Anos 2000, 10 questões

CLÉBER EDUARDO, EDUARDO VALENTE E JOÃO LUIZ VIEIRA

Por que este gesto de retrospectar a produção de uma década quando ela mal terminou? Em 2001, praticamente o mesmo grupo de curadores teve este mesmo impulso para o cinema dos anos 1990, motivado principalmente pela ideia de que estes olhares no calor da hora retiram sua maior força do fato das coisas ainda "estarem quentes". Dessa forma, as areias do tempo ainda não tiveram tempo de se assentar a ponto de cristalizarem os discursos de forma mais unívoca, eternizando alguns filmes ao mesmo tempo em que literalmente apagam muitos outros da memória coletiva. Não estamos falando de arte cinematográfica apenas, mas de processo cultural e histórico do cinema. Há dez anos, duas constatações se impunham: o extenso drama de uma década onde o cinema brasileiro se reinventou em novas bases de produção; e o fato de existir um certo vácuo de pensamento sobre o que o conjunto daqueles filmes nos deixava ver de fato a partir de suas construções estéticas e narrativas, de suas proposições dramatúrgicas, simbólicas ou políticas – uma vez que as discussões sobre financiamento e produção pareciam dominar o discurso da então propalada "retomada".

É bem claro que, dez anos depois, inegavelmente encontramos o cinema brasileiro em outras bases. Tendo passado por um período certamente menos "dramático", no qual a crítica e a academia (até pelo processo de renovação e expansão pelo qual elas mesmas passaram) se voltaram com bem mais frequência aos filmes e seus discursos. No entanto, talvez até por isso mesmo o desejo de fazer mais esta retrospectiva se impôs: seja pela falta de eventos mais "dramáticos" (nada de Collor, de *Carlota Joaquina*, de novas leis de incentivo, de indicações ao Oscar de Filme Estrangeiro, etc), seja pela multiplicidade de discursos espalhados por uma série de novos espaços (ao longo da década testemunhamos tanto o surgimento e consolidação de uma série de periódicos críticos, impressos ou virtuais – culminando até com a volta da *Filme Cultura* – como a multiplicação das escolas de cinema e cursos de pós-graduação na área), o sentimento dominante talvez seja de uma certa indefinição, fruto de um sufocamento pelo excesso – talvez sintomático destes tempos de internet, de informação multiplicada, espalhada, muitas vezes indistinta.

Por tudo isso, talvez pareça ainda mais importante ter a oportunidade de parar e olhar para trás com um pouco de calma. Ter o tempo de nos perguntarmos: o que vimos nessa década mesmo?

AS ESCOLHAS

Claro que fazer uma curadoria a partir de pergunta tão básica e ampla é uma enorme armadilha. Afinal, se em 2001 nos impressionamos ao descobrir que os anos 1990 tinham produzido mais de 200 filmes de longa-metragem no Brasil, agora nos vemos frente a uma década em que num só ano (2009) ultrapassamos 150 longas feitos em todo o país. Expressão essa ("todo o país") que usamos de maneira absolutamente proposital, pois a lista de filmes do período mostra que a produção audiovisual é hoje uma realidade por todo o mapa nacional.

Ambas estas multiplicações (de números de títulos produzidos e de abrangência geográfica) se devem principalmente, é claro, ao grande evento da década no que tange à produção audiovisual: a consolidação da verdadeira revolução causada pelo advento e

desenvolvimento da tecnologia digital – algo que começou a surgir como realidade já no final da década de 1990, mas cujas ramificações é difícil de acreditar que alguém conseguisse prever. Dado um panorama tão numeroso e espalhado, acreditar que seríamos capazes de resumir esta década, então, através de 45 longas (além de alguns curtas, médias e outros materiais audiovisuais) seria algo menos utópico do que simplesmente tolo.

Então, que fique logo claro: não é isso (um resumo, muito menos uma definição) o que queremos fazer aqui. Não é por acaso que esta mostra se estrutura a partir de dez questões – termo que usamos aqui não só no sentido de temas, mas na forma de perguntas mesmo. Pois foi assim que trabalhamos esta curadoria: partindo de uma listagem do todo dessa produção, tentar ver quais perguntas sobressaíam; sobre quais temas um olhar de conjunto nos requeria que nos debruçássemos e pensássemos, munidos de sincera curiosidade.

Se a curadoria acabou sendo pautada, acima de tudo, por este movimento de conjunto, esperamos que fique claro (e caso ainda não tenha acontecido, afirmamos aqui) que a lista dos filmes que exibimos não é, de maneira alguma, uma lista dos "melhores filmes da década". E por "melhores" nos referimos aqui não apenas a uma possível lista nossa, personalíssima, de filmes favoritos, mas sim dizer que ela não se pretende nem mesmo uma listagem dos filmes mais significativos do período (afinal, como seria possível uma lista destas que não incluísse *Edifício Master*, *Cleópatra* ou *Lavoura Arcaica* – para ficarmos apenas em três títulos que não estão sendo exibidos na mostra –,apesar de terem habitado inúmeras listas individuais de críticos ou daquelas organizadas por publicações a partir de filmes destes dez anos).

Neste impulso abrangente sabemos que várias das potências únicas e individuais de filmes e realizadores não podem ser contempladas aqui – e até por isso decidimos nunca exibir mais do que um título por realizador. Sabemos que haverá tempo e espaço para o pensamento canônico, assim como para o estudo de casos. Para nós aqui, no entanto, o que nos motivou acima de tudo foram as relações que estes realizadores e filmes nos permitiram estabelecer uns com os outros – algumas vezes por motivos óbvios e propositais, em vários através do acaso e da total inconsciência.

AS QUESTÕES

Ao partirmos em busca destas aproximações possíveis, não quisemos nos limitar a um só caminho: temas, formatos, gestos estéticos, questões de produção ou de relação com um público idealizado (seja o espectador, sejam os críticos ou curadores de festivais), todos e cada um destes aspectos foram colocados em jogo. Por isso, as questões escolhidas, quando vistas em conjunto, nos parecem também bastante amplas – tanto quanto a produção do período. Com isso, esperamos deixar explícita a multiplicidade de caminhos que esta produção nos permite trilhar, sem com isso nos banharmos simplesmente nas águas sempre tentadoras da "diversidade".

Na medida em que nos surgiam as primeiras questões, fomos percebendo que era impossível escapar de uma dinâmica onde precisávamos nos fazer (e fazer aos filmes) algumas perguntas que parecem acompanhar o cinema brasileiro desde sempre, como perceber alguns traços realmente únicos e distintivos da produção deste período específico. Desse modo, logo vimos que precisaríamos recolocar, em novos termos, perguntas que se referiam a temas que já tínhamos visitado nos anos 1990 (a construção de uma imagem de Brasil nos filmes, a (in)definição de um cinema popular, a relação com o exterior), e, ao mesmo tempo, encontrar novos focos de atenção (algumas recorrências temáticas ou estéticas, a explosão do "audiovisual" sufocando um pouco o tal "cinema").

Na medida em que fechamos nossa lista de questões, curiosamente fomos descobrindo que algumas vertentes que nos pareciam a princípio essenciais para a mostra (como a recorrência de filmes sobre o período da ditadura; a grande presença dos personagens adolescentes e jovens; as novas configurações da eterna questão dos núcleos familiares), mesmo que se confirmassem como presentes e potentes ao longo da década, não chegavam a nos inspirar verdadeiras perguntas para além da sua simples constatação como dados. Algo parecido com a constatação de que os atores, em muitos casos, mudaram de status, deixando de ser matéria-prima a ser dirigida para cumprir sua função dentro do conjunto, para se tornarem em muitos casos um colaborador criativo e autoral no processo de realização. Não deve ser por acaso que tanto um ícone do nosso cinema (Helena Ignez) como dois dos mais marcantes atores do período recente (Selton Mello e Matheus Nachtergaele) estreiem como cineastas ao longo da década. Fato é que há uma nova forma de lidar com os atores (no *set* e antes do *set*), um processo no qual o ator interfere mais, ajuda a moldar em vez de ser apenas moldado. E que resulta num *star system* que se afirma pelo cinema antes de tudo (os citados Mello e Nachtergaele, mas também Wagner Moura, Lázaro Ramos, João Miguel, Rosanne Mulholland, Leandra Leal, Irandhir Santos, Hermila Guedes). Nesse mesmo período, nomes como os dos preparadores de elenco Fátima Toledo e Sergio Penna se tornaram paradigma e grife, tanto quanto alguns dos diretores centrais.

Em suma, todos estes pontos não deixam de estar na mostra, espalhados pelas questões que acabamos escolhendo nos fazer. Questões estas que, para concluir, não custa lembrar: não são estanques nem as únicas que se pode (deve?) fazer a este grupo de filmes. Optamos por escolher alguns filmes para ilustrar com mais clareza as perguntas que nos fazemos – e, acima de tudo, que fazemos aos filmes e aos debatedores convidados para os eventos no Rio e em SP. Mas assim como vários outros filmes não exibidos aqui poderiam ilustrar estas questões (nos textos introdutórios a cada uma delas, que se seguem no catálogo, citamos sempre várias obras não exibidas pela mostra), vários filmes que exibiremos poderiam também ser colocados frente a outras das perguntas feitas. Nossa intenção, não custa correr o risco de repetir, não será nunca simplificar e ordenar uma produção que não se pretende racional e cheia de sentidos, mas sim permitir que comecemos, exatamente, a nos perguntar o que mais ainda estes filmes podem sempre nos dizer. Porque, em última instância, essa é a curiosidade (e paixão) que nos move: a de saber que os filmes sempre serão maiores que as nossas ideias sobre eles – o que não nos impede, pelo contrário, de querer "questioná-los" (sem, jamais, interrogá-los).

Que país é esse?

CLÉBER EDUARDO

A pergunta aqui se coloca em pelo menos duas camadas. Se reflete um ar de espanto, em uma perspectiva formalizada com indignação por Renato Russo, também se abre a entender as formas de organização cinematográfica do mundo socialmente localizado, com a ambição de os filmes serem representativos de um estado de coisas do país em nosso tempo. Um país, portanto, como narrativa, construção, alegoria, imaginário, formador e formado, projeto e resultado.

Não se trata de novidade entre os filmes brasileiros. Desde antes do Cinema Novo, nos anos 1960, havia uma reivindicação de olhar para nossa realidade, não apenas para recolher uma justa aparência para nossas paisagens, mas também para lidar com traços de síntese das noções de país. Se não síntese, ao menos enfoques que, apesar de se dirigirem a algo específico (ao sertão, à classe média, à favela, ao analfabetismo, à imigração), não bastam em si mesmos. Claro que podemos pensar nos primeiros filmes de Glauber Rocha, sobretudo *Terra em Transe*, mas também em *Cinco vezes Favela* (o original de 1962, ligado ao Centro Popular de Cultura), com a preocupação de ensinar os espectadores sobre o funcionamento das relações sociais com os pobres cariocas.

Esse encaminhamento histórico também se faz presente nos documentários dos anos 1960, como *Viramundo*, *Maioria Absoluta* e *A Opinião Pública*, que procuram partir de algo particular apenas para colocar as particularidades em perspectiva, para mostrar como as partes fazem parte de um processo maior e histórico. O enfoque é centrado no poder e na manipulação de uma classe sobre a outra, em uma mentalidade de conservação de forças a manter forças em potencial na coleira e com tapa-olhos. Era preciso fazer a análise da sociedade, tomar posição e usar o cinema como agente, não somente como reflexo de uma dada ordem.

No caso dos filmes escolhidos para nossa programação, o país na tela não é aquele a ser projetado como imagem consensual, a pátria com identidade homogênea para estabelecer um espaço consensual de pertencimento coletivo, mas, justamente, o contrário disso. Interessa a reação formal e discursiva ao curto-circuito daquele país de retórica e símbolos, embora, ao mesmo tempo, um curto-circuito também com indícios de confirmação dos nossos estereótipos. Sintomatologias.

Três dos cinco filmes exibidos nesse programa, com corpos, mentes, batimentos cardíacos e personalidades em tudo diferentes, partem de uma evidenciação ideológica histórica: *O Signo do Caos*, *Quanto Vale ou é Por Quilo?* e *Quase Dois Irmãos*. Sganzerla, Bianchi e Murat, em tudo, são planetas cinematográficos distintos. O que os mobiliza, porém, encontra-se avizinhado: cada um deles à sua maneira quer lidar com uma certa lógica brasileira como energia condutora. Ela é sarcástica e poética em *O Signo do Caos*; demonstrativa e corrosiva em *Quanto Vale ou é Por Quilo?*; dramatizada como ilustração de um quadro social em *Quase Dois Irmãos*.

O Signo do Caos penetra, pela superfície da imagem explicitamente formalizada e discursiva, em balizas e entraves da cultura brasileira, com jatos de ironias demolidoras para nossos desvios. *Quanto Vale ou é Por Quilo?* constrói sua fragmentação em cima de uma continuidade histórica de má condução da sociedade pela própria sociedade, de forma ampla e irrestrita. *Quase Dois Irmãos* toma diferentes momentos históricos e classes sociais para colocá-los em relação de continuidade (e nisso, tem algo de semelhante com *Quanto Vale ou é Por Quilo?*).

Não tomo os três diretores ao acaso ou apenas para criar dissonâncias. Todos têm outros filmes interessados em lidar com a imagem do país. Sganzerla, aliás, havia posto o nome do país no título de seu filme anterior, *Tudo é Brasil*, num movimento de síntese e explosão ao mesmo tempo; enquanto Bianchi terminara a década anterior, no ano de 2000, com talvez o filme mais ambicioso em matéria de reflexão crítica: *Cronicamente Inviável*.

Já Lucia Murat realizou nessa mesma década *Olhar Estrangeiro*, sobre a imagem do país pelo cinema lá de fora, com todas as distorções em relação às nossas próprias distorções simbólicas e existenciais; e na década anterior havia transitado, em *Doces Poderes*, pelos bastidores enlameados da política em Brasília. Além, é claro, de *Brava Gente Brasileira*, filme cujas intenções de "narrativa de origem" já se mostram no título (aliás, nos anos 2000 um outro filme também voltou lá atrás para expor as sementes do "erro brasileiro": *Desmundo*, de Alain Fresnot, outra narrativa de fundação de uma certa brasilidade).

Uma ponte. *Doces Poderes* é uma espécie de capítulo anterior a *Brasília 18%*, o cético e metafórico único filme de ficção de Nelson Pereira dos Santos nesse século, posterior às suas duas partes de *Raízes do Brasil*, sobre a obra e a pessoa de Sergio Buarque de Holanda. Pelos títulos e pelo personagem, pela passagem pela noção de cordialidade, amplia-se a força do nome próprio da nação na obra recente de nosso mais longevo veterano. Importante essa ponte para se salientar que, exceção feita a José Padilha, são os veteranos e mais experientes que, por força da cultura ou por maior distanciamento, procuram olhar o conjunto

3

das coisas para além de suas especificidades. Lembremos ainda de João Batista de Andrade com *Vlado – 30 Anos Depois* e *Veias e Vinhos*; ou Silvio Tendler com seus recentes documentários de análise global. Poderíamos ainda colocar em relação com esses filmes e diretores a obra de Carlos Reichenbach na década, com *Garotas do ABC* e *Bens Confiscados*, sobretudo, no qual a trilha dos personagens, antes de nos mostrar algo só deles, remete a um estado de coisas do qual está dissociado e, eventualmente, do qual funciona como representação

Retorno à programação, agora aos realizadores de uma outra geração. Em *Redentor*, parte-se de uma lógica do absurdo, contemporânea, já sobrenatural e over, travestida de fantasia, para se construir sua debochada crônica, que guarda laços com *Cronicamente Inviável*, sobre a vocação para a vantagem de todas as classes sociais. Pode-se estabelecer uma relação com o *O Invasor*, ou mesmo com *Fim da Linha* – um no registro da tensão narrativa, outro no da comédia de erros; mas ambos

1

igualmente representações de uma falência de princípios. A corrupção torna-se matéria-prima para o riso irônico e cínico, assim como para a narrativa de aventura moral.

Nos filmes de José Padilha, de *Ônibus 174* aos *Tropa de Elite*, passando ainda por *Garapa* (no qual se vai ao indício número um dos erros nacionais: a fome), o diagnóstico é igualmente desanimador. Se *Redentor* prima pelo humor delirante, os filmes de José Padilha, às vezes nas pistas de Michael Moore (mais que nas de Costa-Gavras, com quem tem sido comparado), propõem uma autópsia das irregularidades sem abrir mão do compromisso com o espetáculo intensificado. É o sensacionalismo político.

O quinto filme exibido pelo programa, *Baixio das Bestas*, evidencia a relação entre comportamento humano e entorno econômico-social, algo que já era deixado no ar em *Amarelo Manga*, o filme de estreia de Claudio Assis. Embora as relações entre contexto e ação individual não saltem aos olhos, há indícios dessa associação, de modo a conectar uma decadência econômica na Zona da Mata pernambucana com uma série de condutas sintomáticas de um estado de suspensão de qualquer limite.

Que país é esse? Não é bom em nenhum dos filmes. Não possui saídas. Essas representações são mais alegóricas ou mais próximas do naturalismo, mas se colocam como narrativas perspectivas, construções de visões e pontos de vista claros sobre certos traços do país. Eventualmente, essa clareza é aludida, não explicitada. Podemos encontrar essa característica em outros filmes pernambucanos, além dos de Claudio Assis, como nos casos de *Um Lugar ao Sol*, *Avenida Brasília Formosa* e *Pacific*, dirigidos por estreantes dos anos 2000, que resgatam a dimensão de classe social em seus enfoques, sem perder a noção do indivíduo ao se voltar para sua contingência social. É o que procura *Árido Movie*, também filme pernambucano, esse de um expoente dos anos 1990, Lirio Ferreira, que procura conciliar um filme de personagem com um filme de retrato de lógica de um lugar (sertão de Pernambuco).

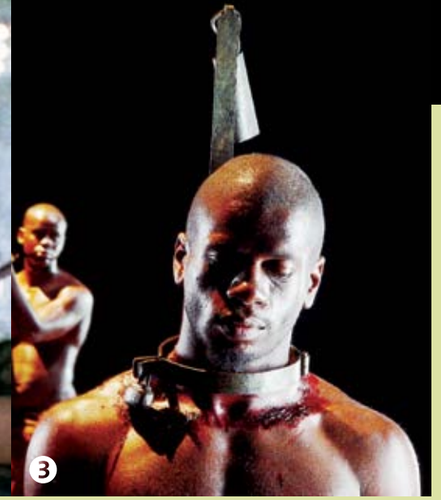
Outros filmes procuraram lidar de forma menos direta ou mais recortada com a realidade brasileira. *Fala Tu* e *PQD*, ambos de Guilherme Coelho, flagram a juventude em trânsito, ou estagnada, na luta por um lugar. Mundo dos sonhos e do trabalho, uma realidade como Big Brother, sem lugar para todos, lógica de eliminação e persistência. No fim de *Linha de Passe*, diante de um pênalti para bater rumo ao futuro, temos uma situação similar: o passo para o degrau acima da vida depende de esforço e de detalhes sobre as quais não se tem controle. Como já havia sido mostrado nas outras obras de Walter Salles, de *Terra Estrangeira* a *Central do Brasil*, a ausência do pai é uma questão quase metafórica, uma orfandade que vai bem além da falta do pai biológico.

A juventude, aliás, é sempre um bom termômetro para se medir a saúde de um país em suas representações cinematográficas. Podemos ver o descontrole da gravidez precoce em *Meninas* e as desigualdades sociais na idade escolar em *Pro Dia Nascer Feliz*, mas também o comportamento bestial dos rapazes de *Cama de Gato*, no qual as entrevistas com jovens na rua, usadas para comentar as atitudes dos personagens, revelam, com esse método estatístico, a procura pela transformação de um caso isolado em caso sintomático.

Esse mesmo país marcado por tantas rugas e rusgas é mostrado em seu pior ainda em *A Negação do Brasil*, *O Príncipe*, *Cidadão Boilesen*. Visões construídas com relações entre diferentes situações de contextos históricos e sociais, mais ou menos coerentes em seu descarrilar. Os finais do protagonista de O Principe, no aeroporto, de partida; ou de Tropa de Elite 2, com o discurso do beco sem saída, são evidências desse amargo olhar dos últimos 10 anos, pelo menos nesse segmento sem medo de lidar com as questões mais amplas da sociedade e da história do Brasil.

Dez anos que, não custa lembrar, significam um período iniciado no final da segunda gestão de Fernando Henrique Cardoso e que atravessa todo o período de divulgação de melhorias sociais do governo Lula. Não estamos aqui no mesmo segmento de *Pelé Eterno* e *2 Filhos de Francisco*, vencedores a custo de trabalho, superadores de dificuldades, predestinados a dar certo. Esse segmento abordado nesse texto, e nessa programação, é o do país dos erros e da errância constante. Podemos encontrar uma ponte com um dos marcos inicias da retomada nos anos 1990: *Carlota Joaquina*.

Podemos afirmar ainda, sem muitos riscos de erro grande, que, entre todas as questões aqui levantadas para essa mostra, essa é a mais deslocada dos ventos da contemporaneidade, ao menos para parte do discurso crítico de olho aberto para flagrar traços de representação e construção de sentidos mais perspectivados. O encaminhamento retórico e cinematográfico em parte dos filmes da nova geração para a sensação de experiência, latência e ambiência, procurando o efeito de presença ou efeito poético como norte, quase se opõe a essa vertente na qual a narrativa e as estratégias cinematográficas são formas de se pôr no mundo. E contra ele.



BAIXIO DAS BESTAS
de Cláudio Assis
(2006, 82 min)

Uma jovem de 16 anos é explorada e mantida dentro de casa pelo avô em um pequeno povoado na Zona da Mata pernambucana. Enquanto isso, jovens promovem orgias violentas com prostitutas do povoado. As vidas de todos se entrelaçam em um drama sobre a condição da mulher naquela região.

DIREÇÃO: Cláudio Assis
PRODUÇÃO: Julia Morais e Cláudio Assis
ROTEIRO: Hilton Lacerda
FOTOGRAFIA: Walter Carvalho
MONTAGEM: Karen Harley
ELENCO: Mariah Teixeira, Fernando Teixeira, Caio Blat e Matheus Nachtergaele

O SIGNO DO CAOS
de Rogério Sganzerla
(2003 , 80 min)

As latas do filme It's All True chegam ao Brasil e são prontamente apreendidas pelo dr. Amnésio, que fica obcecado em censurar e banir a obra para evitar qualquer exibição. Simbolicamente, Sganzerla coloca a censura e a burocracia da produção cinematográfica como os dois principais inimigos da arte e da expressão de ideias.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: Rogério Sganzerla
FOTOGRAFIA: Nélio Ferreira e Marcos Bonisson
MONTAGEM: Silvio Renoldi e Rogério Sganzerla
ELENCO: Otávio Terceiro, Sálvio do Prado, Helena Ignez e Guaracy Rodrigues

QUANTO VALE OU É POR QUILO?
de Sérgio Bianchi
(2005, 104 min)

Uma analogia entre o antigo comércio de escravos e a atual exploração da miséria pelo marketing social, que forma uma solidariedade de fachada. O filme revela as contradições de um país em crise de valores através desse paralelo entre a época da escravidão e os dias de hoje.

DIREÇÃO: Sérgio Bianchi
PRODUÇÃO: Patrick Leblanc
ROTEIRO: Sérgio Bianchi e Eduardo Benaim
FOTOGRAFIA: Marcelo Corpanni
MONTAGEM: Paulo Sacramento
ELENCO: Ana Carbatti, Claudia Mello, Herson Capri e Ana Lucia Torre

QUASE DOIS IRMÃOS
de Lucia Murat
(2004, 102 min)

A saga de duas famílias iniciada com a amizade, nos anos 1950, entre um jornalista e um sambista. Seus filhos encontram-se, anos depois, na década de 1970, no presídio de Ilha Grande. O primeiro como um preso político e o segundo como um preso comum.

DIREÇÃO E PRODUÇÃO: Lucia Murat
ROTEIRO: Lucia Murat e Paulo Lins
FOTOGRAFIA: Jacob Sarmento Solitrenick, Hugo Kovensky e Jacques Cheuiche
MONTAGEM: Mair Tavares
ELENCO: Caco Ciocler, Flavio Bauraqui, Werner Schünemann e Antonio Pompêo

REDENTOR
de Cláudio Torres
(2004, 95 min)

O jornalista Célio Rocha recebe de Deus a missão de salvar a alma de seu amigo de infância, o corrupto construtor Otávio Sabóia. Uma tarefa impossível: mas Deus vai dar uma mãozinha!

DIREÇÃO: Cláudio Torres
PRODUÇÃO: Cláudio Torres e Leonardo Monteiro de Barros
ROTEIRO: Elena Soárez, Fernanda Torres e Cláudio Torres
FOTOGRAFIA: Ralph Strelow
MONTAGEM: Vicente Kubrusly
ELENCO: Pedro Cardoso, Miguel Falabella, Camila Pitanga e Fernando Torres

Para onde vão nossos heróis?

CLÉBER EDUARDO

O sentido da vida começa com a morte. Como dizia Pasolini, só a morte estabelece o fim para a trajetória, organiza o processo da vida, faz dela uma narrativa. Os filmes baseados nessa lógica (de síntese da vida em suas mutações) compuseram, na última década, um dos segmentos mais frequentes do cinema brasileiro, tanto na ficção quanto no documentário – porém, não apenas com protagonistas mortos, mas também com trajetórias em aberto. Alguns são sobre anônimos; a maioria, porém, sobre célebres. Em certos filmes, importa o fim, seja ascensão ou declínio. Em outros, importa o meio, o processo. Seja lá o que façam da vida, esses personagens precisam fazer e ter feito bem, ou de forma muito particular, quando não peculiar. São trajetórias de quedas e de êxitos, mas sempre extraordinárias, no sofrimento ou na vitória.

Em *Meu Nome Não é Johnny*, quando interrogado sobre seu trabalho, origem de sua renda, João Estrela fica mudo. Depois, confirma: seu trabalho era o prazer, vendia drogas para comprá-las. Herói do hedonismo, Johnny termina preso, trancafiado em hospício, sem o sorriso dos tempos de farra. A cartela final nos informa sobre o êxito do personagem na vida fora da tela após cumprir sua pena. Para Johnny, quase fora do filme (na cartela final), há transformação (da vida de prazeres ilegais para o aprendizado da vida sem prazeres e ilegalidade). Para Cazuza, outro herói da curtição da Zona Sul carioca (como Johnny), é irreversível. Ele paga por sua vida com a forma (a AIDS) de sua morte.

Já em *VIPs*, Marcelo (Nascimento da Rocha), gênio da falsificação de identidade para adentrar à alta sociedade mundana, é desmascarado. Como Johnny, inventa outro nome – Henrique Constantino, filho do dono da Gol. Sobe e desce. Vive seu sonho, seu outro eu ideal, mas cai na real. Marcelo e Johnny seguem trajetórias distintas, mas primas entre si, com uma perda da noção de lei e de fronteiras. Porém, enquanto Johnny vai ao purgatório, Marcelo é poupado disso no filme.

Temos nesses casos personagens midiatizados por suas subversões de conduta antes de virarem tema de filmes (curiosamente é o mesmo caso do primeiro grande sucesso da nova década, *Bruna Surfistinha*). Todos do andar de cima ou com um pé na cobertura (de penetra). Nenhum deles é tratado de forma crítica: pode-se dizer mesmo que, apesar de sofrerem, suas trajetórias não se afirmam pelo aprendizado com os maus passos, mas pela convicção de cada um deles em suas atitudes. São jovens com dupla personalidade, que fazem de si mesmos uma empresa, um empreendimento, ou apenas para curtir, ou para ascender econômica e socialmente. Nossos heróis tortos: um regenerado, outro punido, o terceiro ainda convicto ao final.

As cinebiografias privilegiaram nessa década personalidades célebres pelo estatuto diferenciado de suas realizações e experiências, como as de Johnny, Marcelo e Bruna. Em outros casos, porém, não há subversão, atentados à lei ou à moral por parte dos personagens, mas confirmação de uma ordem. Vidas especiais, talentos reconhecidos. Podemos encontrar essas características em *Pelé Eterno*, *2 Filhos de Francisco* e *Lula – O Filho do Brasil*, todos casos de biografados vivos no lançamento dos filmes, todos bem-sucedidos em suas atividades (um no esporte, outro na cultura, o terceiro na política). O rei do futebol, os reis do pop campestre e o rei da popularidade presidencial. Predestinação monárquica.

Esses três casos se somam à onda de documentários musicais sobre gente viva, também sobre predestinação e persistência (talento diferenciado + trabalho), como *Loki*, *Herbert de Perto* e *Titãs –A Vida Até Parece uma Festa*, três grifes do pop brasileiro. Se para os Titãs o mais importante é a insistência, para Arnaldo Batista e Herbert Vianna, ambos nocauteados em seus percursos, a palavra-chave é resistência em nome da recuperação. Ressurreição quase – o que, mais uma vez, é coisa de predestinado. Ainda mais quando se é artista, essa gente já tão diferenciada.

Em todos esses casos, nos quais os personagens permanecem vivos, não há questionamentos. A vida ali é para ser divulgada. Filmar personagem vivo significa divulgar suas proezas, seja ele Oscar Niemeyer ou Rita Cadillac, essas celebridades das formas. Não há, entre nós, o hábito de se filmar contra quem ainda respira – sequer contra quem já virou pó da terra, mas permanece vivo nas mentalidades, iconografias e imaginações. Deixa-se para outras mídias, para as disciplinas. Nesses casos, a agenda do cinema passa a ser positiva como a dos líderes governistas no congresso, de ampliação da imagem e do poder de seu biografado. Legitimação, consagração. Passaporte para a posteridade. Pode-se chamar esse segmento de "eternização precoce".

5

Já nos casos de documentários sobre anônimos, menos ou mais situados no anomimato, como o baterista Toucinho de *Sistema de Animação*, ou como as irmãs cegas de *A Pessoa é para o que Nasce*, ou como a operária de lixão no filme com seu nome, *Estamira*, procura-se a sabedoria singular dos humildes talentosos: gente com capacidades sensíveis, mas atolados em problemas próprios e sociais. É o segmento da produtividade do personagem limitado. Não existe nesses filmes a ordenação da cinebiografia de famosos, que parte de trajetórias conhecidas, mas sim uma construção fragmentada de um modo de vida e de pensamento desses personagens inusitados.

A maior parte dos filmes baseados em celebridades ou singularidades de diferentes áreas, porém, é centrada em personagens já mortos, de momentos históricos já estudados. Temos na música os filmes sobre Noel Rosa, Vinicius de Moraes, Cazuza, Dzi Croquetes e Mamonas Assassinas. Os três últimos lidam com personagens de percursos catárticos na morte (os dois primeiros a conta-gotas e por doenças, o terceiro em um acidente aéreo – todos com a trajetória interrompida na potência de vida). Já o documentário sobre Simonal, produzido por um de seus filhos, visa a limpar as manchas políticas de seu passado, tanto quanto, ou até mais que, a eternizar seu talento em uma narrativa de vida.

A música tem cumprido o papel de matéria-prima de uma discursividade em alguma medida nacionalista, no documentário sobretudo, que não apenas afirma a superioridade e a riqueza de um traço cultural brasileiro, mas também permite aos filmes lidar com o passado do país. Esse passado cultural, em diferentes aspectos, conecta arte e política. Por outro lado, filmes sobre o passado político, como *Olga* e *Zuzu Angel*, procuram alterar a cultura masculina. Visto como campo dos homens, a política nesses filmes é missão das mulheres. Olga passa de uma burguesa revoltada com sua condição para a posição de soldado da revolução comunista. A combatente caída termina como uma mãe, presa, à espera de uma morte logo à frente. Zuzu Angel faz caminho contrário, da maternidade (enlutada) para o posto de guerreira, sem ruptura com sua classe (como Olga), mas em defesa dela (via seu filho) contra a ditadura militar nos anos 1960-70. Ao contrário de Olga, heroína mexicana com figurino de esquerda romântica genérica, Zuzu quer a velha ordem, a ditadura sem incômodos, não um confronto com ela.

De Madame Satã, o marginal homossexual, negro e bom de briga da Lapa, no Rio dos anos 1930, a Henrik Boilesen, o financiador de ditadura nos anos 1970, estrangeiro, poderoso e de pele clara, temos dois polos distintos: o do poder do alto e o da margem. Temos ainda duas diferentes modalidades de olhar – para além de uma ser ficção, a partir de alguém que existiu; e outra ser documentário, baseado na vida de um homem e de um país. *Madame Satã* é uma celebração da reação do rebelde em nome de uma identidade sem negociação. O corpo aqui é para prazer e defesa. *Cidadão Boilesen* também parte do corpo (a tortura), mas pela perspectiva de fora, não de torturador ou torturado, mas de uma narração fílmica empenhada em rastrear fatos e relações, bem à moda do comentário americano *pop* e televisivo. O protagonista, raridade em nosso cinema, é posto na parede, não sem ironia, não sem ambiguidade, mas não apenas ele, assim como todo um sistema. Temos a afirmação de um malandro rebelde e o questionamento do estrangeiro conservador. Um reage com violência, o outro a terceiriza.

Cidadão Boilesen é incomum entre nós. Há uma cultura do olhar em progressão no cinema brasileiro contemporâneo (antes tão interessado nos personagens tombados em percurso). Esse olhar dirige-se para uma afirmação da visão positiva dos personagens centrais, não importa o que façam no filme, se traficam drogas ou se tentam ser artistas, se cobram pelo sexo ou se dedicam ao esporte. Todos os personagens são modelos de algo, símbolos de algo, sintomas de algo, mas, independentemente de qualquer outro aspecto, eles são celebrados por viverem de certo modo, por terem certos talentos, mesmo que, em alguns casos, os talentos sejam caçados, com consequente depressão (de filme e personagem). Eventualmente, termina-se com o ordenamento da vida.

Seriam esses personagens nossos heróis da última década? Seriam nossos modelos, nossas inspirações? Ou também podem ser alertas para nossas distorções? Cada vida narrada, transformada em uma história, contém um projeto de olhar. Serve à narração para expor alguns comportamentos e seus efeitos. Há os vencedores (os reis), há o sobe e desce dos subversivos (que se redimem ou se regeneram cedo ou tarde), dos mártires que tombam (algo fora de moda), dos dentro da lei (em relação ao trabalho). Revolucionários, negociadores, persistentes, subversivos, pragmáticos, predestinados. O herói da última década, se herói foi, vendeu essas características. Não são unidirecionais essas "qualidades", como não são homogêneas as funções sociais desses heróis: presidente, jogador, estilista, cantores, prostituta, traficante, falsário, chacrete, arquiteto e por aí vai. Não são modelos, mas, da parte dos filmes, são compreendidos ou exaltados.

2 FILHOS DE FRANCISCO
de Breno Silveira
(2005, 127 min)

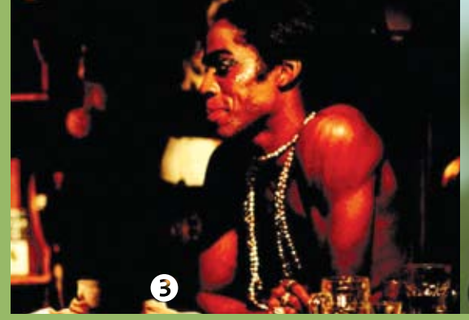
Incentivados pelo pai Francisco, Mirosmar e Emival tornam-se músicos de sucesso no interior do Brasil, até um acidente interromper a carreira da dupla. Anos mais tarde, Mirosmar volta a cantar, sob o nome de Zezé Di Camargo, mas a fama só chega quando se junta ao irmão Welson (Luciano).

DIREÇÃO: Breno Silveira
PRODUÇÃO: Breno Silveira, Emanuel Camargo, Leonardo Monteiro de Barros, Luciano Camargo, Luiz Noronha, Pedro Buarque de Hollanda, Pedro Guimarães e Rommel Marques
ROTEIRO: Patricia Andrade e Carolina Kotscho
FOTOGRAFIA: André Horta e Paulo Souza
MONTAGEM: Vicente Kubrusly
ELENCO: Ângelo Antônio, Dira Paes, Dablio Moreira e Marcos Henrique

CIDADÃO BOILESEN
de Chaim Litewski
(2009, 92 min)

O documentário revela as ligações de Henning Albert Boilesen (1916-1971), presidente do famoso grupo Ultra, da Ultragaz, com a ditadura militar, ajudando no financiamento da repressão violenta, e também a sua participação na criação da temível Oban – Operação Bandeirante, espécie de pedra fundamental do Doi-Codi.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Chaim Litewski
PRODUÇÃO: Chaim Litewski e Pedro Asbeg
FOTOGRAFIA: Cleisson Vidal, José Carlos Asbeg e Ricardo Lobo
MONTAGEM: Pedro Asbeg



MADAME SATÃ
de Karim Aïnouz
(2002, 105 min)

Bandido, amante, rebelde, homossexual, pai adotivo, marginal, João Francisco dos Santos reinou absoluto nas vielas da Lapa carioca dos anos 1930, onde inventou sua própria mitologia, tornando-se "Madame Satã". A história se passa em 1932, momento em que o sonho de tornar-se uma estrela do palco se transforma em realidade.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Karim Aïnouz
PRODUÇÃO: Isabel Diegues, Mauricio Andrade Ramos, Walter Salles, Marc Beauchamps, Donald K. Ranvaud, Vincent Maraval e Juliette Renaud
FOTOGRAFIA: Walter Carvalho
MONTAGEM: Isabela Monteiro de Castro
ELENCO: Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui e Felipe Marques

MEU NOME NÃO É JOHNNY
de Mauro Lima
(2007, 107 min)

Jovem carioca que, nos anos 1980, ingressa no tráfico. Sem arma nem violência, usando quase exclusivamente seu poder de persuasão, o jovem João vira o poderoso chefão das drogas na Zona Sul do Rio, abastecendo a burguesia e a intelectualidade endinheirada.

DIREÇÃO: Mauro Lima
PRODUÇÃO: Mariza Leão
ROTEIRO: Mauro Lima e Mariza Leão
FOTOGRAFIA: Uli Burtin
MONTAGEM: Marcelo Moraes
ELENCO: Selton Mello, Cléo Pires, Júlia Lemmertz e Flávio Bauraqui

SIMONAL – NINGUÉM SABE O DURO QUE DEI
de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal
(2008, 86 min)

História da ascensão e queda de Wilson Simonal, cantor que conseguiu status de estrela numa época em que no Brasil isso era raridade para artistas negros. Um incidente nunca esclarecido, envolvendo agentes do DOPS e um ex-empregado seu, lançaram sobre ele a suspeita de que fosse um delator para as forças de repressão.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal
PRODUÇÃO: Manfredo G. Barretto, Rodrigo Letier e Carlos Paiva
FOTOGRAFIA: Gustavo Hadba
MONTAGEM: Pedro Duran e Karen Akerman

Que gêneros são nossos?

EDUARDO VALENTE

Em seu texto "Cinema e gênero", o teórico Rick Altman afirma que indústrias de cinema ainda nascentes se caracterizam por "fraco cinema de gênero", enquanto as indústrias mais maduras produzem muitos filmes de gênero. Se levarmos ao pé da letra o teorema de Altman, a indústria de cinema brasileiro parece ter amadurecido ao longo dos anos 2000, pois quando olhamos para nossa lista dos "top 20" em termos de bilheteria entre os filmes nacionais (lista que pode ser consultada no anexo II deste catálogo), percebemos, sem grande esforço, que podemos falar de alguns gêneros tipicamente brasileiros marcantes nessa década. Infelizmente, como descobriram dolorosamente cineastas donos de enormes sucessos populares em décadas anteriores (como Carlos Reichenbach, José Mojica Marins, Tizuka Yamasaki ou mesmo a Carla Camurati, que marcou o começo da "retomada"), nem sempre o que é popular num momento histórico pode ser repetido em outro.

O mesmo Altman defende que a principal marca que define um "gênero cinematográfico" é a repetição de determinadas ferramentas de estilo e configurações narrativas (e então é sintomático que entre as 20 maiores bilheterias nacionais do período estejam, inclusive nas duas primeiras colocações, nada menos do que quatro continuações – algo até há pouco tempo não muito comum no cinema nacional). Se assim é, ao longo da década nenhum outro gênero se estabeleceu tanto como tal quanto a comédia baseada em elementos herdados do humor televisivo brasileiro – algo que o cineasta Guilherme de Almeida Prado chamou num debate em Tiradentes de "globochanchada", numa corruptela de um outro gênero bastante brasileiro, que dominou o panorama dos anos 1970/80 na relação com o público, a pornochanchada.

Curiosamente, uma das características mais fortes dessa chamada "globochanchada" tem sido justamente a constante descaracterização do sexo como elemento naturalista e naturalizado. Embora as tramas sempre girem em torno de algum tipo de peripécia sexual, o sexo nela surge quase sempre bastante sanitizado – são filmes, paradoxalmente, "assexuados". A referência à Rede Globo não é gratuita, já que não apenas quase todos os diretores destas comédias são oriundos da empresa (Jorge Fernando, José Alvarenga, Wolf Maya, e principalmente Daniel Filho) como invariavelmente seu elenco é formado por rostos conhecidos da telinha em personagens que se assemelham com as que criaram nesta. Como nas telenovelas e séries de TV da mesma emissora (das quais nasceram pelo menos dois produtos levados aos cinemas, *Os Normais* e *A Grande Família*), na maior parte das vezes suas tramas tratam de dilemas amorosos e sexuais da classe média, a partir de resoluções e encenações em geral bastante infantilizadas. Como definiu o outro curador dessa mostra, Cléber Eduardo: "A classe média vai ao circo dos afetos com sensibilidade de programa de TV".

No entanto, não bastava ser uma comédia baseada na TV para ter garantia de sucesso, como comprovaram os dois filmes estrelados pelos comediantes do *Casseta & Planeta* –nenhum deles, porém, se encaixava nos modelos do gênero acima descrito. Da mesma forma,

tentativas de comédias que não seguiram a cartilha "televisiva", seja na sua forma (*Bendito Fruto*, *É Proibido Fumar*, *Podecrer*, *Tapete Vermelho*), seja na sua origem (quase todas as adaptações de sucessos literários ou de peças de teatro), naufragaram ou ficaram muito abaixo do esperado. Da mesma forma, a escalação de grandes estrelas midiáticas por si não garante resultados, como nos lembra o caso sintomático do esquisitíssimo *Acquária* (2003), que retirava Sandy e Júnior de sua área de conforto, colocando-os numa ficção científica ecológica que deu com os burros n'água na bilheteria. Altman já dizia: o gênero precisa da repetição, muito mais do que de qualquer traço de originalidade.

Repetição, aliás, foi o que deu origem a um dos mais curiosos subgêneros surgidos no panorama nacional recente: o do documentário biográfico musical. Claro que este gênero, como seria de se esperar em se tratando de documentários, lida com valores totais menores – tanto de custos como de resultados. No entanto, a partir do sucesso atingido por *Vinicius* (2005), dificilmente ele deixou de resultar entre as melhores bilheterias dentre as dos documentários. Apesar de seu formato ser, no geral, pouco afeito a novidades, ainda teve espaço para incorporar alguns elementos documentais "contemporâneos", como a primeira pessoa (*O Homem que Engarrafava Nuvens*), o uso das imagens caseiras (*Titãs*) ou a transformação do seu objeto em sintoma do Brasil (*Simonal*). Foi, de qualquer maneira, um dos gêneros mais numerosos – o que talvez não se deva apenas ao fascínio do brasileiro com o sucesso da música brasileira.

1

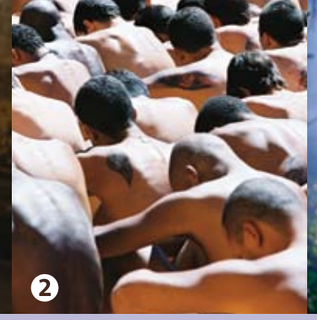
A verdade é que as "histórias reais" são, desde os primórdios do cinema brasileiro, um dos grandes frutos de sucesso. Não deve ser surpresa então que duas delas, ao unirem ícones da música popular com um cinema ficcional marcado pela "superação" e pelas matrizes melodramáticas, tenham resultado em dois dos maiores sucessos do período: *2 Filhos de Francisco* e *Cazuza*. Podemos encontrar, aliás, na mesma mistura (histórias reais e matrizes de gêneros estabelecidos) o motivo por trás dos fenômenos de bilheteria dos dois *Tropa de Elite* e de *Cidade de Deus* (que incorporam elementos do cinema político, policial e de ação), assim como o de Carandiru (o melodrama se junta ao policial). Falou-se muito do tal *"favela movie"*, mas a verdade é que o ambiente urbano-geográfico em si não configurou um gênero por si, dando origem a filmes muito distintos – e, na maior parte, longe de representarem sucesso. O que une os filmes acima, muito mais que o ambiente da favela, é esta exploração de dramas reais, onde a violência se torna catártica através do diálogo com os gêneros – algo que alguns outros filmes no período não conseguiram replicar, como foi o caso de *Última Parada 174*, *Salve Geral* ou *400 Contra 1*.

Finalmente, talvez o mais surpreendente dentre os "gêneros brasileiros" de sucesso na década seja o do cinema espírita. Embora tenha se tornado um fato em apenas três anos, e com apenas três filmes até agora, alguns discutem que as origens deste fenômeno já podiam ser sentidas bem antes, pela resposta acima da média mundial no Brasil a um filme como *Ghost* (1990), ou pelo enorme sucesso das telenovelas que lidaram com este tema. No entanto, mesmo com todos estes antecedentes, todo o mercado foi pego de surpresa pelo sucesso do até então desconhecido filme *Bezerra de Menezes* (2008), cuja pequena produção foi bancada por um grupo espírita. Seus 485 mil espectadores não o tornaram um dos maiores públicos do período em números absolutos, mas soaram como um sucesso e tanto dado o desconhecimento sobre o filme e seus realizadores. Depois dele, tanto *Chico Xavier* (2010) como *Nosso Lar* (2010) foram lançados em patamares enormes, e ambos se classificaram entre os dez maiores sucessos da década. Para este ano, já há pelo menos mais dois lançamentos previstos dentro do filão.

Curiosamente, a vertente católica do cinema religioso nacional perdeu força na mesma medida em que o cinema espírita se afirmava. Depois de emplacar um sucesso considerável com *Maria – Mãe do Filho de Deus* (2003), décimo sexto na lista do Top 20 da década, com mais de 2 milhões de espectadores, o subgênero católico viu o filme seguinte dirigido pelo mesmo Moacyr Góes (*Irmãos de Fé*, 2004) não chegar a 1 milhão, e o mais recente *Aparecida – O Milagre* (2010), com lançamento quase seis vezes maior ao de Bezerra de Menezes em número de cópias, nem chegar aos 200 mil espectadores.

Finalmente, vale pensar nos gêneros que não encontraram a repercussão buscada nas bilheterias. A começar pelo cinema infantil, que desde os anos 1970 dominou as bilheterias brasileiras de forma absoluta com os filmes dos Trapalhões e Xuxa. Esta última até emplacou três de seus filmes no Top 20 da década, mas todos nos primeiros anos. Na medida em que os anos passaram, seus filmes foram declinando cada vez mais na bilheteria, e assim como os filmes de Renato Aragão não se confirmaram mais como sucessos de monta. E os filmes que buscaram o público infantil sem contar com nenhum dos dois, então, no geral naufragaram em resultados medianos ou muito fracos.

Da mesma forma, gêneros com os quais o cinema brasileiro tem encontrado pouco sucesso historicamente seguiram sendo pouco representativos, como foi o caso do cinema policial ou de ação (pelo menos aquele sem a já citada relação com a realidade). Os filmes do personagem Bellini ou tentativas mais ousadas em coprodução ou formato como *Federal* ou *Segurança Nacional* só parecem comprovar que o espectador brasileiro continua preferindo o similar estrangeiro. O mesmo valeu para o cinema de terror que, depois do fracasso da tentativa mais ampla de um filme de Zé do Caixão com *A Encarnação do Demônio*, parece por enquanto fadado ao limite das tentativas *low budget* de um chamado "cinema das bordas". Pelo menos por enquanto esses não são, definitivamente, os "nossos gêneros".



BEZERRA DE MENEZES – O DIÁRIO DE UM ESPÍRITO

de Glauber Filho
e Joe Pimentel
(2008, 88 min)

Bezerra de Menezes vive a infância e a adolescência no sertão. Aos 18 anos, inicia no Rio de Janeiro seus estudos de medicina. Mas, o que lhe trouxe o maior reconhecimento de seu povo foi o trabalho anônimo realizado em prol dos desfavorecidos. Por conta disso, ficou conhecido como o "Médico dos Pobres".

DIREÇÃO: Glauber Filho e Joe Pimentel
PRODUÇÃO: Isabela Veras, Sidney Girão e Luís Eduardo Girão
ROTEIRO: Andréa Bardawill e Luciano Klein
FOTOGRAFIA: Cezar Moraes e Antonio Luiz Mendes
MONTAGEM: José Pimentel, Charles Northrup e Glauber Filho
ELENCO: Carlos Vereza, Magno Carvalho, Lucas Ribeiro e Cláudio Raposo

CARANDIRU

de Hector Babenco
(2003, 146 min)

O dia a dia de um médico que atende no presídio de segurança máxima de Carandiru, convivendo com a realidade dos prisioneiros. Adaptação do livro de Drauzio Varella, o filme é narrado do ponto de vista de um médico que frequentou a Casa de Detenção ao longo de 12 anos e testemunhou o fatídico massacre de 1992.

DIREÇÃO E PRODUÇÃO: Hector Babenco
ROTEIRO: Victor Navas, Fernando Bonassi e Hector Babenco
FOTOGRAFIA: Walter Carvalho
MONTAGEM: Mauro Alice, Rosa Cavichioli, Nilza de Moraes e Cristina Martinelli
ELENCO: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ivan de Almeida e Ailton Graça

ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO

de José Mojica Marins
(2008, 95 min)

Após 30 anos preso numa cela para doentes mentais, Zé do Caixão é finalmente libertado, e decidido a cumprir a mesma meta que o levou preso: encontrar a mulher que possa lhe gerar um filho perfeito. Em seu caminho pela cidade de São Paulo, deixa um rastro de horror, enfrentando leis não-naturais e crendices populares.

DIREÇÃO: José Mojica Marins
PRODUÇÃO: Paulo Sacramento, Fabiano Gullane, Caio Gullane e Dabora Ivanov
ROTEIRO: Dennison Ramalho e José Mojica Marins
FOTOGRAFIA: José Roberto Eliezer
MONTAGEM: Paulo Sacramento
ELENCO: José Mojica Marins, Jece Valadão, Adriano Stuart e Milhem Cortaz

FALSA LOURA

de Carlos Reichenbach
(2007, 103 min)

Silmara, uma operária especializada de exuberante beleza, que sustenta o pai incendiário, se envolve com dois mitos diferentes da música popular – e com cada um deles irá experimentar traumáticas lições de vida.

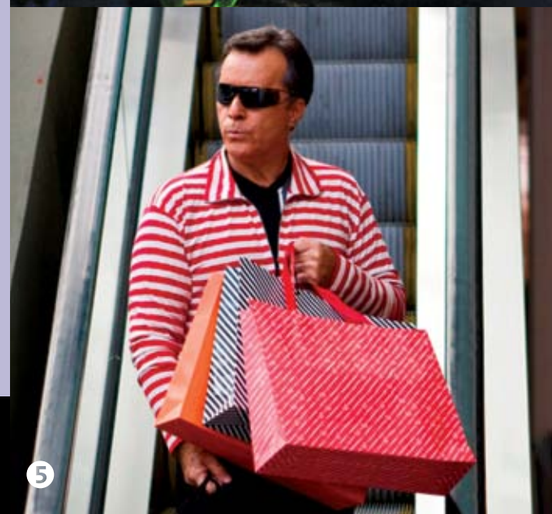
DIREÇÃO E ROTEIRO: Carlos Reichenbach
PRODUÇÃO: Sara Silveira
FOTOGRAFIA: Jacob Solitrenick
MONTAGEM: Cristina Amaral
ELENCO: Rosanne Mulholland, Cauã Reymond, Djin Sganzerla e João Bourbonnais

SE EU FOSSE VOCÊ 2

de Daniel Filho
(2009, 96 min)

Cláudio e Helena estão prestes a se separar. Porém, após a primeira reunião do divórcio, eles discutem em pleno elevador e, repentinamente, trocam de corpos. Isto faz com que ambos tenham que viver a vida do outro, a exemplo do que já havia ocorrido anos antes.

DIREÇÃO: Daniel Filho
PRODUÇÃO: Iafa Britz, Marcos Didonet, Vilma Lustosa, Walkiria Barbosa e Daniel Filho
ROTEIRO: Adriana Falcão, Renê Belmonte e Euclydes Marinho
FOTOGRAFIA: Nonato Estrela
MONTAGEM: Diana Vasconcelos
ELENCO: Gloria Pires, Tony Ramos, Cássio Gabus Mendes e Maria Luisa Mendonça



Quais imagens do Brasil lá fora?

EDUARDO VALENTE

Temos seguidamente afirmado duas coisas, ao longo dos textos neste catálogo, que tentamos usar para explicitar o caminho seguido pela curadoria da mostra: que vários outros filmes do período, que não os exibidos pela mostra, poderiam ilustrar essas mesmas questões; e que vários dos filmes exibidos poderiam facilmente ilustrar outras das questões (em suma, afirmando que essa seleção de filmes, e sua separação por questões, se pretende tudo, menos estanque e definitiva). Dito isso, porém, a verdade é que, no específico da pergunta que nomeia esta questão, talvez tenhamos a única instância em que o título de um só filme pudesse servir como resposta simplificada: *Cidade de Deus*.

Claro que ao dizer tal coisa não queremos propor isto como uma verdade unívoca – afinal, vários outros filmes nacionais foram vistos, em diferentes situações, fora do país. Queremos apenas usar a figura de retórica para dar conta do tamanho do fenômeno representado por este filme na definição da imagem do cinema brasileiro (e do Brasil, por que não?) lá fora. De fato, *Cidade de Deus* passou a ocupar um espaço neste imaginário estrangeiro, que tem poucos e raros precedentes na história (e cujas muitas semelhanças entre si podem nos ajudar a pensar acerca do que se espera e como se constrói, afinal, esta imagem de país): *Orfeu Negro*, o Cinema Novo de forma mais ampla (e menos especificamente algum filme), *Pixote*, *Central do Brasil*... e é isso. Exceto que, por circunstâncias que podem ir do momento em que ele surge (muito mais "globalizado") até características próprias da sua linguagem

(dramatúrgica e estética), pode-se afirmar sem medo que *Cidade de Deus* avançou bem mais do que seus predecessores, no sentido de que se espalhou bem além de uma cultura cinéfila necessariamente cosmopolita, que tem por base o circuito dos festivais, e se infiltrou mesmo no subconsciente comum do caldo do que é o "cinema mundial".

Isso se comprova das mais distintas formas, seja pela quantidade de entrevistas de estrangeiros sobre o Brasil (artistas ou não, cineastas ou não) onde o filme surge como imagem única que vários deles carregam, seja pelo resultado de algumas enquetes sobre o cinema mundial feitas por sites não necessariamente "especializados". Não é por acaso que o filme, por si só, lançou internacionalmente a carreira não só do seu diretor, como ainda do seu fotógrafo, seu montador e seu roteirista – casos bastante raros no cinema brasileiro (e que culminaram com inéditas indicações do filme ao Oscar em categorias técnicas). Por isso, todas as outras respostas à pergunta original aqui formulada ("quais imagens do Brasil lá fora?") precisarão sempre ser lidas como se carregassem o adendo "para além de Cidade de Deus" ou "em nichos específicos do cinema".

É o caso, até mesmo, dos dois filmes realizados no Brasil nestes dez anos pelo outro grande "embaixador internacional" do atual cinema brasileiro, Walter Salles. Mesmo tendo concorrido nas competições dos dois principais festivais do cinema mundial hoje (Cannes e Veneza), *Linha de Passe* e *Abril Despedaçado* passaram a anos-luz de alcançarem a visibilidade de um *CDD*. Talvez comprovando sua dimensão atual, que aponta para além do cinema brasileiro, o filme de Salles que pode se considerar mais próximo em repercussão é *Diários de Motocicleta*, o que se deve principalmente a seu personagem principal (além de algumas características formais/narrativas). Curiosamente, foi o oposto do que aconteceu com Fernando Meirelles, cujos *O Jardineiro Fiel* e *Ensaio Sobre a Cegueira* até mantiveram o interesse internacional em torno de seu nome, mas também não se diferenciaram como *Cidade de Deus* do entorno em que se incluíam.

Para além de Meirelles e Salles, o único outro nome que podemos considerar ter se imposto no cenário internacional de cinema ao longo da década (não por acaso, tendo acabado de anunciar seu primeiro filme a ser realizado fora do país) foi o de José Padilha (Andrucha Waddington, com *Lope*, ocupando um distante quarto lugar). A carreira deste, porém, se deu de forma bastante curiosa, uma vez que circulou tanto com documentários (todos os três que realizou no período passaram em grandes vitrines internacionais), como com seus dois longas de ficção – com destaque, claro, para o surpreendente (e polêmico) Urso de Ouro ganho pelo primeiro *Tropa de Elite*. Além disso, é um caso raro de cineasta abraçado tanto pelos festivais europeus como por *Sundance* – festival que, ao longo da década, exibiu improváveis títulos nacionais, como *Amores Possíveis*, *Benjamim* ou *Carmo*. Tendo feito do segundo filme da série o maior fenômeno de público da história do cinema brasileiro, po-

demos afirmar que Padilha continua sendo o grande enigma entre os três nomes de cineastas que citamos – não sabemos o que esperar de sua continuidade de carreira (enquanto os outros dois parecem seguir passos até certo ponto "previsíveis").

De fato, se tomarmos o circuito de festivais como a principal porta de entrada/plataforma de exibição para o cinema brasileiro lá fora (algo um tanto quanto inegável), o caráter diferenciado que ocuparam as figuras de Salles e Meirelles dentro deste panorama ao longo da década fica plenamente evidenciado quando vemos a quantidade de projetos gerados dentro de suas produtoras, a Videofilmes e a O2, que foram encontrar guarida nas principais mostras paralelas de Cannes, Veneza e Berlim. No caso da Videofilmes, podemos citar os casos de *Madame Satã*, *Cidade Baixa*, *O Céu de Suely* e *No Meu Lugar*; no caso da O2, *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (este, o único a ter estado em competição) e *À Deriva*. Não se quer aqui afirmar que esses filmes só foram aos festivais por terem "padrinhos fortes" (o que seria inclusive um tanto esquizofrênico, tendo em vista que o autor do texto é diretor de um dos filmes citados), mas sim que certamente este fato não atrapalhou em nada a que eles fossem recebidos com olhos atentos.

Mas é claro que não se trata apenas de apadrinhamento: os filmes escolhidos para representar o Brasil nestes festivais (escolhidos pelos estrangeiros, é bom que se diga, algo diferente do que é ser enviado para o Oscar de filme estrangeiro, uma escolha feita por brasileiros) partilham, em maior ou menor grau, de algo que se pode esperar de uma imagem do cinema brasileiro, e principalmente do Brasil, construída lá fora. Assim, para cada exemplar urbano em torno da classe média, como um *A Via Láctea* (exibido na Semana da Crítica de Cannes), temos muitos outros que se passam ou nas áreas sertanejas/rurais (*Mutum*; *Cinema, Aspirinas e Urubus*; *A Festa da Menina Morta*; *Garapa*; *Árido Movie*), ou em torno das favelas e conflitos urbanos de classes mais baixas (*5x Favela*; *Lixo Extraordinário*; *Cidade Baixa*; *No Meu Lugar*; *O Invasor*). Isso também ajuda a entender porque alguns cineastas que gozam de considerável prestígio dentro do Brasil, como é o caso de José Eduardo Belmonte ou Eduardo Coutinho, quase não circulam lá fora.

No entanto, da maneira como funciona este circuito de festivais, uma coisa é exibir um filme nessas seleções, o que até pode se dever a várias circunstâncias do ano em que ficam prontos; uma outra totalmente diferente é dar continuidade a essa exposição ao longo da carreira do cineasta. Se atentamos para a lista de todos os filmes exibidos nas seções paralelas da trinca de maiores festivais do mundo (lista que pode ser conferida no anexo IV deste catálogo), os únicos nomes que vemos repetirem-se mais de uma vez, além dos três cineastas destacados acima, são os de Karim Aïnouz (cujos três longas estiveram em Cannes ou Veneza), Marcelo Gomes (idem, sendo o segundo codirigido com Aïnouz) e o de Julio Bressane – alguém que circula desde os anos 1960 neste circuito, e que aliás gozou de tardio reconhecimento, como seu antigo parceiro Rogério Sganzerla (ambos tiveram retrospectivas de suas obras no prestígioso Festival de Turim). O fato é que nenhum outro jovem realizador, que tenha dado início à sua carreira nos anos 2000 (ou logo antes), se consolidou neste cenário, conseguindo inserir-se nas "expectativas" do circuito cinéfilo internacional.

De fato, não é difícil perceber que o Brasil hoje não goza de grande prestígio lá fora, pelo menos enquanto cinematografia nacional. Trata-se de um panorama bem distinto do que trilharam no período outros cinemas periféricos, como os da Romênia, Argentina, México ou Coreia do Sul – para citarmos algumas cinematografias que hoje gozam de um reconhecimento "nacional" neste circuito, para além das expectativas sobre este ou aquele cineasta. Basta ficarmos nos sinais mais óbvios, como o fato de, depois de surpreendentes três indicações em quatro anos no final dos anos 1990, o país não recebeu nenhuma indicação ao Oscar de filme estrangeiro no período (algo curioso quando pensamos que *Cidade de Deus* foi enviado, mas recusado – e depois recebeu quatro indicações técnicas no ano seguinte).

Mais significativo, talvez, seja notar como, além dos exemplos já citados, apenas *Carandiru*, de Hector Babenco (com seu prestígio de diretor de *Pixote* e *O Beijo da Mulher-Aranha*), competiu em algum outro dos maiores festivais do mundo. O fato é que no total, em dez anos, apenas dois longas brasileiros competiram em Cannes; mais dois em Berlim; e apenas um em Veneza, sendo este no distante 2001. Da mesma maneira, pouquíssimos filmes (além de *Cidade de Deus*, claro) circularam com algum destaque em qualquer circuito comercial internacional – sendo uma das curiosas exceções o caso de *Estômago*, filme que passou em branco nos festivais e teve público pequeno no Brasil, mas que encontrou sucesso relativo em mercados como os da França e Itália. Mas, de novo, falamos de uma exceção.

Alguns apostam que esse panorama pode estar mudando, a partir da visibilidade de

uma série de filmes da nova geração do cinema nacional, que tem encontrado braços abertos principalmente nos festivais de Locarno e Roterdã, os dois que são considerados os mais importantes na Europa depois da trinca principal, e que tentam reforçar o seu perfil de apostas nos filmes mais "arriscados" e menores. De fato, pode-se notar ali algumas repetições bastante notáveis, particularmente no que se refere aos filmes mineiros, tanto da produtora Teia (que teve todos os seus longas e vários curtas e médias exibidos num dos dois eventos, e que mais recentemente, já em 2011, encaixou sua primeira ficção, *O Céu Sobre os Ombros*, na competição principal de Roterdã), como os de Cao Guimarães. Para os diretores mais novos, foi um ótimo sinal a inclusão em 2010 de *A Alegria*, segundo longa dos cariocas Felipe Bragança e Marina Meliande (cujo primeiro filme havia sido exibido em Locarno no ano anterior), na seleção da Quinzena dos Realizadores em Cannes. No entanto, só os próximos dez anos poderão dizer se esta tendência de fato se consolida com visibilidade externa maior, ou se continuará sendo limitada a um nicho que acaba repercutindo dentro de um espaço ainda pequeno.

A ALEGRIA
de Felipe Bragança e Marina Meliande
(2010, 100 min)

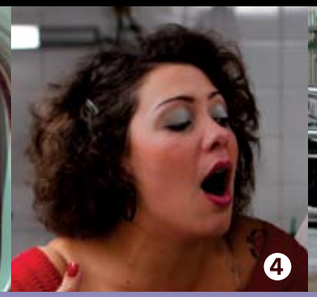
Luiza, 16 anos, não aguenta mais ouvir falar no fim do mundo... Em uma noite de Natal, seu primo João é baleado misteriosamente e desaparece no meio da madrugada. Semanas depois, um misterioso visitante vem bater à porta de Luiza: João, como um fantasma, pedindo para se esconder ali.

DIREÇÃO: Felipe Bragança e Marina Meliande
PRODUÇÃO: Lara Frigotto, Felipe Bragança e Marina Meliande
ROTEIRO: Felipe Bragança
FOTOGRAFIA: Andrea Capella
MONTAGEM: Marina Meliande
ELENCO: Tainá Medina, Junior Moura, Cesar Cardadeiro e Flora Dias

CIDADE DE DEUS
de Fernando Meirelles
(2002, 130 min)

Saga urbana que acompanha o crescimento do conjunto habitacional de Cidade de Deus, entre os anos 1960 e 1980, pelo olhar de dois jovens da comunidade: Buscapé, que sonha em ser fotógrafo, e Dadinho, que se torna um dos maiores traficantes do Rio de Janeiro.

DIREÇÃO: Fernando Meirelles
PRODUÇÃO: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos
ROTEIRO: Braulio Mantovani
FOTOGRAFIA: César Charlone
MONTAGEM: Daniel Rezende
ELENCO: Douglas Silva, Jefechander Suplino, Alice Braga e Emerson Gomes



CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS
de Marcelo Gomes
(2005, 99 min)

Em 1942, no meio do sertão nordestino, dois homens vindos de mundos diferentes se encontram: Johann, alemão fugido da 2ª Guerra Mundial, que dirige um caminhão e vende aspirinas pelo interior do país, e Ranulpho, um homem simples que sempre viveu no sertão. Aos poucos surge entre eles uma forte amizade.

DIREÇÃO: Marcelo Gomes
PRODUÇÃO: Sara Silveira, Maria Ionescu e João Vieira Jr.
ROTEIRO: Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Karim Aïnouz
FOTOGRAFIA: Mauro Pinheiro Jr.
MONTAGEM: Karen Harley
ELENCO: Peter Ketnath, João Miguel, Hermila Guedes e Oswaldo Mil

ESTÔMAGO
de Marcos Jorge
(2007, 112 min)

Na vida há os que devoram e os que são devorados. Raimundo Nonato se arranja, em vez disso, por um caminho todo seu, um caminho à parte: ele cozinha. Uma fábula nada infantil sobre o poder, o sexo e a culinária.

DIREÇÃO: Marcos Jorge
PRODUÇÃO: Cláudia da Natividade, Fabrizio Donvito e Marcos Cohen
ROTEIRO: Lusa Silvestre, Marcos Jorge, Cláudia da Natividade e Fabrizio Donvito, Fotografia: Toca Seabra
MONTAGEM: Luca Alverdi
ELENCO: João Miguel, Fabiula Nascimento, Babu Santana e Carlo Briani

O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS
de Cao Hamburger
(2006, 90 min)

A ditadura militar e a Copa de 1970 sob a ótica de um garoto que passa alguns dias num bairro judaico durante a ausência dos pais, militantes de esquerda.

DIREÇÃO: Cao Hamburger
PRODUÇÃO: Caio Gullane, Fabiano Gullane e Cao Hamburger
ROTEIRO: Cao Hamburger, Mário Mantovani, Cláudio Galperin e Anna Muylaert
FOTOGRAFIA: Adriano Goldman
MONTAGEM: Daniel Rezende
ELENCO: Germano Haiut, Simone Spoladore, Caio Blat e Eduardo Moreira

Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade?

EDUARDO VALENTE

"Ação entre amigos": a expressão em si já tem um significado duplo. Primeiro, o mais literal: um grupo de pessoas com laços pessoais de relacionamento que se une para, juntos, efetivar uma ação. É a primeira dimensão importante para nós aqui. Depois, o sentido de seu uso corrente no Brasil: "ação entre amigos" tem também um sentido financeiro, onde na ação está implicado menos "fazer" algo do que "custear" para que algo seja feito. Esses são, então, os dois vetores principais aqui: amizade como trabalho conjunto, e o desejo de viabilizar algo sem um grande aporte externo de verba.

No campo do cinema, é importante dizer que nada disso é novo, pelo contrário: existe uma verdadeira historiografia de uma maneira "anti-industrial" de trabalhar, inclusive com inúmeros exemplos brasileiros – tão numerosos, na verdade, que pode-se dizer que eles são tanto a norma como qualquer outro modelo. O que, se significa dizer que nenhuma dessas duas características apresenta em si uma inovação, por outro lado não impede que tentemos entender quais as especificidades em jogo nos anos 2000, e também quais as diversas maneiras como essas características se apresentaram.

Para começarmos pela especificidade de contexto, precisamos tocar em dois pontos essenciais. Primeiro, o inegável e galopante processo de encarecimento por que passou o cinema de maior custo no Brasil (alguns chamariam esse cinema de industrial, outros de comercial, outros ainda de profissional – mas todos parecem termos por demais limitadores no contexto brasileiro), desde a chamada retomada. Os motivos para este fenômeno são vários, e vão desde o verdadeiro encarecimento de alguns elementos técnico/tecnológicos, que avançaram muito e de forma muito rápida no período; passando pela pressão exercida em vários itens da produção (desde salários até alugueis de equipamentos, entre outros) pela expansão do mercado publicitário sobre o mercado do cinema no período do Governo Collor (algo que embora tenha começado antes, e se ampliado depois, teve ali seu momento decisivo); até chegar ao sistema imposto pelas Leis de Incentivo, onde os orçamentos foram por um bom tempo pouco regulados, e alguns dos produtores e diretores perceberam que o momento de ganhar dinheiro com um filme era na captação/produção. Estas distorções (entre algumas outras) se unem para criar um mercado de produção de cinema altamente inflacionado.

Por outro lado, na virada do século a tecnologia digital, que já havia começado a dar seus passos principais rumo a uma democratização de alguns meios mais baratos de produção e finalização de imagens, toma de vez um ritmo de galope. Logo vemos câmeras pessoais de preços acessíveis produzindo materiais passíveis de exibição pública e em telas grandes – e, em paralelo, um mercado que passa a aceitar, cada vez mais, diferentes formatos digitais de exibição destes filmes. Quebra-se, assim, uma das mais intransponíveis barreiras de custo para uma produção: a da finalização para 35mm (que, até a década anterior, ainda era o único formato de exibição a receber a pompa que ia com o nome "cinema").

Existem aí, então, as condições básicas para o surgimento de um movimento que retome as características da "ação entre amigos" tão comuns em décadas anteriores, mas menos presentes no momento em que o título de "cinema independente" foi um pouco "sequestrado" pelo Festival de Sundance – a partir de um modelo que, se era sim mais barato e fácil do que o grande cinema de estúdio norte-americano (que também passava por um processo de encarecimento, por motivos comuns ou específicos), ainda assim continuava quase proibitivo para a maior parte das pessoas no mundo que "simplesmente queriam fazer um filme".

Mas que filmes saíram então dessa nova possibilidade de produção? Como veremos, tipos muito distintos, pois o conceito amplo de "ação entre amigos" acaba unindo universos tão distintos quanto os de um Domingos Oliveira e os de um Petter Baiestorf. Mas é nas diferenças entre eles (e todos que estão no amplo meio-termo que existe aí) que a nossa pergunta original do título realmente se justifica.

Afinal, quando Domingos, em meados da década, decide propor um manifesto do B.O.A.A. (Baixo Orçamento e Alto Astral), e radicalizar sua produção no sentido do barateamento e facilidades trazidas pelo digital, por mais que isso se adeque bem à sua proposta de cinema, trata-se de uma opção feita por um veterano, não apenas de mais de quarenta anos de carreira no cinema, como de vida artística plenamente estabelecida em outros meios. Domingos poderia se ater ao outro modelo de produção vigente, mas este não lhe agrada mais: tornou-se sufocante e dificultador, então ele parte para estes filmes que têm em comum maior rapidez de realização e menor sofisticação estético-visual. Filma bastante na década (algo que certamente não conseguiria no outro modelo), porque optou por uma estética que veio junto com seu processo.

Já o caso de Baierstorf é bem outro: natural (e ainda morador) da "distante" Palmitos, faz seus filmes de terror em casa por absoluta necessidade (não que isso o incomode): quer fazer cinema, e isso não se apresenta como opção na sua realidade, qual não seja pegando ele mesmo a câmera na mão e juntando os amigos para isso. Baierstorf é só um nome escolhido aqui como exemplo, mas há muitos outros, de características (e locais) distintos: Simião Martiniano, Rodrigo Aragão, Pepa, Marcos Ferreira. Todos trabalham dentro de gêneros de cinema extremamente populares (ação, terror, comédia), são em geral autodidatas apaixonados, para quem o que até a década anterior seria chamado ou de home video ou de "vídeo" tornou-se de repente uma possibilidade maior. Fazem o cinema que podem fazer, e não pedem desculpas por isso –

até por não deverem nada a ninguém. Na maior parte, porém, circulam mesmo seus filmes em DVD, seja nos mercados restritos pelo seu local (na maneira do movimento que existe com força hoje numa Nigéria, por exemplo), ou pelo seu gênero (o filme Mangue Negro, de Aragão, circulou nos festivais internacionais de terror). É importante dizer que uma mostra (entitulada Cinema de Bordas) foi criada no Itaú Cultural de São Paulo ao longo da década para dar conta de exibir estes filmes, tirando-os da penumbra geral (até histórica) em que viviam.

A maior parte dos outros filmes realizados com menores orçamentos (quando não somente com base nas economias pessoais/trabalho gratuito) se localizam num ponto entre estes dois exemplos: o do veterano que encontra uma estética/método que o apraz; e o dos "inventores de seu próprio cinema". Diz respeito, em geral, a pessoas com maior conhecimento, e muitas vezes estudo de cinema, mesmo que numa idade mais nova (o que implica numa enorme intimidade com as tecnologias de captação, edição e finalização que permitam custos baixos com maior qualidade); e, acima de tudo, um desejo de realizar que, se não necessariamente recusa os métodos existentes (editais, e até incentivos locais ou governamentais), não parece disposto a esperar que estes os "avalizem" para a realização.

Não chega a surpreender, dentro deste panorama, que a década tenha visto longas realizados, inclusive, por estudantes de cinema, que ganharam espaço bem além dos festivais universitários. Foi o caso, por exemplo, de *Conceição*, filme peculiar porque filmado por alunos da UFF ainda nos anos 1990, em 16mm, mas que fica pronto dez anos depois – em parte, pode se dizer, para sua própria sorte, pois encontra um ambiente mais propício para entendê-lo. Mas o caso mais marcante em termos de visibilidade é mesmo o de *Apenas o Fim*, filme produzido como exercício de final de curso da PUC-Rio, e que terminou exibido e premiado no Festival do Rio, lançado comercialmente com algum destaque, e deslanchando efetivamente a carreira de seu diretor. Algo certamente impensável menos de dez antes (quando, aliás, o curso onde foi feito nem existia).

Se no começo da década as condições realmente eram mais difíceis, nem por isso impediram, por exemplo, que dois veteranos da cena do curta brasileiro dos anos 1990 terminassem estreando em longas com filmes que realizaram basicamente na raça: José Eduardo Belmonte, com *Subterrâneos*; e *Samba-Canção*, de Rafael Conde. Em ambos os casos, filmes que faziam (cada um a seu modo) da sua própria forma um questionamento sobre o cinema que era ou não possível a eles fazer naquele momento. Eles não foram os únicos, porém, que impuseram, não sem dificuldades ou limites, sua presença na primeira metade de década, bem menos "receptiva" a estes produtos novos, ainda estranhos – lembremos de *A Festa de Margarette*, *Deus Jr.* ou *Cama de Gato*.

Mesmo num ano não tão distante como 2007, um filme como *Amigos de Risco*, que exibimos na mostra, ainda surgia como um completo estranho no Festival de Brasília, até hoje fechado em sua opção pelo 35mm como formato final. Com sua filmagem que explora os efeitos (e defeitos) do digital radicalmente e com sua despreocupação com a perfeição (que não se confunde com desleixo conceitual e estético), o filme era um estranho há apenas três anos no mesmo festival que, em 2010, daria pleno reconhecimento a este "outro cinema".

Parte do que ajudou a que este processo se naturalizasse foi, sem dúvida, a expansão do circuito dos festivais de cinema pelo país, processo iniciado nos anos 1990, mas radicalizado nesses anos 2000. Com uma quantidade maior de mostras abria-se mais e mais espaço, tanto para produções regionais dos vários lugares que recebiam eventos como principalmente para que festivais fossem criando seu recorte diferencial – inclusive pela aposta nesse cinema que surgia com força. Nesse sentido, certamente a Mostra do Filme Livre, no Rio de Janeiro, foi muito importante, e até pioneira, tanto no gesto de igualar totalmente o espaço para o digital e a película como por ter sido a única a ter exibido uma série de filmes (algo que acontece até hoje).

Hoje, porém, a MFL já tem companhia, tanto de eventos criados na década como o Cine Esquema Novo, de Porto Alegre; e a Janela Internacional do Cinema, de Recife; ou de um evento como a Mostra de Tiradentes, de existência mais antiga, mas que tomou a decisão curatorial de dar espaço privilegiado na programação para este cinema jovem, que ainda lutava um pouco para entrar na janela dos festivais de maior porte. Nesse sentido, tem grande importância para a visibilidade desta produção a criação em Tiradentes da mostra Aurora, competição voltada apenas para primeiros filmes, e cujo vencedor de sua edição original (*Meu Nome é Dindi*) exibimos aqui na mostra.

O mais importante disso tudo é que, assim, vai se formando aos poucos um pequeno circuito alternativo de força e interesse para os realizadores deste cinema mais arriscado. É, em muitos sentidos, a partir dos encontros mais constantes nestes festivais que vão se delineando e consolidando algumas características desta produção mais recente, que tem chamado a atenção de curadores lá fora e da mídia aqui no Brasil. Esta passa principalmente por uma troca muito forte entre realizadores de lugares distintos, passando de um processo que antes era marcante pela sua "regionalização" para um estágio de quebra de fronteiras – seja com pessoas viajando para trabalhar nos filmes e projetos dos outros, seja mesmo e "apenas" nas trocas de ideias e projetos. Dentro deste panorama novos polos se impõem, em Minas Gerais, Ceará ou Pernambuco, menos por alguma decisão "oficial/governamental" de apoio (embora até existam programas locais), e mais por um processo natural de realização e exibição mesmo de trabalhos – e principalmente pela aglutinação de pessoas.

Deste momento recente, exibimos *Estrada para Ythaca* (produção cearense) e *A Falta que Me Faz* (filme mineiro), lançados no final de 2009 e começo de 2010 (em Brasília e Tiradentes, respectivamente), ambos com várias exibições internacionais no currículo. A partir dos dois (realizados, diga-se, por algumas pessoas que trabalham com cinema há quase uma década, e sem se conhecerem por um bom tempo) talvez valha perguntar se existem mesmo características que tornem este "momento" num "movimento", pensar se a questão dos afetos que perpassam as relações nas telas e atrás delas cria algum tipo de unidade ou sentimento que aproxime estes filmes, e, por que não, questionar se a busca por essas coisas (unidades, aproximações, movimentos) têm mesmo importância – e, se sim, para quem?. A verdade é que este momento, com todas essas diferentes ebulições que o marcam, nos deixam curiosos sobre o que vem logo a seguir – e esse sentimento é essencial na cinematografia de qualquer país.

A FALTA QUE ME FAZ
de Marília Rocha
(2009, 85 min)

Um grupo de meninas vive o fim da adolescência. Um romantismo impossível as enlaça com homens de fora, deixando marcas em seus corpos e na paisagem a seu redor. Entre festas, amizades, angústias e contradições da passagem para a vida adulta, cada uma encontra sua maneira de resistir à mudança e existir na incerteza.

DIREÇÃO: Marília Rocha
PRODUÇÃO: Luana Melgaço
ROTEIRO: Clarissa Campolina e Marília Rocha
FOTOGRAFIA: Alexandre Baxter e Ivo Lopes Araújo
MONTAGEM: Francisco Moreira e Marília Rocha
ELENCO: Alessandra Ribeiro, Priscila Rodrigues Ribeiro, Shirlene Rodrigues Ribeiro e Valdênia Ribeiro

AMIGOS DE RISCO
de Daniel Bandeira
(2007, 88 min)

Após anos em fuga, Joca está de volta à cidade. E, para comemorar, nada melhor que uma noitada com seus bons amigos Nelsão e Benito. Mas o alegre reencontro vira um pesadelo quando Joca subitamente passa mal. Vai começar uma corrida contra o tempo cheia de surpresas, capazes de abalar os mais firmes laços de amizade.

DIREÇÃO, ROTEIRO E MONTAGEM: Daniel Bandeira
PRODUÇÃO: Sarah Hazin, Juliano Dornelles, Cátia Oliveira e Daniel Bandeira
FOTOGRAFIA: Pedro Sotero
ELENCO: Rodrigo Riszla, Paulo Dias, Irandhir Santos e Jr. Black

APENAS O FIM
de Matheus Souza
(2008, 80 min)

Garota resolve abandonar o namorado e fugir para lugar desconhecido. Antes de partir, ela decide encontrá-lo, mas eles têm apenas uma hora para fazer um balanço bem-humorado de suas vidas.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Matheus Souza
PRODUÇÃO: Mariza Leão e Júlia Ramil
FOTOGRAFIA E MONTAGEM: Júlio Secchin
ELENCO: Gregorio Duvivier, Erika Mader, Marcelo Adnet e Nathália Dill

ESTRADA PARA YTHACA
de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti
(2010, 70 min)

Quatro amigos em luto – interpretados pelos próprios diretores – partem numa viagem até a cidade natal do amigo falecido, depois de uma noite de bebedeira. Ythaca, mais do que um lugar, é um caminho que envolve amizade, silêncio, descoberta e cinema.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, ROTEIRO, FOTOGRAFIA, MONTAGEM E ELENCO: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti

MEU NOME É DINDI
de Bruno Safadi
(2007, 85 min)

O filme retrata o movimento do tempo sobre a vida de uma jovem mulher, de nome Dindi. Dona de uma quitanda à beira da falência no Rio de Janeiro, Dindi luta perigosamente pela sua sobrevivência. Limite!

DIREÇÃO E ROTEIRO: Bruno Safadi
PRODUÇÃO: Bruno Safadi e Roberto Talma
FOTOGRAFIA: Lula Carvalho
MONTAGEM: Rodrigo Lima
ELENCO: Djin Sganzerla, Gustavo Falcão, Carlo Mossy e Nildo Parente

Subjetividade: modo ou moda?

CLÉBER EDUARDO

Há um pertinente lugar comum em considerar o cinema brasileiro, historicamente, pouco dado às questões do sujeito e mais voltado às questões da realidade. Que se façam ressalvas: Mário Peixoto, Walter Hugo Khouri, Paulo César Saraceni, Domingos Oliveira, Luiz Sérgio Person e Walter Lima Jr, entre outros que, por diferentes modos e fins, centraram filmes na subjetividade de seus personagens, formalizando imagens, sons e tempo de acordo com os sentimentos turvos de seus protagonistas. Na última década, contudo, sem perder seu caráter de observação, radiografia e comentário sobre comportamentos representativos ou fundados em uma generalização (como se pode perceber pela programação da sessão "Que País é Esse?" dessa mesma mostra), a produção brasileira voltou-se, com frequência nunca antes notada, para o íntimo dos personagens, tanto para a intimidade formalizada pela narração verbal ou escrita (*Nome Próprio*, *Dias de Nietzsche em Turim*) como para a expressa apenas pelo corpo em dadas situações (*Cão sem Dono*, *O Céu de Suely*).

Os primeiros 10 anos do segundo milênio foram de uma inflação do eu, na ficção e no documentário – um "eu" tanto dos personagens como dos diretores transformados em personagens (*33*, *Um Passaporte Húngaro*, *Santiago*, *Person*, para ficarmos em alguns exemplos apenas). Além de vermos um desfile de lançamentos de filmes que têm por título nomes próprios (muitos deles encontram-se na sessão "Para onde vão nossos Heróis?"), manteve-se um traço dos anos 1990: a presença constante das narrações em primeira pessoa nas ficções, e de documentários com protagonistas individualizados (e não estruturados como panoramas e mosaicos). A encenação empenha-se em se aproximar da experiência e da percepção do personagem, procurando uma intimidade às vezes cega e sem recuo, que procura investir na particularização como valor consensual. Em alguns filmes, contudo, o particular, mais que fim, é um meio: forma de não se escancarar o caráter representativo dos personagens, já que, em plenos anos 2000, representatividade é nome feio, empregado apenas para as organizações políticas. Alguns desses personagens, porém, escapam do particular: tornam-se reflexos de tempo e lugar, ou ao menos são postos em relação.

A mais comum das subjetivações, aquela feita pela memória, é o coração de *Eu me Lembro*, o *Amarcord* de Edgard Navarro, protagonizado por Guiga – personagem tão pessoal quanto conectado ao Brasil, em sintonia com o andar do momento histórico. Temos lá um tom de lembrança confessional e poética, cujas experiências, como vemos em tela, carregam o fabular das mundaneidades cotidianas. Um filme assim, por sua própria opção, expõe uma fricção: a relação do tempo lembrado (tempo do passado lúdico) com o tempo do espectador. Subjetivar pela memória é, afinal, estabelecer uma comparação entre dois momentos bastante diferentes, entre dois "eus", duas realidades nas quais o sujeito se forma e se reforma, sempre em alteração e preservação, como os processos históricos.

Parte da experiência de Guiga passa pelos contatos corporais. São tranquilos, anedóticos, prazerosos. O sexo aproximaria Guiga da jovem Camila de *Nome Próprio*, se, no caso dela, o sexo não fosse uma experiência entre a melancolia, o desespero e a carência generalizada. Não é tranquilo: o *erotic disgusting*. Parte desse mal-estar, dessa procura às cegas de um corpo sem bússola, é transposta para um *blog*.

Essas turbulências interiores externalizadas pela estilização reflexiva da linguagem escrita pontuam também o fluxo interno do filósofo em *Dias de Nietzsche em Turim*. A razão interior não dá conta das ideias, nem do mundo externo, e está fissurada. Não se trata de um entrave a ser removido, ou estímulo para uma solução, como é a crise de nervos de Nascimento em *Tropa de Elite*. É do próprio processo da reflexão: a estabilização das coisas está fora da esfera do filósofo. Já para o policial com patente, homem de ação tanto quanto de estratégias e reflexões (sobre o funcionamento do mundo, não sobre o funcionamento do eu), a estabilização dele e da realidade é a utopia

à bala. Nascimento, como vemos em *Tropa de Elite 2*, não encontra a paz.

Se o transtorno de Nietzsche é quase mítico, pois lida com forças invisíveis e com o turvo de toda subjetividade, o de Nascimento é palpável. É uma interioridade verbalizada apenas, ausente em suas presenças em tela, porque está na sociedade, no exterior, e retorna a ela pela fala. Há pouco de pessoal em sua narração: é uma subjetividade estratégica, funcional, que diz menos do personagem que de uma forma de pensar da sociedade. O esforço em individualizar Nascimento em uma estrutura panorâmica, de leitura de funcionamento de sociedade, gerou ruídos de toda sorte na recepção. Único narrador, Nascimento, para muitos, tornou-se porta-voz do filme. Voz de um doente dos nervos, seu conhecimento sobre as conexões entre drogas, policiais e consumidores, assim como sua reflexão pessoal sobre isso, é fruto de uma percepção transtornada. No entanto, parece ser, antes disso, fruto de um estudo. Pura estratégia narrativa, porque Nascimento sequer é protagonista: é uma consciência apenas.

Em *Cidade de Deus*, Buscapé, que também é narrador sem ser protagonista, não se reduz a uma consciência, embora ele a manifeste. Panorâmico, como *Tropa de Elite* (com o qual partilha o mesmo roteirista e montador), *CdD* tem no narrador, além de um passador de informações sobre a genealogia das drogas na favela carioca, uma espécie de exemplo gerador (e não regenerador). Buscapé parece estar sempre ileso, vacinado contra as más ações, mesmo ganhando máquina do tráfico. Quando tem a chance de complicar a vida da polícia corrupta, opta pela decisão que o beneficia diretamente, alcançando assim o posto de cronista fotográfico de seu mundo. Se este piorar, melhor para Buscapé. A narração em primeira pessoa nesse caso não busca chegar a uma zona de sensibilidade e intimidade de sentimentos de Buscapé. Assim como a do jovem André em *O Homem que Copiava*, a narração, antes de ser uma impressão vocal de uma primeira pessoa, é performance verbal do texto, da narração e da própria narrativa. É a subjetiva do espetáculo.

Pan-Cinema Permanente é um filme à parte nessa questão: nenhum conflito do sujeito consigo mesmo ou com o mundo; pura celebração. Waly Salomão, o camaleão das subjetividades (no plural), o militante programático e pragmático da mudança e da opacidade, da performance como vida, da mise-en-scène como único modo de existir, é uma interioridade em palco. Tem a ver com as potências do falso de Nietzsche. A crise é do filme que – embora tente acessar a senha da subjetividade de Waly, um momento de distração ou de falta de consciência da encenação – jamais logra êxito. O poeta é ator de si. Estar no palco significa que o dentro está fora da cena – a não ser que, evidentemente, manifeste-se na superfície da imagem, no corpo, na impostação vocal, nos versos e nos gestos largos, despudorados e sem pedir licença para acontecer. A subjetividade do poeta, muito bem organizada aos fragmentos pela montagem, é uma subobjetividade.

Outros filmes da década seguiram por caminhos do eu, e poderiam facilmente estar sendo exibidos aqui. *O Céu de Suely*, por exemplo, coloca esse eu em deslocamento, mas, sobretudo, expõe o deslocamento na própria origem, na cidade de onde partiu e para onde voltou. Em nome de uma expansão de si, Suely, nome inventado por Hermila (também nome

4

da atriz), aluga o corpo por poucas horas, fugindo a uma determinação para se autodeterminar (ao menos na intenção). Como a Camila de *Nome Próprio*, o corpo é o GPS dessa procura por outra forma de vida. Por outras razões, o adolescente de *Os Famosos e os Duendes da Morte*, conectado ao computador como Bruna Surfistinha e Camila (de *Nome Próprio*), não emprega o corpo em sua experiência, porque sua experiência afetiva é virtualizada. Ele menos se entrega à escrita e mais às imagens e sons, a uma narratividade mais "internética" e fluida. *Duendes* e *Nome Próprio* são os filmes "psiconets" da década.

Subjetividades, percepções e identidades em crise, em colapso, deram a tônica. Podemos listar alguns filmes nos quais seus protagonistas perdem o chão da realidade onde se situam: "entram para dentro" e, ao voltarem para fora deles, colidem com o mundo. Dentro e fora, outra constante; o subjetivo, o objetivo, o conflito. Pensamos em *Benjamim* e *Budapeste*, ambos baseados em Chico Buarque, mas também em *Hotel Atlântico*, outra narrativa de busca perdida, também ela baseada em um romance (de João Gilberto Noll); ou mesmo *Nina*, divulgado como baseado em Dostoievski (Crime e Castigo) e *O Cheiro do Ralo* (baseado em Lourenço Mutarelli), este mais alegórico que subjetivado – ambos dirigidos pelo mesmo Heitor Dhalia. Em todos eles, assim como em *Jogos Subterrâneos* (baseado em Julio Cortázar) e em *Crime Delicado* (baseado em Sergio Santanna), a percepção do protagonista afeta as escolhas visuais. Em todos, ainda, há fissuras – e são narrativas urbanas

Como notamos acima, em comum todos têm a literatura, ou mais precisamente a escrita, como matriz. Uma mediação já encontrada em palavras – limitadas pelo vocabulário – como fonte do íntimo dos personagens. Essa matriz escrita também está em *Os Famosos e os Duendes da Morte*, *Nome Próprio*, *Dias de Nietzsche em Turim* e *Tropa de Elite*, que vão da narrativa de reiniciação à confessional; da filosofia à reportagem sociologizante. Ou ainda em *Lavoura Arcaica*, em que tanto a performance do texto (poético) como sua interpretação (sussurrante) são expressões, no próprio corpo do filme, de uma subjetividade literarizada e asfixiante.

Tantas adaptações fazem sentido: a linguagem escrita sempre serviu muito bem para a subjetivação. Um dos limites (e desafios) do cinema é justamente evidenciar sentimentos, sensações e percepções dos personagens, sem recorrer sempre à narração interna de algum contador de memórias ou pensador em voz alta. Na história da crítica, há quem, como Jean Douchet, recuse a interioridade visualizada-sonorizada. Por exemplo, em sua reação a *O Ano Passado em Marienbad*, ao qual resiste por transformar em imagem objetiva o que é da ordem dos mistérios da imaginação, Douchet filia-se a Baudelaire: reivindica que se mostre o que há dentro pelo que há fora – sentimentos, pensamentos, abstrações na imagem do corpo e no corpo da imagem.

DIAS DE NIETZSCHE EM TURIM

de Julio Bressane
(2001, 85 min)

O filme narra a passagem do filósofo Friedrich Nietzsche pela cidade italiana de Turim, onde alguns de seus textos mais importantes foram desenvolvidos e onde o filósofo buscou referências para abordar em trabalhos escritos temas como artes, ciência e vida.

DIREÇÃO: Julio Bressane
PRODUÇÃO: Noa Bressane
ROTEIRO: Rosa Dias e Julio Bressane
FOTOGRAFIA: José Tadeu Ribeiro
MONTAGEM: Virgínia Flores
ELENCO: Fernando Eiras, Paulo José, Mariana Ximenes e Leandra Leal

EU ME LEMBRO

de Edgard Navarro
(2005, 95 min)

Investida poética de inspiração autobiográfica em que o realizador mistura realidade e ficção para traçar um painel de memória coletiva e, na tentativa de compreender a gênese de seus próprios conflitos, termina fornecendo pistas sobre algumas das buscas essenciais de sua geração.

DIREÇÃO: Edgard Navarro
PRODUÇÃO: Moisés Augusto e Sylvia Abreu
ROTEIRO: Edgard Navarro
FOTOGRAFIA: Hamilton Oliveira
MONTAGEM: Edgard Navarro e Jefferson Cysneiros
ELENCO: Lucas Valadares, Fernando Neves, Arly Arnaud e Annalu Tavares

NOME PRÓPRIO

de Murilo Salles
(2007, 130 min)

Camila tem a escrita como sua grande paixão. Intensa e corajosa, ela busca criar para si uma existência complexa o suficiente para que possa escrever sobre ela. Ela escreve compulsivamente em um blog, só que isto faz com que também fique isolada.

DIREÇÃO: Murilo Salles
PRODUÇÃO: Flávio Frederico, Suzana Villas Boas e Lionel Combecau
ROTEIRO: Elena Soarez, Murilo Salles e Melanie Dimantas
FOTOGRAFIA: Fernanda Riscali e Murilo Salles
MONTAGEM: Vânia Debs
ELENCO: Leandra Leal, Juliano Cazarré, Alex Didier e Munir Kanaan

PAN-CINEMA PERMANENTE

de Carlos Nader
(2007, 83 min)

Documentário sobre o poeta baiano Waly Salomão, para quem a vida era um filme de ficção e a poesia uma ferramenta para desmascarar qualquer pretensão naturalista. Carlos Nader filmou Waly por quase 15 anos. Mas como fazer um documentário sobre alguém que acreditava que tudo é ficção?

DIREÇÃO, ROTEIRO, FOTOGRAFIA E MONTAGEM: Carlos Nader
PRODUÇÃO: Flávio Botelho

TROPA DE ELITE

de José Padilha
(2007, 118 min)

O dia a dia de um grupo de policiais e de um capitão do BOPE, que quer deixar a corporação e tenta encontrar um substituto. Paralelamente dois amigos de infância tornam-se policiais e se destacam um pela ousadia e o outro pela inteligência. Se pudesse uni-los num único candidato, o capitão já teria encontrado seu substituto.

DIREÇÃO: José Padilha
PRODUÇÃO: José Padilha e Marcos Prado
ROTEIRO: Rodrigo Pimentel, Bráulio Mantovani e José Padilha
FOTOGRAFIA: Lula Carvalho
MONTAGEM: Daniel Rezende
ELENCO: Wagner Moura, Caio Junqueira, André Ramiro e Milhem Cortaz

O outro: temer, tolerar ou conhecer?

EDUARDO VALENTE

Sabemos o quanto a ideia de identidade está diretamente ligada ao conceito (mas principalmente à prática) da alteridade: só sabemos quem e o que somos se sabemos quem e o que não somos. Assim, a curiosidade pelo diferente, pelo outro, acaba sendo gesto complementar ao de afirmação da própria identidade – e é disso que a arte sempre tratou, do que existe de único e individual, mas ao mesmo tempo do que nos une, aproxima e faz ter algo em comum. No entanto, nem sempre (quase nunca?) essas constatações e entendimentos são vividos com tranquilidade. Afinal, entre o "eu é um outro" de Rimbaud e "o inferno são os outros" *sartreano* há inúmeras tonalidades possíveis desse desencontro – como ilustram os filmes que colocam em jogo essa questão, que permeou particularmente o cinema brasileiro ao longo desta década.

Até por justiça histórica, talvez devamos começar pela alteridade original brasileira. O criador do Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli, apresenta quase no final dessa década, *Corumbiara*, longa que de alguma maneira sintetiza várias das questões que marcam a história do projeto, criado em 1987 com fins mais etnográficos que cinematográficos, mas que em mais de 20 anos evoluiu bastante, e hoje tem com frequência dado origem a algumas obras (na maioria curtas e médias) muito potentes nas questões gêmeas de "olhar o outro"/"dar o olhar ao outro". Mas, para além disso, os principais motivos de estarmos exibindo o filme é a forma particularmente potente com que consegue algo cada vez mais raro num mundo como o de hoje: imagens de "primeiros contatos", daqueles que não são nada além da mais pura alteridade impressa na tela (algo que, de alguma maneira, é fonte também do que de mais forte nos dá *Serras da Desordem*, de que tratamos mais em outra de nossas questões, a do deslocamento).

Um filme que chega perto disso é *A Alma do Osso*, de Cao Guimarães, cineasta particularmente interessado nos eremitas, deslocados e solitários. Talvez o pioneiro entre os vários filmes (pensamos em *As Iracemas*, *Seo Chico – Um Retrato*, *A Falta que Me Faz*) que se colocaram a questão de como filmar um outro tão distinto de si mesmo; quais as distâncias que se pode/deve atravessar em nome de um filme melhor? Se é verdade que a realidade desse "outro" nem precisaria ser tão distinta assim para que estas perguntas se imponham (pensamos em *A Casa de Sandro*, *Agreste*), ou não pareçam ter sido feitas (*Alô, Alô Terezinha!*), é fato que as situações-limite despertam-nas com mais força.

Na verdade, uma boa parte do melhor da história do documentário, de Wiseman a Rouch (passando por tantos outros), nasce de posicionamentos e questionamentos em torno dessa questão – colocados pelos filmes, mas também para os filmes. É o caso de dois outros filmes que exibimos na mostra: *Santiago* e *À Margem da Imagem*. Se vistos por um viés mais conteudístico, ou mesmo de figuras de estilo, é bem óbvio que são filmes completamente diferentes, ainda assim eles se igualam no gesto (original em um; final no outro) de jogar seu olhar de volta para si mesmo e se perguntar: "Mas eu poderia mesmo estar filmando esse outro?" É uma pergunta, de dimensões éticas e morais, sobre o poder (e a responsabilidade) que vem com uma câmera e o seu uso, fundada nesse caso em questões de classe que se tornam ainda mais profundas num país com os dilemas e fissuras do Brasil. Nos dois casos, inegavelmente, os cineastas concluem: se eu pelo menos me coloquei essa questão, já estou um pouco mais tranquilo comigo mesmo. Uma solução profundamente brasileira, aliás.

Vale pensar como (não) se colocam sobre a mesma questão *Estamira* e *A Pessoa é Para o Que Nasce*, cujos dilemas são muito próximos respectivamente a *Santiago* e *À Margem da Imagem*, mas cuja dimensão autorreflexiva é muito menor. O que se ganha e o que se perde em cada um, como gesto cinematográfico ou como gesto humano, ao se expor (ou não) como "cineasta em crise"? E por que não pensar em *Lixo Extraordinário*, que acredita que a solução está em fazer "sócios" os objetos artísticos e os artistas, com os lucros partilhados – mas será que igualmente (e aqui certamente não falamos do dinheiro)?

Mais rara do que a (mesmo que imaginária ou utópica) conciliação, até pela tradição brasileira, é a explicitação do conflito. Por isso, talvez, *Um Lugar ao Sol* pareça tão diferente e novo em meio a essa produção. Não se trata necessariamente de "filmar contra", mas filmar de frente, expor o conflito intrínseco e duro que se esconde por trás de nossa cordialidade. Algo que encontrou mais espaço na ficção da década, em filmes bastante distintos: desde *Madame Satã* (que encarna no corpo do personagem toda uma política de estar no mundo) aos filmes de Sérgio Bianchi, passando pela chanchada da luta de classes de um

3

Redentor. No entanto, nenhum filme tocou mais fundo na ferida do que *O Invasor*, que exibimos na mostra justamente por explicitar as inter-relações, muito mais incestuosas do que conflituosas, entre as classes. Aqui, a luta de classes se encarna de forma bem diferente da idealizada por Marx, e o outro se revela mais ameaçador quando mais parecido "conosco".

Mas claro que a questão da representação de classes não é nova no nosso cinema, particularmente a partir do Cinema Novo. Nesse sentido, é muito sintomático que Cacá Diegues, aquele que mais soube se adaptar aos vários momentos que se seguiram ao movimento dos anos 1960, feche a década produzindo justamente *5x Favela – Agora Por Nós Mesmos*, filme que reprisa o formato de um dos marcos iniciais do Cinema Novo, mas chamando a atenção já no título para a mudança do gesto: "Não mais nos julgamos moralmente capazes de falar pelo 'povo', agora eles falam por si mesmos". No entanto, uma questão essencial não muda: "eles" e "nós" continuam apartados, assumidos como categorias distintas. E mais: os "nós" de agora seguem precisando dos "eles" de então, mesmo que no papel atual de produtores e como "imagem pública", instância legitimadora do projeto.

É inegável que parte integrante dos objetivos do projeto seria provar que "eles" são capazes de filmar como "nós" (e isso é necessariamente bom?). Só que isso de alguma maneira já estava indicado de forma bem mais potente lá atrás na década, quando Paulo Sacramento também se usa do formato das tais "oficinas audiovisuais" (de cuja experiência, onipresente na década – em consonância com as políticas socioculturais do Governo Lula – nasceu o projeto do novo *Cinco Vezes Favela*) para entregar a câmera aos detentos do Carandiru e dali retirar um filme, *O Prisioneiro da Grade de Ferro (autorretratos)*, que se preocupa menos em discursar e afirmar-se sobre o uso das imagens do "outro", e muito mais em tornar prática a junção e complementação entre os olhares do diretor e os de seus personagens/câmeras, ao ponto de não sabermos mais quem filmou o quê. E importa, realmente?

Outra tentativa de "transpor abismos sociais" usada foi o modelo "Romeu e Julieta", o clássico amor entre opostos. Algo presente como referência direta em filmes tão distintos em tom, forma e objetivos quanto *Era Uma Vez...* e *Cafuné*, ou parcialmente no *tableaux* histórico de tensões sociais que é *Quase Dois Irmãos* (cuja história de amor jovem entre classes sociais distintas encontra um duplo paródico-alegórico em *Seja o que Deus Quiser!*). Nenhum deles, porém, consegue escapar às armadilhas de tornar suas histórias de amor pregnantes para além do fato de simbolizarem uma fissura macrossocial maior que seus personagens – esses resultam, quase sempre, pouco vivos.

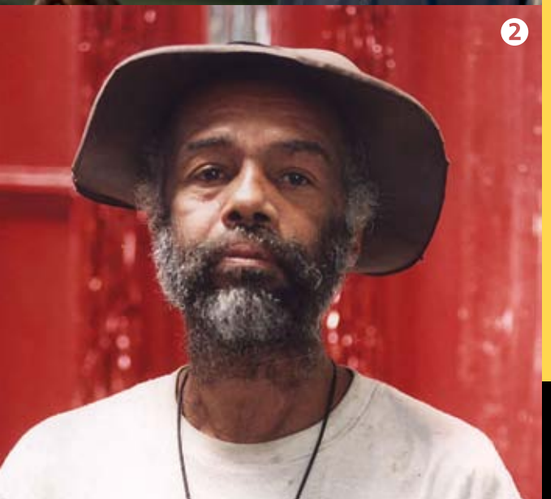
O que é uma pena, afinal não se deve esquecer que a comédia romântica se funda sobre a questão da alteridade – não por acaso um dos grandes sucessos editoriais recentes é o famoso/infame *Homens São de Marte, Mulheres São de Vênus*. Uma radical distinção macho/fêmea, em sua encarnação paródica, está no cerne do maior sucesso comercial cômico do período, a série *Se Eu Fosse Você*, título que é expressão máxima de intenções de todo um gênero. Mas que também é a base de todo tipo de aproximações da questão romântica, do existencial *Insolação* ao misterioso *O Outro Lado da Rua*; do "antenado" *Elvis e Madona* ao metalinguístico *Mulheres Sexo Verdades Mentiras*. Mas os dois melhores exemplares do gênero foram mesmo o adolescente *Houve Uma Vez Dois Verões* e o "terceira idade" *Separações*, onde, nos limites cronológicos da vida sentimental, os personagens masculinos percebem que a paixão só existe com força quando desistimos de entender, e aceitamos o outro pelo que tem de mais incompreensível.

Já em *Histórias de Amor Duram Apenas 90 Minutos*, essa "outra" tinha sua dimensão de mistério/sedução aumentada por se tratar de uma argentina. A figura do estrangeiro sempre foi presente na história da ficção (e da experiência humana) como marca maior da estranheza com um mundo da alteridade como impossibilidade de se adequar ao espaço sociogeográfico-cultural à sua volta, algo explorado nessa década tanto em filmes que tiveram estrangeiros em conflito com o Brasil (*Ex isto*, *Tempos de Paz*) quanto o brasileiro em terra estrangeira (*Jean Charles*, *Bollywood Dream*, *Budapeste*); às vezes até juntando as duas pontas numa narrativa só (*Olhos Azuis*) ou tendo um "estrangeiro em seu próprio país" (*O Príncipe*).

Mais fundo, porém, mergulharam *Cinema, Aspirinas e Urubus* e *Deserto Feliz*, onde as distâncias entre o ser e o entorno estranho não se mostravam maiores que as que existiam entre dois seres humanos. E é esta dimensão existencial primeira que dá origem a frases como as de Rimbaud e Sartre lá do início do texto. Esse "outro" inegável que parece distante simplesmente por "não ser eu". É um dilema básico que está na origem de filmes tão distintos quanto *Os Famosos* e *os Duendes da Morte* e *Feliz Natal*, mas que parece particularmente o motor da obra de duas cineastas: Suzana Amaral e Anna Muylaert. Não custa lembrar que o primeiro (e, até essa década, único) filme de Amaral era *A Hora da Estrela*, talvez obra máxima da ficção brasileira a unir a questão da migração com a dor existencial. Pois ela dá continuidade a essa pesquisa tanto com *Uma Vida em Segredo* como em *Hotel Atlântico*. Já Muylaert faz dois filmes (*Durval Discos* e *É Proibido Fumar*) que disfarçam com o riso (às vezes rasgado, às vezes rascante) a dor do contato e da abertura do seu mundo para o outro. O único cineasta masculino que pode ser aproximado das duas, pelo menos nas profundidades que atingiu com dilemas parecidos, talvez um tanto inesperadamente, seja Julio Bressane. No díptico *Cleópatra/A Erva do Rato*, ele parte de pressupostos quase opostos em escopo para tratar do mesmo mergulho radical: o pavor/fascínio intrínseco do homem frente ao mistério ameaçador do feminino.

1

Finalmente, vale lembrar que o nosso grande gênero emergente da década, o do cinema espírita, se funda sobre nada mais nada menos do que o "outro absoluto" da existência: o que está (ou não) do lado de lá da morte. Se acalmar/consolar o espectador/fiel para essa experiência está na base do sucesso comercial do gênero, também vale lembrar como *As Cartas Psicografadas por Chico Xavier*, o documentário de Cristiana Grumbach, leva ao paroxismo da fé a potencialidade do cinema de Eduardo Coutinho – pelo menos em sua versão pré-*Jogo de Cena*, onde outras questões tomam à frente. Afinal, ali Grumbach não faz nada de muito distinto do Coutinho de *O Fim e o Princípio*: ao dar a ouvir o outro, tentar acessá-lo pelo que é, afinal – espelho onde tento me achar e identificar, mesmo sabendo que é impossível.



5X FAVELA – AGORA POR NÓS MESMOS

de Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais, Luciano Vidigal
(2010, 96 min)

Em 1961, cinco jovens cineastas de classe média realizavam o filme "Cinco Vezes Favela". Passadas quatro décadas, "5x Favela – Agora por Nós Mesmos" reúne dessa vez jovens moradores de favelas do Rio de Janeiro apresentando cinco filmes sobre diferentes aspectos da vida em suas comunidades.

DIREÇÃO: Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais e Luciano Vidigal
PRODUÇÃO: Carlos Diegues e Renata Almeida Magalhães
ROTEIRO: Rafael Dragaud
FOTOGRAFIA: Alexandre Ramos
MONTAGEM: Quito Ribeiro
ELENCO: João Carlos Artigos, Flavio Bauruaqui, Zózimo Bulbul e Vitor Carvalho

À MARGEM DA IMAGEM

de Evaldo Mocarzel
(2003, 72 min)

Documentário que focaliza as rotinas de sobrevivência, o estilo de vida e a cultura dos moradores de rua do município de São Paulo.

DIREÇÃO: Evaldo Mocarzel
PRODUÇÃO: Ugo Giorgetti
ROTEIRO: Evaldo Mocarzel e Maria Cecilia Loschiavo dos Santos
FOTOGRAFIA: Carlos Ebert
MONTAGEM: Marcelo Moraes

CORUMBIARA

de Vincent Carelli
(2009, 117 min)

Em 1985 um massacre de índios ocorre em Rondônia. Bárbaro demais, o caso passa por fantasia, e cai no esquecimento. Duas décadas depois, Corumbiara revela a busca pelos sobreviventes e a versão dos índios sobre os fatos.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, ROTEIRO E FOTOGRAFIA: Vincent Carelli
MONTAGEM: Mari Corrêa

O INVASOR

de Beto Brant
(2001, 87 min)

Ivan e Gilberto, sócios de uma empresa de construção civil, contratam Anísio, um matador profissional, para assassinar Estevão, o sócio majoritário. O crime é cometido, mas Ivan embarca numa crise de consciência, enquanto Anísio aos poucos invade a vida dos seus contratantes.

DIREÇÃO: Beto Brant
PRODUÇÃO: Bianca Vilar e Renato Ciasca
ROTEIRO: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca
FOTOGRAFIA: Toca Seabra
MONTAGEM: Manga Campion
ELENCO: Marco Ricca, Alexandre Borges, Paulo Miklos e Malu Mader

SANTIAGO

de João Moreira Salles
(2007, 80 min)

Santiago começa como um filme sobre o malogro de um filme que não foi montado. As imagens de Santiago foram rodadas em 1992, mas por incapacidade do diretor em editá-las, permaneceram intocadas por mais de 13 anos. Em 2005, o diretor voltou a elas. Queria compreender a razão de seu insucesso.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: João Moreira Salles
FOTOGRAFIA: Walter Carvalho
MONTAGEM: Eduardo Escorel e Lívia Serpa
ELENCO: Santiago Badariotti Merlo e João Moreira Salles

Deslocamentos: para onde e por quê?

CLÉBER EDUARDO

O deslocamento, um dos traços do cinema brasileiro dos anos 2000, pode ser encontrado presente com força desde os 1990. Desde *Carlota Joaquina* e *Terra Estrangeira*, na gênese do processo de retomada da produção após o tsunami Collor, essa característica estava evidente em muitos filmes, de *Um Céu de Estrelas* a *Estorvo*; de *Kenoma* a *O Baile Perfumado,* passando por *Central do Brasil* e tantos outros. Se tornava claro que havia uma crescente demanda de exílio na produção brasileira, mesmo se esse exílio fosse no próprio interior do país, mesmo se contingencial, mesmo se de personagens de fora no Brasil, mesmo se apenas marca de fluxos internacionais de corpos. A transitoriedade como uma marca histórica, em uma constância que pode ser reflexo do momento histórico, no qual nunca tantos brasileiros moraram fora, viajaram por dentro do país, deslocaram-se pela geografia.

Na última década, o exílio se expandiu, seja entre os que saem de seus lugares, seja entre os que, em qualquer lugar, de origem ou não, permanecem com o espírito dos deslocados. Os cinco filmes que exibiremos na programação são de diferenças estirpes, e tratam de modos bem distintos os deslocamentos. Em *Serras da Desordem* e *Pachamama*, temos deslocamentos literais, sobretudo no segundo, em trânsito na estrada. Um índio pelos lugares dos brancos; um cineasta pela vizinhança sul-americana em outro. O deslocamento não é opcional em *Serras da Desordem*, mas fruto de uma circunstância social (o lugar do índio na disputa por terras e interesses econômicos). Já no *road movie* de *Pachamama*, ele é quase mitológico. Em ambos, há identidades em jogo – mas não individuais, não concluídas. Estamos no terreno da cultura e da política, antes de espaço do sujeito (ou por dentro dele).

Houve outros filmes centrados no deslocamento físico. O documentário *Em Trânsito*, por exemplo, trata do transporte, em São Paulo, inclusive por dentro dele (carros, ônibus). *Sábado à Noite* lança-se a um percurso a esmo por uma noite em Fortaleza. *Cine Tapuia* viaja pelo interior cearense com um projetor de filmes. *O Mundo em Duas Voltas* dá um passeio pelos mares com uma família (deslocamento e unidade). *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de mudanças entre um alemão e um pernambucano. Todos esses filmes estão em movimento de um lugar a outro, mas não se pautam pelo lugar de onde partem ou para onde retornarão, mas pelo trânsito e pelo movimento de transição, independentemente de onde se chegue.

O deslocamento de *Jean Charles*, filme e personagem, embora literal (um brasileiro na Inglaterra), quase derivado de *Terra Estrangeira*, não se encontra em trânsito. Temos ali a experiência de um estrangeiro na luta pela sobrevivência, em busca de uma estabilidade (e não de aventuras) – mas essa estabilidade é sempre ameaçada por não ser dali. Deslocado como realocado. O personagem mineiro, radicado em Londres para progredir materialmente, embora não seja o único da década a viver fora do Brasil, certamente é o mais expressivo e calcado em fatos concretos. Essa situação inverte outra mais comum nos anos 1990, a do estrangeiro no Brasil, que marcou filmes, melhores e piores, como *A Grande Arte*, *Carlota Joaquina*, *Brincando nos Campos do Senhor*, *Jenipapo*, *O Quatrilho*, *O Xangô de Baker Street*, *O Baile Perfumado*, *O Que é Isso Companheiro?*, *Bela Donna* e *Amélia*, derivados em diferentes escalas de *O Beijo da Mulher Aranha*, de Hector Babenco, filme marco de um momento de fossa em progressão, na segunda metade dos anos 1980, com a marca da transnacionalidade de produção somada à desterritorialização diegética (empregada como metáfora generalizada).

Jean Charles marca uma mudança em relação a esse conjunto de filmes. Se ainda tivemos os estrangeiros entre nós, como em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (alemão em viagem a trabalho pelo sertão), *Cidadão Boilesen* (nórdico financiador de tortura no regime militar) e em *Ex-isto* (Descartes a queimar a moringa e o método cartesiano sob o sol de Pernambuco), o GPS dramático deu meia-volta e fez o contraplano. De estrangeiros a estranhar o Brasil – com os ruídos e as afeições – a brasileiros a lidar com o estrangeiro – com mais ruídos que afeições. Por infeliz condicionante, Jean Charles, o filme, reflete algo além dele: um fenômeno social de trânsito de brasileiros em busca de trabalho. Não é a mesma viagem de Paco em *Terra Estrangeira*, na metade dos anos 1990, metáfora do abandono do país de forma física e simbólica. Antes, Portugal, passado, origem, mito. Agora, Londres, futuro, projeto, pragmatismo. Esse movimento já havia sido ensaiado,

em outro contexto, pela dubladora de *Dias Melhores Virão*, de Cacá Diegues, que, em momento de pindaíba (da personagem e do cinema brasileiro), naquela fatídica esquina entre os 1980 e os 1990, coloca o voo internacional como única perspectiva (pedra fundamental de *Terra Estrangeira*). No entanto, o problema, ainda, era o Brasil, também como em *Terra Estrangeira*. Ou estava no Brasil, como em *Um Céu de Estrelas*, em que, para respirar melhor, a manicure se prepara para ir para Miami. Missão: fazer um curso em sua área para ter mais chances na vida.

Jean Charles já é o passo seguinte desses antecedentes. Não vive mais naquele outro país cujo padrasto fez machucados sob a pele com as suturas de cinta distribuídas com mais intensidade em outra esquina dolorida da história, essa bem mais convulsa - a dos 1960 com os 1970, que, no cinema, teve como agente e reação uma vertente radical, debochada e agressiva de filmes ainda chamados de marginais. Filmes de deslocados, como os jovens de *Meteorango Kid*. Os novos deslocados não se querem marginais, mesmo esbarrando nesta marginalidade?, mas sim inserir-se por outro caminho. Não estão impedidos de circular, estagnados entre paredes de controle, mas, circulando pelas fronteiras, clandestinamente ou não, sentem-se ainda com as paredes ao redor, embora sejam de outro material. Vimos essa mesma situação em filmes como *Dois Perdidos numa Noite Suja*, *Olhos Azuis* e *Nina*, com personagens fora de suas origens regionais e nacionais. *Deserto Feliz* lida com esse deslocamento ainda com ponta de sonho para uma prostituta-menina. *Budapeste*, como perda de identidade, já expressa na atividade profissional do protagonista: *ghost writer*.

Já em *Brasilia 18%*, o caminho é contrário ao de *Jean Charles*. Um homem retorna ao Brasil com uma missão profissional e um trauma. Está deslocado do lugar de origem, tem visões, esbarra com os esquemas políticos, não decifra os códigos de conduta. Como o protagonista de *Árido Movie*, que volta de São Paulo a Rocha (Pernambuco) após a morte do pai, há um senso de superioridade do homem de fora, de modo a salientar os atrasos dos lugares (Brasilia, Rocha). Também nos dois filmes há momentos abertos a delírios – em ambos conectados ao passado; íntimo em *Brasilia 18%*, mitológico em *Árido Movie*.

O Principe, *De Passagem*, *O Céu de Suely* também são filmes de retorno, após partidas e exílios (menos ou mais duráveis, com razões políticas, afetivas, profissionais).

Em *O Príncipe*, o brasileiro proveniente de Paris depois de muitos anos, ao chegar a São Paulo e reencontrar os amigos, acha tudo e todos estranhos – não se reconhece mais no lugar, ou não reconhece mais o lugar em si. Lamenta e vai embora. Em *De Passagem*, um rapaz retorna a São Paulo, para a periferia, por conta de uma morte. Passa o filme em trânsito pela cidade por conta de um cadáver antes de partir de novo, sem saudade, pelo lugar do qual está fora (e dentro ao longo do filme). Em *O Céu de Suely*, depois de voltar a Iguatu (Ceará), com novidades e perda, Hermila planeja outra saída: não se vê mais no lugar de onde um dia saiu. É impulsionada a se deslocar de novo para se tornar outra pessoa e viver outra vida em qualquer outro lugar.

Há uma proximidade entre os desejos de trânsito de Hermila-Suely e o Ernesto Guevara em *Diários de Motocicleta*. A diferença está no deslocamento em si. O de Suely é subjetivo (acima de tudo). Como em outros filmes mencionados acima, o de Ernesto é físico, motivado pelo prazer de se por em trânsito, de mudar de ares, de visão e de modos de viver cada dia. O prazer do andarilho. Parece até simbólico que a década tenha, aliás, um filme com esse título: *O Andarilho*. Um olhar formalista e um ouvido empenhado em ouvir quem vive caminhando em estrada. O mesmo diretor, Cao Guimarães, em um filme anterior, *Acidente*, era, ele mesmo, o próprio deslocado. Um filme cujo roteiro é um mapa, e o método passa pelos nomes de cidades. O deslocamento como princípio, fim e meio.

Algo semelhante acontece em *Estrada Real da Cachaça*, que refaz caminhos históricos do país; ou em *Ainda Orangotangos*, um plano sequência móvel que entra e sai de ônibus, troca de personagens, transita por Porto Alegre – onde explicitar o movimento da equipe é quase tão importante quanto o dos personagens. O deslocamento também como processo de produção para além da diegese. Em dois filmes, com quatro ou oito pés no Ceará, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo* e *Estrada para Ythaca*, há essa viagem físico-criativa conciliada com a viagem físico-existencial dos personagens. Não deixa de ser a lógica, guardadas várias diferenças, de *A Fuga da Mulher Gorila*, com duas jovens em uma Kombi, em movimento e em paradas, mesma kombi partilhada pela equipe. Talvez possamos ainda levar em conta o deslocamento multifacetado em *Pacific*, situado em viagem de navio, com personagens deslocados de seus lugares, situados em um lugar impessoal e transitório, que aparecem em um filme deslocado da origem de suas próprias imagens, tendo em vista serem imagens dos habitantes do navio.

1

Já o deslocamento como descolamento é a base de *A Concepção*, outro filme programado, cujos personagens trocam de identidade, tentam não se deixar capturar, ficam de fora do sistema de controle, para estar dentro sem responsabilidade pelas ações, sem respeito pelas regulações. Estamos aqui diante da crise do sujeito em sua relação com um dispositivo sistêmico no qual ele é reduzido a registros. Como saída, ampliar o espaço de ação do sujeito, jogar o registro fora. Mito da liberdade no sistema. O mal-estar predomina, se espalha e estilhaça o messianismo do capitalismo imaterial. A Concepção talvez mostre primeiro a busca da abolição dos lugares, das identidades regidas por referentes fixos, para depois expor as fraturas geradas por essa falta de referente.

Mesmo fora do cinema, como é o caso do DocTv, o deslocamento está presente: além de documentários centrados em movimento pela cidade (*Engarrafados*, por exemplo), há a preocupação de enfocar os novos emigrados, como em *O Último que Sair Apaga a Luz*, sobre brasileiros de mudança para o Canadá. Também entre os curtas começa-se a perceber, com frequência, narrativas (fictícias ou não) ambientadas em outros países – às vezes única razão de ser dos filmes. Proposições, reflexos ou reflexões, os filmes em questão aspiram, a seus modos, estar de mãos dadas com seu tempo.

A CONCEPÇÃO
de José Eduardo Belmonte
(2005, 96 min)

Alex, Lino e Liz são filhos de diplomatas que vivem juntos em Brasília num apartamento vazio. Entediados, tentam viver cada dia como se fosse único. O processo radicaliza quando X, uma pessoa sem nome e sem passado, entra na casa e propõe ir sem freios na ideia de viver apenas um dia.

DIREÇÃO: José Eduardo Belmonte
PRODUÇÃO: Lili Bandeira, Paulo Sacramento e Pablo Torrecillas
ROTEIRO: Luis Carlos Pacca e Breno Álex
FOTOGRAFIA: André Luis da Cunha e André Lavenère
MONTAGEM: Paulo Sacramento e José Eduardo Belmonte
ELENCO: Matheus Nachtergaele, Milhem Cortaz, Rosanne Holland e Juliano Cazarré

BRASÍLIA 18%
de Nelson Pereira dos Santos
(2006, 102 min)

Renomado médico legista é convidado a dar seu parecer na identificação de uma ossada supostamente pertence a uma jovem desaparecida há meses. A decisão de Bilac é cercada de expectativa, em função de interesses políticos por trás do caso.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Nelson Pereira dos Santos
PRODUÇÃO: Márcia Pereira dos Santos e Maurício Andrade Ramos
FOTOGRAFIA: Edgar Moura
MONTAGEM: Alexandre Saggese
ELENCO: Carlos Alberto Riccelli, Malu Mader, Othon Bastos e Carlos Vereza

JEAN CHARLES
de Henrique Goldman
(2009, 93 min)

Baseado no caso do brasileiro Jean Charles de Menezes, assassinado no metrô de Londres por agentes do serviço secreto britânico ao ser confundido com um terrorista. O filme revela seus últimos meses da vida, a partir da chegada a Londres de sua prima Vivian.

DIREÇÃO: Henrique Goldman
PRODUÇÃO: Carlos Nader, Henrique Goldman e Luke Schiller
ROTEIRO: Marcelo Starobinas e Henrique Goldman
FOTOGRAFIA: Guillermo Escalón
MONTAGEM: Kerry Kohler
ELENCO: Selton Mello, Vanessa Giácomo, Luís Miranda e Patrícia Armani

PACHAMAMA
de Eryk Rocha
(2008, 105 min)

O filme narra a viagem do diretor pela floresta brasileira em direção ao Peru e à Bolívia, onde encontra a realidade de povos historicamente excluídos do processo político de seus países, e que pela primeira vez na história buscam uma participação efetiva na construção do seu próprio destino.

DIREÇÃO, ROTEIRO E FOTOGRAFIA: Eryk Rocha
PRODUÇÃO: Leonardo Edde e Daniela Martins
MONTAGEM: Eryk Rocha e Eva Randolph

SERRAS DA DESORDEM
de Andrea Tonacci
(2006, 135 min)

Carapiru é um índio nômade que após ter seu grupo familiar massacrado num ataque surpresa de fazendeiros consegue escapar e viver, durante dez anos, perambulando pelas serras do Brasil central. Sua história ganha as páginas dos jornais, gerando polêmica em relação à sua origem e identidade.

DIREÇÃO E PRODUÇÃO: Andrea Tonacci
ROTEIRO: Andrea Tonacci, Sydney Possuelo e Wellington Figueiredo
FOTOGRAFIA: Aloysio Raulino, Alziro Barbosa e Fernando Coster
MONTAGEM: Cristina Amaral
ELENCO: Carapirú, Tiramukõn, Camairú e Myhatxiá

Obra em processo ou processo como obra?

CLÉBER EDUARDO

Dispositivo e processo. Essas foram palavras e conceitos centrais da última década do cinema brasileiro, principalmente em seu segmento documental (mas não só). A centralidade organizadora da enunciação transferiu-se, progressivamente, para um esquema criativo gerador de algum descontrole. Esse cultivo da instabilidade, desestabilização dos pressupostos, é provocado por uma regra, por um método, que parte de determinadas limitações de procedimentos para gerar situações não programadas.

O dispositivo criativo – não o de exibição e percepção – é um programa de desprogramação. Sobretudo a desprogramação do autor e da autoria como exercício de controle em nome de intencionalidades anteriores ao contato entre equipe de cinema e vida. O autor como organizador do dispositivo, com menos poder sobre o processo. Temos uma relação produtiva entre cinema e vida, uma abertura a imprevistos, um se deixar afetar pelo processo, a ponto do processo ser tema ou ser a própria obra, de forma explícita, como uma espécie de jogo com prazos e ordenação das peças. No entanto, o autor, depois de jogar com o imprevisto na filmagem, retoma o controle na montagem, propondo relações, ou uma programação posterior à filmagem.

Isso quando o autor não se torna também personagem, como nos casos de Kiko Goifman, em *33* (2003); Sandra Kogut, em *Um Passaporte Húngaro* (2001); ou Eduardo Coutinho, em *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009). Nos dois primeiros, temos o particular, embora um particular em relação a outros, posto em conflito – primeiras pessoas discretas nas imagens, quase fantasmagóricas, que se colocam diante de suas origens, ascendências, diante uma investigação motivada por uma ausência. Em *Jogo de Cena*, temos as relações entre as mulheres, entre as histórias de perdas e de amores, uma democratização da dor, situada em um palco genérico e universal, o do teatro. Se Goifman e Kogut falam "eu", Coutinho jamais. Mais ouve que fala. E quando fala quer acessar as mulheres, e não abrir o acesso à sua personagem no filme.

Apesar de diferentes em quase tudo, tanto *Jogo de Cena* como *Juizo*, de Maria Augusta Ramos (2007), partem da mimese. Em um, ela é a matéria do jogo: quem imita quem? Temos reflexões das atrizes, provocações verbais do diretor. Na teia de aranha da montagem, o controle é matemático, a busca é por uma forma rigorosa, nada porosa para o risco. Esses se limitam à filmagem (e apenas parcialmente). Na obra conclusa, importa o efeito, a dúvida, a crença, o processo como meio. É em *O Fim e o Princípio* (2005), filme anterior de Coutinho, e em *Moscou* (2009), filme seguinte, que o dispositivo se evidencia. Em um, trata-se de procurar o "Santo Graal" da fabulação oral – até encontrar, ou fazer do filme uma procura até a desistência da equipe. No outro, há um prazo para ensaiar uma peça de Tchekov.

Já em *Juizo*, não há sequer jogo, nem riscos, nem o dispositivo do descontrole, muito pelo contrário. Uma juíza e atores jovens interpretam audiências judiciárias ocorridas e reapresentadas. A juíza faz seu próprio papel; o dos réus adolescentes é interpretado por rapazes maiores de idade. Tudo está posto às claras desde o princípio. O que o une a *Jogo de Cena* é a procura da representação, de reapresentar um momento ocorrido – algo bem diferente de encenar uma situação fictícia. Atrizes imitam mulheres sofridas e atores imitam jovens infratores. Diferença: não sabemos quem são todas as mulheres que interpretam. Deslocamento da certeza sobre a reapresentação. O processo está dado como regulador de uma forma de percepção dos acontecimentos, mas sem se estabelecer como uma lógica acima da noção de obra.

Se em *Jogo de Cena* e em *33* ainda há o autor como personagem, e se em ambos também os

diretores aparecem apenas parcialmente, quase como sombra, em *Juízo* e em *Pacific* (2009) os autores se manifestam na exposição de seus métodos nos letreiros iniciais. Em *Pacific*, nem sequer há um autor atrás das câmeras: todas as imagens de viagens em navios são registradas pelos próprios passageiros do cruzeiro, e a autoria é construída na montagem pelas relações dos registros de diferentes câmeras e pessoas (os operadores e diretores de fotografia amadores). As imagens se autocelebram, mas não são do autor do filme. Caberá à autoria encontrar um discurso diferente do tom festivo das imagens de autoria terceirizada.

Em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), o diretor não aparece. Parte das imagens no interior do complexo presidiário do Carandiru é captada pelos detentos, alunos de uma oficina da equipe do filme – mas a organização empenhada em decodificar o presídio, seu funcionamento e seus tipos humanos, na montagem repõe o autor no controle das ordenações dos fragmentos. Não há uma resignificação e uma reutilização das imagens originais, como em *Pacific*, mas uma associação na filmagem dos personagens com a equipe. O processo está presente para além de uma cartela, mas o filme não mostra apenas o processo, está interessado no resultado dele.

Diferente de *A Pessoa é para o que Nasce* (2004), cujo processo foi cíclico: de um curta para um longa, com várias idas às personagens em Campina Grande (PB), separadas por hiatos. O diretor se torna personagem, quase herói das três irmãs cegas, tocadoras de ganzá, a ponto de uma se apaixonar por ele. Menos um filme feito com elas, mas um filme de autopropaganda, que mostra, sempre que pode, o elogio delas ao diretor – mas que, como vemos ao final, não é suficiente para tirá-las de suas condições no solo da sociedade. Bem mais sutil, mas não menos evidente, são as relações da equipe com as personagens em *A Falta que me Faz* (2009). Nenhuma propaganda, nenhuma indiscrição. Pede-se licença, encanta-se com quem se vê e ouve, dá-se tempo à fala, conversa-se mais que se pergunta. No final, uma das personagens inverte o papel e começa a fazer perguntas pessoais à equipe, menos para desestabilizá-la, mais para exercer uma curiosidade e acentuar os laços. O filme é o processo, não porque deseja se expor como processo, mas porque o processo é o filme.

A ficção também esteve implicada. Desde filmes simuladores de processo, ou processos de simulação, que se se tornam experiências processuais na filmagem, como *A Falta que nos Move* e *Filmefobia*, até o processo como dispositivo de exibição e como marketing de si mesmo, transformando-se mais em show e menos em método-estratégia para uma obra, como se pode notar nas realizações de performances narrativas chamadas de *live cinema*. Embora tenha levantado a mão nessa década, somente essa década em início poderá nos apontar com mais clareza as possibilidades desse processo, não como novidade apenas, mas como potência estética.

Cabe ainda destacar duas experiências nas quais o processo pode ser particular, de procura e risco, não de confirmações, mas sem colocar os bastidores na frente das câmeras: *O Amor Segundo B Schianberg*, de Beto Brant, todo ambientado em um apartamento; e *Os Residentes*, de Tiago Mata Machado, que tem uma casa como um de seus núcleos. Para além de lidarem com situações muito distintas, um na subjetividade teatralizada, outro em uma subjetividade amalgamada a um projeto para além dela, ambos investem à sua maneira na relação forte com os atores. Ela é mediada por várias câmeras, como em um BBB, no filme de Brant, portanto quase sem relação entre diretor e elenco; e mediada por uma câmera íntima e claramente pontuada pelo olhar de quem filma em *Os Residentes*.

Cada processo, portanto, com seu dispositivo. Ou o contrário. Foi uma década de palavras que, pelo uso cotidiano, tiraram delas algum consenso de aplicação. A própria relação entre filmes tão dispersos e tão opostos às vezes apenas se coloca aqui como expressão de um *self service*, no qual em um mesmo prato pode haver sushi e feijoada. O desafio para a década seguinte, a partir ou não dessas fusões de ficção e documentário (que traz para nossa dança também filmes como *Avenida Brasília Formosa*, *Morro do Céu* e *O Céu Sobre os Ombros*), será ir mais adiante na reflexão crítica e estética em relação a esses filmes, passando da celebração de um processo menos centrado para um questionamento propositivo sobre os efeitos desses processos na obra quando exibida e percebida.

33
de Kiko Goifman
(2003, 74 min)

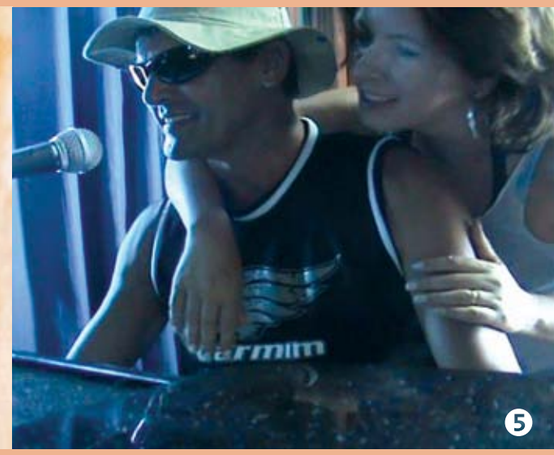
O diretor Kiko Goifman sempre soube que era filho adotivo, mas aos 33 anos decidiu procurar a mãe biológica. A partir de pistas dadas por detetives de São Paulo e Belo Horizonte, o cineasta realizou o filme, baseado no diário on-line que escreveu durante a busca.

DIREÇÃO E FOTOGRAFIA: Kiko Goifman
PRODUÇÃO: Jurandir Muller
ROTEIRO: Kiko Goifman e Cláudia Priscilla
MONTAGEM: Diego Gozze

JOGO DE CENA
de Eduardo Coutinho
(2007, 105 min)

Atendendo a um anúncio de jornal, dezenas de mulheres contaram suas histórias de vida ao cineasta Eduardo Coutinho em um teatro do Rio de Janeiro. Depois, atrizes interpretaram, ao seu modo, as histórias contadas pelas personagens escolhidas.

DIREÇÃO: Eduardo Coutinho
PRODUÇÃO E ROTEIRO: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida
FOTOGRAFIA: Jacques Cheuiche
MONTAGEM: Jordana Berg
ELENCO: Marília Pêra, Andrea Beltrão e Fernanda Torres



JUÍZO
de Maria Augusta Ramos
(2007, 90 min)

O filme acompanha a trajetória de jovens com menos de 18 anos de idade diante da lei. Meninas e meninos pobres entre o instante da prisão e o do julgamento por roubo, tráfico, homicídio.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Maria Augusta Ramos
PRODUÇÃO: Diler Trindade
FOTOGRAFIA: Guy Gonçalves
MONTAGEM: Maria Augusta Ramos e Joana Collier

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO
de Paulo Sacramento
(2004, 124 min)

O sistema carcerário brasileiro visto de dentro. Um ano antes da desativação da Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, detentos aprendem a usar câmeras de vídeo e documentam seu cotidiano no maior presídio da América Latina.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Paulo Sacramento
PRODUÇÃO: Gustavo Steinberg
FOTOGRAFIA: Aloysio Raulino
MONTAGEM: Idê Lacreta e Paulo Sacramento

PACIFIC
de Marcelo Pedroso
(2009, 73 min)

Uma viagem de sonho em um cruzeiro rumo a Fernando de Noronha. As lentes dos passageiros captam tudo a todo instante. E eles se divertem, brincam, vão a noitadas. Desfrutam de seu ideal de conforto e bem-estar. E, a cada dia, aproximam-se mais do tão sonhado paraíso tropical...

DIREÇÃO, ROTEIRO E MONTAGEM: Marcelo Pedroso
PRODUÇÃO: Milena Times e Perola Braz

O que pulsa além dos longas?

EDUARDO VALENTE

Qualquer argumentação ou historiografia séria que reduza o cinema de um país ou de um período à produção no formato de longa-metragem estaria furada. Se esta afirmação nos parece ponto pacífico, no entanto, quando propusemos a mostra retrospectiva dos anos 1990 era plenamente possível propor um recorte do cinema brasileiro do período baseado somente nos longas que fizesse sentido como discurso – desde que assumindo-se em sua parcialidade.

Mas a verdade é que, diferentemente de outros momentos, ao olharmos para o que chamamos de "cinema brasileiro" nos anos 2000, ao menos dois sintomas se impõem comprovando o quanto este recorte, mesmo assumindo-se parcial, seria hoje impossível. Primeiro, temos o fato de que a noção de "cinema" passa a ser cada vez mais atropelada pela de audiovisual (basta notar as nomeações dos cursos universitários da área), algo que parece ter mais sentido do que apenas as simples implicações imediatas indiquem. Em segundo lugar, dentro do panorama indicado por essa mudança de termos, enquanto no passado se podia quase resumir a obra de um cineasta à sua produção de longas, agora cada vez mais esta obra passa por plataformas, formatos e espaços distintos, de uma maneira muito fluida. E, mais do que isso: a estética, dramaturgia, narrativas de cada um destes "lugares" audiovisuais vão trocando influências e caminhos de uma forma que não permite mais isolar uma da outra. Por isso, se impôs com muita clareza para nós que esta retrospectiva não poderia deixar de levar em conta essa dimensão múltipla, pelo menos se ela quisesse chegar a qualquer ponto minimamente conectado com o que acontece hoje no audiovisual (ou no cinema) brasileiro – como queiram.

Nesse sentido, talvez o ambiente que mais radicalmente mudou no panorama atual da produção mundial seja mesmo o que antes separava claramente o espaço da televisão daquele do cinema. Não por acaso, só para pegarmos um exemplo, muitos teóricos e críticos de respeito afirmam que, hoje, o que de melhor se produz em termos de audiovisual nos EUA está no formato das séries de TV e telefilmes – uma hipótese que pode ou não se comprovar (não é nosso assunto aqui), mas que certamente faz tanto sentido como qualquer outra. De qualquer maneira, nos parece interessante pensarmos um pouco sobre o quanto de aproximações (e ainda de distâncias) existem entre estes dois espaços hoje – notando, inclusive, várias questões que são bastante específicas da situação brasileira.

Desde que a TV se impôs no Brasil como a principal produtora de dramaturgia audiovisual, não se pode deixar de notar as inúmeras passagens entre os ambientes, principalmente de autores de um meio a outro. Não por acaso, alguns nomes centrais da teledramaturgia brasileira, até hoje, são oriundos do cinema brasileiro (para ficarmos somente em alguns, precisamos no mínimo lembrar de Carlos Manga, Roberto Farias, Antonio Calmon e Silvio de Abreu); o mesmo tendo marcado durante um bom tempo nossa produção documental (basta lembrarmos o quanto Eduardo Coutinho, talvez o principal documentarista do cinema brasileiro, afirma a importância da passagem pela TV na sua carreira).

No entanto, até recentemente havia uma sensação ainda clara de que "fazer cinema era fazer cinema" e "fazer TV era fazer TV". Entre uma telenovela e um longa-metragem havia diferenças irreconciliáveis, assim como um teleteatro ou uma série de TV, dentro do formato clássico estabelecido, possuíam características estanques. Não queremos tratar aqui da questão multilateral do que é uma possível "linguagem da telenovela" em relação à do cinema, embora isso tenha importância no período (ver a questão sobre os gêneros), mas sim ir mais longe e perceber o quanto, para inúmeros autores e obras/produtos, passou-se a habitar territórios híbridos, antes quase impossíveis de se misturarem.

Nesse sentido, nenhuma trajetória no período de nossa retrospectiva parece tão fascinante e esclarecedora (ou seria "não esclarecedora"?) como a de Luiz Fernando Carvalho. Realizador de um curta em 35mm nos anos 1980, seu nome se impôs ao longo da década de 1990 pelo seu trabalho na televisão, trazendo uma assinatura visual bastante forte a determinadas telenovelas de sucesso (algo em si bastante raro). Pois este diretor abre a

década realizando, em 2001, um dos longas mais marcantes da mesma (*Lavoura Arcaica*) – curiosamente tão difícil de se "categorizar" e de se aproximar de outras obras do cinema no período, como já eram considerados seus trabalhos na TV. Só aí já vemos como, para entender o universo deste autor (que parece tão fechado e dotado de uma lógica interna como, digamos, a de um Bressane ou um Carlos Reichenbach), precisamos seguir um caminho de ida e vinda que mistura TV e cinema. Depois de sua experiência única em longas, ele parece escolher o (improvável) campo da TV aberta para radicalizar cada vez mais suas escolhas e pesquisas dramatúrgicas e visuais, contando ali com uma rara mistura de liberdade criativa e acesso aos meios de produção. Ao fim de uma década, ele assinou seis minisséries na Rede Globo, que impõem um olhar e que o tornam, ao mesmo tempo, um dos mais prolíficos e influentes "autores audiovisuais" do período – mesmo tendo feito apenas um longa.

Se o caso de Carvalho é único, há outros que se aproximam aqui e ali, como na investida de nomes "consagrados" no cinema, como os de Karim Aïnouz e Sérgio Machado (*Alice*), José Henrique Fonseca (*Mandrake*) ou Cao Hamburger (*Filhos do Carnaval*) no campo da ficção seriada – só que aqui pela via da TV a cabo, local por excelência onde aconteceu tudo de mais forte, por exemplo, na teledramaturgia americana do período; mas que no Brasil ainda se encontra em estágios iniciais de penetração no imaginário coletivo. É preciso ainda lembrar da opção afirmada num certo momento por Fernando Meirelles, um dos nomes de maior visibilidade do cinema nacional atual, de que só via sentido fazer audiovisual para comunicação com o público no Brasil se fosse a partir da TV, especialmente a aberta (onde realizou a série *Som e Fúria*).

Mas, por mais que esses trabalhos todos venham de autores que passeiam de um meio a outro, completando sua obra em plataformas distintas, ainda se pode dizer que eles ao menos encontravam espaços distintos de exibição. Menos claro, e ainda mais imbricado, foi o trajeto de alguns produtos que passearam do cinema à TV e vice-versa. Algo que já começou a acontecer no fim da década passada, com o sucesso da versão em longa da série *O Auto da Compadecida*, de Guel Arraes, mas que, curiosamente, viu novas tentativas nesse caminho encontrarem cada vez menos sucesso nos cinemas (*Caramuru*, e depois lançamentos limitados de séries do próprio Luiz Fernando Carvalho). Assim, foi se tornando mais comum o contrário: transformar em séries alguns longas-metragens (como foi o caso recente de *O Bem Amado*, do próprio Arraes, ou *Chico Xavier*) – algo que respeita mais a lógica tradicional do mercado. No entanto, é bastante notável que obras cinematográficas brasileiras tenham inspirado no período produtos novos e exclusivos para a TV, como as séries *Cidade dos Homens*, *Carandiru*, *Ó Pai Ó*, e, em breve, *A Mulher Invisível*. Este caminho demonstra uma visibilidade e atrativo comercial de produtos originários do cinema nacional sendo afirmada pela janela mais lucrativa e popular do audiovisual (a TV aberta), algo bastante raro.

Por outro lado, também houve cineastas usando financiamentos a partir de projetos para TV para dar seguimento (ou início mesmo) à sua obra em longas. Isso foi mais raro na ficção – como foi o caso de Beto Brant, cujo *Amor Segundo B. Schianberg* se originou como série da TV Cultura –, mas bastante mais comum no documentário, em que programas públicos como o DocTV ou encomendas privadas como as do Retratos Brasileiros, do Canal Brasil, geraram produtos híbridos, exibidos às vezes em um formato na TV, e depois circulando pelos festivais de cinema como longas e/ou médias. O caso específico do DocTV, aliás, ainda precisa ser estudado com muito mais atenção, já que a produção que o possibilitou surgir nacionalmente, ao longo de suas quatro temporadas, esteve, muitas vezes, entre o que de mais forte se produziu em matéria de documentário no Brasil na década. Exibiremos na mostra alguns exemplos destes trabalhos (em suas versões para a TV), mas um estudo profundo sobre o todo dessa produção ainda se faz necessário.

Falamos muito de TV, até pelos vários caminhos, mas é preciso notar como uma outra produção alternativa a dos longas se mostra decisiva e amadurecida no período: a dos curtas-metragens. Se os anos 1990 começam a ver uma explosão em números da produção no formato e a montagem de um circuito nacional de festivais que amplia em muito as trocas (práticas ou estéticas) entre realizadores de todo o Brasil, nos anos 2000 a maturidade do formato digital como opção de realização torna o curta-metragem definitivamente decisivo no que sempre foi sua maior qualidade – a abertura e indicação dos novos caminhos e autores. Assim, por um lado vimos ao longo da década uma série de realizadores criando uma autêntica e numerosa obra no período, reconhecida inclusive em festivais internacionais (um jovem como Kleber Mendonça Filho, por exemplo, já teve uma retrospectiva sua no Festival de Roterdã, antes mesmo de filmar seu primeiro longa). Da mesma forma, foi no curta que se impuseram algumas questões estéticas e de dramaturgia que logo desembocaram na produção dos longas. A sessão de curtas que programamos aqui na mostra tenta servir de um resumo de todos esses caminhos, não apresentanto os "melhores", mas vários exemplos distintos.

Um dos filmes que exibiremos nessa sessão, *Man.Road.River*, de Marcellvs L., traçou uma carreira rara em festivais de cinema de materiais que têm ampliado cada vez mais sua visibilidade: os que aproximam cinema/audiovisual das artes plásticas/artes visuais. A aproximação entre museus/galerias e salas de cinema já é tema comum de reflexão, mas no geral, com poucas exceções (entre elas, principalmente Cao Guimarães e Arthur Omar), nomes como os de Cinthia Marcelle, Maurício Dias e Walter Riedweg (Mau Wal?), Lia Chaia, Nuno Ramos, Thiago Rocha Pitta ou Sara Ramo ainda circulam muito pouco no meio cinematográfico, ficando mesmo restritos a um espaço considerado como "outro domínio", talvez até por opção pessoal deles. Essa é certamente uma dimensão que tende a avançar nos próximos anos.

Finalmente, é preciso notar que ainda mal começamos a tocar com real interesse nas dimensões que a internet ainda poderá apresentar de novidade e imbricações. Fala-se na sua fusão com a TV no futuro, mas a verdade é que até agora ela tem sido mais meio do que espaço de autêntica novidade. Claro que ver exemplos de penetração viral de coisas como *Tapa na Pantera* ou *Dilmaboy* cria significados, mas ainda não se conseguiu amadurecer de fato algo que a internet traga em termos de conteúdo que possa mesmo fazer a arte audiovisual avançar com força. Mas, claro, apenas começamos a tatear.

A PEDRA DO REINO

de Luiz Fernando Carvalho
(2007, 230 min)
Quaderna, um velho palhaço, narra em pleno espetáculo de rua a História de sua Família, uma saga sangrenta que mistura Reis, Cangaceiros, Místicos e Poetas do Sertão. Preso, escreve essa rapsódia revelando seu desejo de instaurar uma "monarquia de esquerda", popular e literária, para então sagrar-se gênio da raça brasileira.

DIREÇÃO: Luiz Fernando Carvalho
PRODUÇÃO: Maria Clara Fernadez e Paulo Schmidt
ROTEIRO: Luís Alberto de Abreu, Bráulio Tavares e Luiz Fernando Carvalho
FOTOGRAFIA: Adrian Teijido e José Tadeu Ribeiro
MONTAGEM: Marcio Hashimoto Soares
ELENCO: Irandhir Santos, Abdias Campos, Allyne Pereira e Américo Oliveira

ACIDENTE

de Cao Guimarães e Pablo Lobato (2006, 52 min)
Instigada por um poema composto pelos nomes de 20 cidades de Minas Gerais, a equipe de filmagem percorre cada uma delas. O documentário se faz por meio de duas camadas narrativas – uma formada pela história do poema e a outra, pelos eventos comuns que surgem diante da câmera em cada uma das cidades.

DIREÇÃO, ROTEIRO, FOTOGRAFIA E MONTAGEM: Cao Guimarães e Pablo Lobato
PRODUÇÃO: Beto Magalhães e Pablo Lobato

AS VILAS VOLANTES: O VERBO CONTRA O VENTO

de Alexandre Veras
(2006, 52 min)
Pequenas vilas pesqueiras no Ceará seguem permanentemente movendo-se por ação do vento deslocando dunas, embora a memória dessas vilas permaneça muito vívida na mente de seus habitantes, que através do verbo reconstroem lugares, hábitos e práticas que não mais existem ou estão prestes a desaparecer.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: Alexandre Veras
FOTOGRAFIA: Ivo Lopes e Alexandre Veras
MONTAGEM: Alexandre Veras, Fred Benevides e Ruy Vasconcelos

AVENIDA BRASÍLIA FORMOSA

de Gabriel Mascaro
(2008, 52 min)
Por meio da manipulação do diretor, os personagens reais reencenam suas vidas e estabelecem uma rede de relações fictícias (ou não) a fim de revelar a multiplicidade de sentidos para o tradicional bairro popular de Brasília Teimosa, no Recife.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: Gabriel Mascaro
FOTOGRAFIA: Ivo Lopes Araújo
MONTAGEM: Tatiana Almeida

ESTAFETA – LUIZ PAULINO DOS SANTOS

de André Sampaio
(2008, 53 min)
Aventura de Luiz Paulino dos Santos através da Memória do Cinema brasileiro, 40 anos vivenciando diversos modos da produção de cinema no país.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: André Sampaio
FOTOGRAFIA: Gabriela Gusmão
MONTAGEM: Severino Dadá e André Sampaio

HELENA ZERO

de Joel Pizzini
(2005, 30 min)
Ensaio documental sobre o universo criativo da atriz e cineasta Helena Ignez, que, por meio de um ritual de tai chi chuan, evoca e reinventa a memória. Uma artista em seu eterno recomeçar.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Joel Pizzini Produção: Paloma Rocha
FOTOGRAFIA: Eryk Rocha
MONTAGEM: Joel Pizzini e Robson Rumin

MORRO DO CÉU

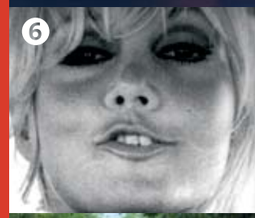
de Gustavo Spolidoro
(2008, 52 min)
O filme retrata o cotidiano de um grupo de jovens moradores da cidade de Cotiporã, nas serras gaúchas. A partir das impossibilidades e barreiras da sociedade conservadora e católica onde vivem, os jovens de Cotiporã tentam construir a sua liberdade e individualidade, buscando assim inventar a sua história.

DIREÇÃO E FOTOGRAFIA: Gustavo Spolidoro
PRODUÇÃO: Patrícia Dias Goulart
ROTEIRO: Gustavo Spolidoro e Bruno Carboni
MONTAGEM: Bruno Carboni

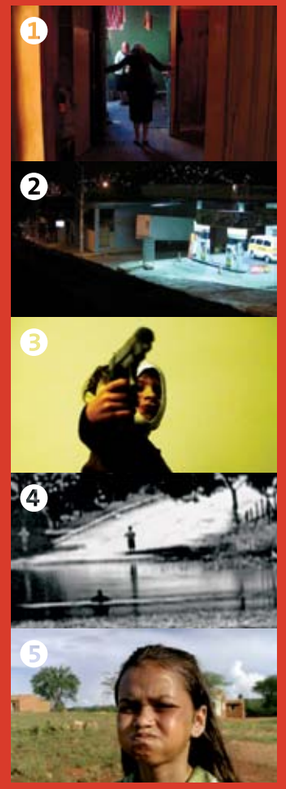
VIDA

de Paula Gaitán
(2008, 28 min)
Vida é um filme sobre a atriz brasileira Maria Gladys. Vida é luz e sombra. Vida é um filme de celebração, uma homenagem à potência de estar viva, uma reflexão do que é ser uma atriz brasileira e a possibilidade de se doar com paixão e criatividade. A construção da ação poética do ator como um grito de liberdade que ilumina.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Paula Gaitán
PRODUÇÃO: Pedro Tavares e Ana Sette
FOTOGRAFIA: Janice d'Avila
MONTAGEM: Daniel Paiva e Paula Gaitán



curtas



CONVITE PARA JANTAR COM O CAMARADA STALIN
de Ricardo Alves Jr.
(2007, 9 min)
Entre o sonho e a morte, Olga e Marilu esperam um convidado para jantar.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO E ROTEIRO: Ricardo Alves Jr.
FOTOGRAFIA: Tomás Perez Silva
MONTAGEM: Pablo Lamar, Pablo Panagua, Guanfranco Rolando e Ricardo Alves Jr.
ELENCO: Marilu Luiz Wenzin e Olga Banciella

FANTASMAS
de André Novais Oliveira
(2010, 11 min)
O fantasma da ex.

DIREÇÃO E ROTEIRO: André Novais Oliveira
PRODUÇÃO: Alessandra Veloso, Matheus Antunes e Thiago Taves
FOTOGRAFIA E MONTAGEM: Gabriel Martins
ELENCO: Gabriel Martins, Maurilio Martins e Gabriela Monteiro

IMPRESCINDÍVEIS
de Carlosmagno Rodrigues
(2003, 6 min)
Tentando criar uma ficção, um pai manipula seu filho, e este reage e subverte a situação com ironia e perspicácia.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, ROTEIRO, FOTOGRAFIA E MONTAGEM: Carlosmagno Rodrigues
ELENCO: Leonardo Bruno Ivas

MAN.ROAD.RIVER
de Marcellvs L
(2004, 10 min)
A man. A road. A river.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, ROTEIRO, FOTOGRAFIA E MONTAGEM: Marcellvs L

MURO
de Tião
(2008, 18 min)
Alma no vazio, deserto em expansão.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Tião
PRODUÇÃO: Lívia de Melo e Tathianne Quesado
FOTOGRAFIA: Pedro Urano
MONTAGEM: João Maria
ELENCO: Renata Lima, Antônio Edson, Inaê Veríssimo e José Humberto

NEVASCA TROPICAL
de Bruno Vianna
(2003, 12 min)
O cinema brasileiro visita a favela: a entrega de um saco de pó deflagra uma confusão épica.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Bruno Vianna
PRODUÇÃO: Marcelo Laffitte
FOTOGRAFIA: Dudu Miranda
MONTAGEM: Daniel Garcia
ELENCO: André Santino, Elza Soares e Gustavo Falcão

NOITE DE SEXTA, MANHÃ DE SÁBADO
de Kléber Mendonça Filho
(2006, 15 min)
Homem encontra mulher.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, FOTOGRAFIA E MONTAGEM: Kleber Mendonça Filho
ROTEIRO: Bohdana Smyrnova e Kleber Mendonça Filho
ELENCO: Bohdana Smyrnova e Pedro Sotero

OCIDENTE
de Leonardo Sette
(2008, 6 min)
Um casal em viagem.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, ROTEIRO, FOTOGRAFIA E MONTAGEM: Leonardo Sette

PALÍNDROMO
de Philippe Barcinski
(2001, 11 min)
Um homem perde tudo que tem. Uma história simples contada de forma inusitada.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Philippe Barcinski
PRODUÇÃO: Juliana Santonieri
FOTOGRAFIA: Hélcio Alemão Nagamine
MONTAGEM: Raimo Benedetti
ELENCO: Eucir de Souza, Eugênio Puppo e Silvio Restiffe

UM RAMO
de Marco Dutra e Juliana Rojas
(2007, 15 min)
Clarisse descobre uma pequena folha crescendo em seu braço direito.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Marco Dutra e Juliana Rojas
Produção: Sara Silveira
FOTOGRAFIA: Matheus Rocha
MONTAGEM: Caetano Gotardo
ELENCO: Eduardo Gomes, Gilda Nomacce, Helena Albergaria e Júlia Albergaria