



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 05/05/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Cesar Migliorin e Cláudia Mesquita

Moderador: Eduardo Valente

Debate: Obra em processo ou processo como obra?

EDUARDO VALENTE - A gente hoje vai ter o debate aqui sobre o tema “Obra em processo ou o processo como obra”, quem esteve aqui ontem, no debate sobre “Deslocamentos: para onde e por que?” viu que o João Luiz, na mediação e na conversa com as debatedoras já permitiu e propôs certa continuidade de algumas questões, que iam se misturando. Essa idéia de deslocamento, que principalmente a Kátia Maciel citou, aproximando a idéia de processo dos personagens, o processo em andamento, uma idéia de filmes que não se fechavam, uma idéia dos filmes que continuavam para além da sua duração, são uma série de coisas que a gente vai retomar hoje. Mas essa idéia de “Obra em processo ou o processo como obra” quando surgiu para a curadoria (e devo dizer que foi uma das questões que surgiu meio, muito cedo nas nossas conversas), nos nossos debates sobre que idéias puxar para essa mostra dessa década, é com um outro viés do que esse do processo dos personagens que continue ou da continuidade do filme para além da tela. A gente estava falando aqui destes dois lados dessa pergunta, que falam de situações bem específicas e tentam colocar uma questão que, como a gente falou, não são perguntas a serem respondidas – mas, além disso, muitas vezes elas não são nem perguntas de fato, no sentido de que você não precisa fazer uma escolha. Na verdade ela é uma pergunta muito mais retórica, que se refere ao fato de que esses dois encaminhamentos da obra em processo: um que faz a gente pensar um pouco naquela idéia da língua inglesa, do *work in progress* mesmo; e a outra do processo como obra, são na verdade duas coisas complementares e que a gente viu ao longo dessa década com alguma freqüência, daí o motivo pelo qual eu falei que foi uma questão que surgiu para a gente como bastante óbvia e necessário dessa década.

Eu estava ouvindo ontem, ouvindo não, na verdade lendo e transcrevendo, acabando de editar o debate de São Paulo sobre esse assunto, que foi realizado com os professores Cristian Borges e Marcius Freire, com o Cléber Eduardo mediando, e eu reparei que uma coisa interessante é que o assunto se presta muito a discutir a idéia principalmente do documentário ao longo destes últimos dez anos. O documentário, se a gente pensa, por exemplo, na obra do Coutinho e em como ela (sem trocadilho, mas já fazendo sem querer), ou o processo pelo qual a obra do Coutinho passa ao longo desses dez anos, onde ele realizou sete longas metragens, a gente já percebe ali o quanto, a gente podia fazer, como diria o João Luiz, um seminário só sobre a obra do Coutinho nessa década tendo por base essa questão. A gente optou aqui por exibir só o *Jogo de Cena*, na verdade, porque foi uma opção da curadoria da mostra de exibir não mais do que um título de cada diretor, mas certamente o Coutinho seria um diretor que precisaria de um destaque em especial, de uma discussão em torno do trabalho dele, sobre como ele se movimenta ao longo dessa década. E aí eu acho que essa idéia do processo como obra ela dialoga particularmente com o trabalho do Coutinho de uma maneira muito forte, muito interessante. Eu acho que, assim como o Coutinho como figura e o que ele

passa a representar principalmente ali a partir do *Santo Forte* (que já é do final da década passada), ao longo dessa década, ele irradia muitas questões que acabam sendo centrais para toda a produção documental brasileira nesse período.

E aí eu acho que a gente podia pegar de uma certa maneira a obra do Coutinho quase como um microcosmo da questão de como essa idéia do processo como cerne da obra vai surgindo. De maneira muito mais sutil no início dessa, digamos, dessa segunda parte dessa carreira do Coutinho - esse ressurgimento que ele mesmo diz que essencialmente se deve ao digital (o Coutinho ficou um bom tempo sem fazer trabalhos para cinema, fez alguns médias, fez algumas coisas em TV, mas com *Santo Forte* ele mesmo descobre um protagonismo de volta que nem ele mais esperava, eu acho, em 99). Mas em *Santo Forte*, em *Babilônia 2000*, em *Edifício Master* ainda, a figura do Coutinho e a maneira dele se aproximar daqueles personagens dele, tudo isso incorporado à obra de uma maneira que foi bastante crucial naquele momento para definir algumas coisas no documentário brasileiro, mas a gente ainda podia dizer que, nesses três filmes, o cerne do filme não era exatamente esse – era os personagens, era o ambiente, era uma situação. Só que o Coutinho sempre acreditou nessa capacidade que o documentário teria, onde a única coisa que ele conseguia documentar de fato é o encontro entre uma equipe de cinema e um ambiente ou algum personagem ou uma situação, onde sempre o que estaria sendo documentado é esse encontro e nunca só o que está para lá da câmera. O que o Coutinho foi fazendo ao longo dessa década foi radicalizando um pouco essa percepção, e colocando mais e mais ele (e não num sentido nem um pouco de vaidade nem de egocentrismo), cada vez mais ele como criador, como propositor de alguma coisa, daí essa tentativa de ir em busca de alguma coisa ser o mais forte na obra dele nesses últimos filmes. No *O Fim e o Princípio* e no *Peões* é onde eu localizo que tem essa virada: são filmes ainda com temas (mais o *Peões*, menos *O Fim e o Princípio*), mas ainda assim o Coutinho já vai para um retrato onde a busca dele por esses temas é o mais fascinante. E aí, vem, de fato, o *Jogo de Cena*, que a gente exibiu justamente porque é o momento onde isso explode, digamos assim, de uma maneira que não tem mais volta.

A partir daí, ele vai começar a lidar com uma série de outras questões que são prementes nessa década, e que algumas delas são tão velhas quanto o cinema. Ontem foi discutido, e no texto do catálogo a gente fala disso, dessa questão, por exemplo, das fronteiras – fica muito claro, se os outros filmes já não deixavam, o quanto para o Coutinho isso é uma relação complexa e muitas vezes inclusive infrutífera, a de se buscar definições. Isso vai explodir de fato, e vai chegar no *Moscou*, que é um filme que eu diria que, dentro das classificações mais clássicas e banais dessas modalidades, para mim até esta mais perto do cinema experimental do que de um cinema documentário de fato.

E, de alguma forma isso fica mais claro ainda esse filme secreto dele, o mais recente, *Um Dia na Vida* – que é um filme secreto por não poder ser exibido publicamente, comercialmente, cobrando ingresso, porque é um filme todo feito de imagens gravadas da televisão aberta brasileira: vinte e quatro horas de programação que o Coutinho editou em uma hora e quarenta, uma hora e cinquenta de material, mas ele não tem os direitos de exibição sobre esse material (até porque eles não seriam na maior parte das vezes cedidos se fossem procurados, ou seriam caríssimos). Então, é um filme que existe de uma maneira clandestina – quer dizer, as pessoas sabem que ele existe, não é segredo, mas ele não pode ser exibido, não pode ser cobrado ingresso, não pode ser anunciado, então ele tem existido até agora de algumas sessões surpresa em alguns eventos e lugares. Mas acho que é um filme que leva a obra dele até para um outro lugar, que não cabe tanto aqui a gente falar.

Eu estou fazendo essa introdução só para dizer que eu acho que a obra do Coutinho, ao longo desse trajeto, desses dez anos, um pouco ajuda, se a gente se ativer a ela como eu fiz agora, a entender um pouco do que essa questão afinal quer tratar. Ela quer tratar desses filmes que vão descobrindo, por um motivo ou pelo outro, que o seu próprio impulso de realizar o filme e os métodos e os meios, as ferramentas e as opções muito claras em que se impõe uma determinada circunstância, seja a realidade seja a ficção, é o que impõe a regra do jogo, e essas regras serem claras e expostas na tela são parte essencial dos filmes (e aí vem aquela palavra da qual a gente tentou fugir um pouco na definição desse tema, mas não dá para fugir no debate, que é a idéia do dispositivo). É disso que a gente está tratando basicamente. E embora a gente esteja exibindo dentro da grade dessa seção na mostra cinco filmes que *a priori* a gente pode chamar de documentários (de novo, no mínimo quatro deles de uma forma bastante problemática – nessa idéia do documentário, talvez só o filme do Paulo Sacramento se assuma como tal, inclusive sendo uma questão importante para o filme, que tem um crédito quase no início dele bem grande na tela escrito “documentário” e o trailer do filme tinha isso escrito da mesma maneira, no trailer – os outros quatro eu acho que é um pouco mais complicado a gente falar dessas classificações, mas eles estão certamente mais próximos dessa área do documentário e certamente passaram em mostras de cinema documentário, competiram, foram exibidos dentro desse formato), é importante dizer que essa questão não parou no documentário, ela não se restringe ao documentário. Se a programação da mostra se centra mais nesses filmes é porque, talvez, a gente tenha achado que os documentários levaram a questão um pouco mais longe, e nos impuseram algumas questões e problemas que tornavam esses cinco filmes, vamos chamar assim, “incontornáveis” de serem exibidos nessa questão. Mas a ficção flertou muito com essa idéia do processo como obra também.

Se a gente pensa em alguns filmes que estão até na mostra, mas em outras seções, como por exemplo, *Estrada para Ythaca*, se a gente pensa, por exemplo, no *A Fuga da Mulher Gorila*, são filmes aonde essa idéia da ficção flerta muito com a necessidade de se incluir, de alguma maneira, no entendimento da obra e na discussão da obra, e no próprio sentimento da obra, o seu processo de realização. Quer dizer, são filmes aonde estar fazendo os filmes se torna uma questão muito importante para os próprios filmes, eu acredito. E fora isso, tem uma última categoria que é muito essencial de se falar nessa questão, embora a gente não tenha achado que ela tenha produzido alguma obra que de fato que nos marcasse a ponto de trazer para cá, que é a categoria do *live cinema*. O *live cinema*, que na verdade é um conceito mais antigo também, mas que tem se espalhado de uma maneira mais forte agora – tanto que o Brasil teve recentemente, nos últimos dois ou três anos, um evento especificamente de *live cinema*, na Caixa Cultural. O *live cinema* é um pouco essa idéia, como o nome diz, daquele cinema que é feito na hora, que é feito no momento da projeção. E tem várias maneiras desse cinema ser feito, na verdade, mas eu citaria dois exemplos dos últimos dois anos que a gente discutiu no nosso processo: um é o filme *Ressaca*, do Bruno Vianna (que vai ter um curta na verdade exibido aqui na mostra), que é um filme que ele inventou junto com a Maíra Sala, que trabalha com ele, onde há uma engenhoca bastante elaborada de edição de *live dj* quase do seu próprio filme. É algo que ele opera durante a sessão, e aí o filme vai, a cada exibição, ser montado e contar, num certo sentido, uma estória diferente. Não chega a ser uma estória diferente porque a base do material que ele tem é sempre a mesma, mas ele muda completamente a ordem – algumas coisas que numa sessão compõem um *flash back*, na outra viram projeção, e em outraviram ordem linear. O que é interessante dentro dessa idéia de processo como obra é que todas as apresentações desse filme, e sei lá até se o nome filme resume bem o que ele é, dependem muito um pouco dessa performance do Bruno, que é uma performance onde essa engenhoca que eu descrevi é bastante atrativa para os olhos – tem uma coisa de luz, tem uma coisa de translucidez enquanto ele opera essa engenhoca do lado da tela, e a trilha sonora, na maioria das vezes, é performatizada ao vivo – nem sempre eles podem fazer isso porque, e aí o cinema vai herdando alguns problemas do teatro, se torna caro levar o filme para passar num lugar porque têm que ir os músicos, mas no Rio, por exemplo, as exibições do filme são sempre com música ao vivo. O segundo exemplo é um filme chamado *Fluidos*, do Alexandre Carvalho, que é um realizador de São Paulo, e é um filme que opera com *live cinema* num outro sentido: o filme todo é feito na hora, o Alexandre fica numa ilha de edição conectada à tela do cinema onde a platéia está sentada, e ao longo do ambiente, do entorno do lugar onde está sendo projetado o filme, o filme é encenado na hora com atores, ao vivo, com a câmera seguindo, as câmeras ligadas à ilha de edição (ilha de edição não, ilha de corte), que vai enviando as imagens automaticamente para a tela.

Eu queria fechar com isso, dizendo que a gente não trouxe esses filmes porque a gente ficou com a impressão, tendo visto *Fluidos*, tendo visto *Ressaca*, tendo visto alguns outros exemplos, de que exatamente dentro dessa idéia do processo como obra, e que o próprio processo está acontecendo, ele talvez seja a principal obra, mais do que o filme. Ou seja, o resultado ainda nos parece não chegar a um ponto aonde essa obra, seja essa obra um filme ou esse processo, se torne já de fato forte, prenante. A gente acaba prestando muita atenção no fato de que aquilo tudo está acontecendo ao vivo, onde tem uma tensão que está acontecendo, mas não nos pareceu que resulta disso, como experiência artística, um lugar tão forte ainda. Talvez seja uma questão de processo, talvez com mais filmes, com mais gente tentando coisas, se encontre determinadas saídas. Mas, em suma, era só algo que eu acho não podia deixar de ser mencionado aqui nessa apresentação.

Já me alonguei mais do que eu gostaria, mas achava importante para a gente falar do que a gente está propondo com essa pergunta, citar alguns filmes ou citar questões como a gente já fez muito no catálogo, no nosso texto. Então, agora vamos ouvir primeiro o Cezar Migliorin, que é professor da UFF, mas que, além disso, tem uma carreira, tem um trabalho, tanto com montagem, edição, edição de som e realização de filmes. Então, vamos começar ouvindo o Cezar.

CEZAR MIGLIORIN - Antes de tudo, eu queria agradecer o CCBB, a curadoria. Acho admirável esse esforço de juntar essas questões, tentar essa organização macro do cinema de uma década. Prazer também poder falar sobre esse tema, esses filmes que me tocam especialmente, sobretudo porque parece, a sensação que dá até revendo essa década (coisa que eu não tinha parado para organizar e pensar como um todo assim), revendo efetivamente essa questão, não me parece estranho que, rapidamente, a questão do processo tenha aparecido como uma das questões a serem tratadas na mostra. Porque essa questão parece ter aparecido de maneira muito singular nesses últimos anos, não só com esses filmes, mas também o desdobramento que essas questões vão tendo já na década seguinte com os filmes que a gente já tem visto depois disso – lembrando aqui de *O Céu Sobre os Ombros*, *Avenida Brasília Formosa*, *Morro do Céu*, filmes já feitos depois, agora: 2010, 2011, já desdobrando essa década. Isso me faz pensar como esse diálogo que existe no cinema brasileiro, entre realizadores, críticos, espectadores, como isso acontece de maneira muito rápida, como esse diálogo parece, entre os próprios filmes, espelhar na própria produção. Eu me lembrava, por exemplo, em 2003, quando o livro “Cineastas e Imagens do Povo”, do Bernardet, é reeditado, e ele escrevia um texto dizendo como a entrevista tinha se tornado um cacoete no cenário do documentário brasileiro. E aí, de repente, se hoje a gente for ver o que está sendo feito, a entrevista

deixou, não é um cacoete. Já foi. Agora existe uma escola mineira que opta por imagens que tendem para certa abstração poética, também isso acontece ainda, mas deixou de ser algo hegemônico, essa relação de produção, resposta, diálogo é algo bastante característico também, e talvez processual não só dos filmes, mas um processo que abarca toda uma produção, que abarca uma reflexão e é uma produção do universo audiovisual como um todo.

Talvez no documentário, por suas condições de produção, essa dimensão processual da década se dê a ver com mais nitidez, essa singularidade desse cinema, dessa presença desses processos, do processo como obra, que é onde eu vou me concentrar um pouco mais. Ela nos fez passar, como o Eduardo falou, pelas questões do dispositivo, que são inevitáveis a gente pensar, e vou falar um pouquinho delas; fez passar pelos filmes de busca, como o Bernardet chamou num texto onde ele falava do 33, do *Um Passaporte Húngaro*, nos fez passar por um autor que escreve desde os anos 60, mas que nos anos 2000 foi muito citado, traduzido, que foi o Jean-Louis Comolli. Talvez porque ele vinha com uma crítica muito forte à idéia do roteiro como um conceito privilegiando uma idéia de cena, o roteiro como algo programado, algo da ordem; e da cena como lugar dos encontros, dos conflitos, da política, dos embates. O próprio Ranciére, autor que não escreve só no campo do cinema, mas que também é um autor que escreve desde os anos 60 e que passa uma importância grande nessas reflexões, tanto no cinema como nas artes plásticas (não só no Brasil, no mundo todo), que também trabalha com essa idéia de cena como um lugar processual da política, um lugar onde as questões estéticas discursivas estão presentes e o ambiente, a cena é o lugar onde deve se pensar a política, a existência dela ou não. Todos esses elementos fizeram parte de alguma forma dessa reflexão.

No texto, vocês devem ter lido, no texto da mostra há um momento que os curadores dizem assim: “O desafio para década seguinte a partir ou não dessas fusões de ficção e documentário será ir mais adiante na reflexão crítica e estética em relação a esses filmes, passando de uma celebração de um processo menos centrado para um questionamento propositivo sobre os efeitos desses processos na obra quando exibida e percebida”. Não sei se eu vou dar conta disso porque é bastante coisa, mas eu gostaria de puxar algumas linhas a partir dessa idéia do processo como obra. Vou puxar cinco linhas, todas elas partindo de uma coisa bastante óbvia para a gente tentar desdobrar um pouco. A primeira delas é sobre o lugar do espectador, do realizador mesmo. Algo que é parte da história do cinema, de um questionamento de que lugar se fala, de que lugar se realiza. Parece que nessa idéia do processo isso é central, isso é das coisas mais importantes: a gente olhar para esses filmes e pensar o lugar desses realizadores, de que lugar eles estavam produzindo essas obras – e por isso a questão do dispositivo aparece com muita força. O dispositivo existe, numa primeira noção, como aquilo que impõe certas regras que possibilitam o

descontrole – a idéia de prisão para o Coutinho; eu trabalhei algum tempo com o *Rua de Mão Dupla*, do Cao Guimarães, que é um filme onde o dispositivo é bastante explícito – mas essa idéia de regras, prisões, recortes temporais rígidos: “vinte e quatro horas no morro”, “uma noite em cada cidade”, por aí vai. Mas mais do que isso, o dispositivo tem uma questão central que é a idéia de uma multiplicidade de forças sem exterioridade, essa é a idéia do dispositivo. Uma teia centrada, uma rede de influências, de forças, de tensões, etc. Eu vou ler uma rápida passagem do Deleuze, num texto que chama “O que é o dispositivo”, onde ele está pensando para além da idéia de dispositivo do Foucault – depois acho que fica claro isso. “Um conjunto multilinear”, vamos imaginar essa teia onde, se o realizador num dado momento estava fora, agora ele vai de alguma forma fazer parte dessa multilinearidade. “Um conjunto multilinear é composto por linhas de natureza diferentes” – isso é importante, naturezas diferentes, não são sempre as mesmas forças, são forças que atuam com potências diferentes - “e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio” – a idéia de desequilíbrio é fundamental para essa idéia de processo, fundamental para a idéia de dispositivo - “e essas linhas tanto se aproximam como se afastam umas das outras. Cada está quebrada e submetida a variações de direção, bifurcada, enforquilhada, submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição são como vetores ou tensores”.

Percebe? Essa idéia de dispositivo, mais do que um conjunto de regras que permite um certo descontrole, enfatizaria a idéia de que talvez essas obras, o que elas possibilitam, são a entrada em movimento de uma pluralidade de forças não organizadas por uma instância exterior. Então, se a gente pensar, isso não significa que a partir do momento que isso se produz se gera boas obras ou de menos qualidade. Mas, pensando em 33, por exemplo: Kiko Goifman, a mídia, a relação com o gênero, a relação com o acaso decisivo para a questão do dispositivo. Ou *Pacific*: o próprio navio como a *mise-en-scène*, e o descontrole que esse realizador tem diante dessas múltiplas forças que produzem aquela *mise-en-scène* que é o próprio navio, as câmeras de vídeo que aquelas pessoas utilizam – um outro tipo de força mesmo, aquilo que é produzido lá na Sony e que de repente se transforma em um dos operadores daquele filme. A retirada de cena da centralidade desse realizador no dispositivo vai produzir algo que vai interessar muito desses filmes, que é esses movimentos múltiplos, essa relação entre forças, isso seria a questão fundamental do dispositivo. “Um dispositivo não é inventar regras, mas criar a possibilidade de um acontecimento”. Acontecimento, palavra fundamental com a idéia de dispositivo, e que me parece aonde o processo pode ser pensado a partir da idéia de acontecimento. Acontecimento no sentido de a multiplicidade

de forças que um filme, que uma obra coloca intenção, vai produzir o aparecimento de uma determinada enunciação, de uma determinada imagem que não estava prevista em nenhuma dessas forças de um gesto, de uma imagem, etc.

A gente tem uma passagem de um realizador externo para um realizador que faz parte desse dispositivo, um dispositivo como um agenciamento dessas múltiplas forças. Nesse sentido, então, o processo não é assim algo que antecede o produto, por isso essa idéia de um processo como obra porque a primeira idéia que a gente tem do processo é como se ele antecedesse alguma coisa. Num dispositivo não há um processo que antecede uma obra. A obra, ela se torna o próprio processo, esse sistema de trocas de relações sempre instáveis entre forças heterogêneas. Esse seria um primeiro ponto relativo a esse deslocamento para a gente pensar o processo de deslocamento do realizador exterior para um realizador interno.

Um segundo ponto que se desdobra disso, e que com ele se relaciona, é uma problematização da representação mesmo. Uma problematização que, é óbvio, tem mais de trezentos anos, mas que nesses dispositivos, nesses filmes-processos a gente está distante, por um lado, de um certo desejo de verdade – estou pensando lá no primeiro momento da modernidade, um desejo de verdade enciclopedista como se um ponto de vista fosse capaz, pelo acúmulo, de chegar a uma idéia de verdade –, mas distante também da idéia de que a representação é possível a partir da escolha de um “bom ponto de vista”; mesmo que esse “bom ponto de vista” inclua aquele que o tem. Estou falando obviamente de uma metalinguagem, do realizador que se inclui na representação para dizer da subjetivação daquela representação. Mais do que isso, mais do que um problema de representação em si me parece que o questionamento levado ao limite que esses filmes têm a potência de fazer, esses filmes ligados ao processo, é opor a representação a esse dispositivo, a esse cruzamento de forças. Um cruzamento de forças de onde a gente vai visualizar certo relacionismo, uma certa relação entre esses múltiplos sujeitos, essas múltiplas forças ali dentro. Então, um relacionismo, um processo em que a própria noção de ponto de vista está colocado em questão. Toda performatividade, por exemplo, que a gente encontra nesses filmes que eu citei no início (*Moscou* talvez seja um dos filmes, ele falou de um filme experimental, mas talvez seja um dos filmes dessa época que tenha levado essa idéia à sua radicalidade, mas também *Brasília Formosa*, *O Céu Sobre os Ombros*), onde o que parece fundamental é essa instabilidade constante, a impossibilidade de a gente apontar para algum ponto de vista que, em algum momento, guarde alguma estabilidade.

Num dado momento, um ano atrás, discutindo algo próximo em Tiradentes, eu cheguei a falar de um “devir-tupinambá”, porque a gente fica inventando coisas para tentar dar conta desses filmes, mas esquece isso, eu só lembrei aqui por

falha de caráter mesmo, mas o que me interessava como idéia era uma idéia perspectivista, uma idéia perspectivista onde o processo não era o outro da obra, o processo não antecedia a obra, mas era esse relacionismo mesmo entre objetos realizadores etc. Eu vou, mais adiante, talvez deixar um pouco mais clara a idéia do perspectivismo, mas o que me interessa inicialmente é o modo como isso problematiza certas relações que são muito correntes e naturalizadas para a gente – como, por exemplo, a idéia de que existe o filme de um lado e o real de outro. A idéia de que existe opacidade e transparência.

Se isso se efetiva, se a gente entende o processo como esse dispositivo acentrado, todas essas polaridades ficam bastante complicadas. Se o processo é o outro da obra pronta, ele se torna assim um lugar de verdade. Então, por exemplo, toda, em uma grande parte da produção dos anos 60, por exemplo, política, de inspiração *brechtiniana*, era fundamental expor o processo porque ali existia uma verdade da elaboração de um engodo. A gente está aqui em outra questão de processo. O processo aqui, em momento nenhum, é a revelação da produção de outra coisa: ele é a própria coisa. Não há objetividade no processo enquanto subjetividade na coisa ou verdade no processo e engodo na coisa. A questão é essa troca incessante levando ao limite essa impossibilidade de se distinguir opacidade e transparência, filme e coisa; a gente pode levar isso a limite e falar da impossibilidade de distinguir natureza e cultura. A natureza como algo dado, e a cultura como aquilo que reflete, que produz alguma coisa, por isso a idéia de perspectivismo em volta. O Viveiros de Castro, antropólogo, ele diz assim: “o intervalo entre natureza e sociedade é ele mesmo social”, isso é importantíssimo, não há o lugar onde as coisas existem e o lugar onde se tenta se aproximar das coisas. “Toda existência, ela já é social”, diz o Viveiros de Castro.

Então eu lembrei obviamente de *Moscou* como esse lugar onde essa multiplicidade de lugares, de falas, acaba produzindo essas trocas constantes. Se a gente lembrar, a gente primeiro tenta entender o filme a partir do olhar do Coutinho, depois o que o Kike Dias entra, depois o Grupo Corpo que parece ter tomado decisões importantes para o filme, depois o próprio Tchecov. Mas em nenhum desses autores eu encontro algum tipo de garantia. *Serras da Desordem* parece operar de maneira próxima, também: num dado momento apontando para esse índio, o Carapiru, como se ele tivesse uma estória que fosse só dele; em algum momento essa estória é só dele, se desdobra como se fosse a estória de todos os índios da América, e num outro momento essas estórias se torna a nossa estória contemporânea quando – o Carapiru começa a se relacionar, por exemplo, com as imagens do golfo, com as imagens do seqüestro dos atletas na Olimpíada de Estocolmo, se não me engano, que é uma das imagens que aparece. A idéia desse perspectivismo em oposição à idéia de representação, ela aparece levando a um certo limite essa separação entre sujeito que representa e objeto da representação. Me parece que é um

dos pontos centrais para a gente entender de que processo a gente está falando nesses filmes.

Vou dar um exemplo que é do Viveiros de Castro onde ele tenta dizer dessa idéia de perspectivismo e desse limite do perspectivismo onde a própria idéia de sujeito e objeto se tornam complicadas. Ele diz assim: “Diante de um animal morto, o que o humano percebe como sangue, o jaguar percebe como cerveja”. Jaguar é um bicho. “O que o humano percebe como sangue o jaguar percebe como cerveja”. O que interessa não são coisas singulares percebidas diferentemente, mas multiplicidades diretamente relacionais. Ou seja: não há cerveja ou sangue, mas substâncias que se constituem na relação líquido-humano; líquido-jaguar. Existe desde o início um sangue-cerveja que é uma das singularidades ou das afecções características da multiplicidade humano-jaguar. Percebe? Não existe o humano, existe humano-jaguar, sangue-cerveja. Mas o que me parece fundamental é uma observação, que eu acho muito bonita e enigmática, além de fundamental, também do Viveiros de Castro, em que ele diz assim: “Toda cerveja tem, no fundo, um gosto de sangue; e todo sangue tem, no fundo, um gosto de cerveja”. Como é que vocês vão ler isso em relação ao filme? Eu entendo perfeitamente.

O terceiro ponto dessa crise da representação, desse perspectivismo, dessas trocas constantes, dessa impossibilidade de separar sujeito e objeto é a própria ficcionalização desses “eus” que não param de aparecer nesses filmes. Uma ficcionalização que passa, sobretudo, por essa suspensão de um devir verídico – ou melhor, de uma idéia de que o filme vai se aproximar de indivíduos que em algum lugar têm uma garantia identitária, uma garantia individual mesmo. Isso talvez seja uma das coisas mais claras assim, se a gente pensar no *Jogo de Cena*, no próprio Carapiru talvez, mais no *Brasília Formosa*, no *Céu Sobre os Ombros* – estou com esses filmes mais recentes, então eles voltando – mas o que parece se produzir ali no *Estrada para Ythaca* também. O que parece se produzir é que eles partem de um indivíduo, um indivíduo que entra num certo registro ficcional, e que ao entrar num certo registro ficcional, ou melhor, nessa relação com essas múltiplas forças, ele tem uma suspensão daquele indivíduo como uma pessoa X ou Y para se tornar um ser; um sujeito ficcionalizado, um indivíduo ficcionalizante, e aí parte do filme e não mais parte de uma industrialidade com o mundo. Ou melhor, quando eu vejo esses personagens, o processo cinematográfico, o processo que ali se dá, parece descolá-los do lugar que eles têm na própria vida para torná-los cidadãos do mundo do cinema, etc. Então eu diria que é um processo de ficcionalização desse eu que parte de uma suspensão dessa verossimilhança mesmo, desses personagens fazendo uma passagem, que talvez no *Jogo de Cena* esteja muito explícita, que é a passagem do uno ao múltiplo. Aquela fala que sai de uma mulher e que ganha uma atriz, naquele movimento a gente tem essa passagem do indivíduo que fala para um mundo que fala. Estou sendo radical aqui, mas o

indivíduo que tem uma voz, mas uma voz que não pertence mais ao indivíduo e já perdeu as estribeiras, já é comum de alguma maneira. Mas um tipo de fala que se torna comum só pode se tornar comum se eu não tiver esse operador exterior garantindo todas as representações, as amarras, etc. Então o terceiro ponto é essa idéia de uma ficcionalização desse sujeito, e de uma passagem do uno ao múltiplo; parece importante que é desindividualizante, digamos assim, o processo de desindividualização.

O quarto ponto, ele diz respeito aos riscos desse processo, porque essa idéia de que esse processo esteve evidente, muito palpável, como os curadores perceberam, como a gente tem visto nesta década, ela não pertenceu apenas ao cinema, foi muito evidente em muitas áreas. Na publicidade isso foi claro: a gente viu muita publicidade incorporando o próprio processo de elaboração dessas publicidades. Na televisão, óbvio, foi a década onde os Big Brother e os *reality shows* passaram a ter um papel muito importante na televisão, na hegemonia das imagens amadoras como modo de legitimação de determinados universos, modos de legitimação do próprio jornalismo. O jornalismo também, utilizando isso agora recentemente num projeto chamado “Parceiros RJ”, que seleciona jovens, normalmente de comunidades mais pobres, para fazer matérias de dentro dos lugares onde eles estão – ou melhor, essa idéia de um processo que confunde vida-trabalho, vida-estudo e que permite uma legitimação daquilo que é enunciado, daquilo que é produzido por essas pessoas.

Essa idéia do processo não só no cinema, abarca outras imagens. A Ilana Feldman, por exemplo, escreveu um artigo muito rico chamado “Apelo realista”, em que ela chama a atenção para essa idéia do processo sendo o que dá garantias de uma certa veracidade também; o processo como aquilo que dá uma impressão de indicialidade, ou melhor: a coisa existe mesmo, olha ela aí se fazendo. É aquilo que dá uma certa legitimidade, as imagens amadoras estão no processo da vida então elas são a garantia de que aquilo é verdade e ao mesmo tempo um processo que, sobretudo na publicidade, incorpora a própria crítica. Propaganda do Dove da mulher sendo transformada com maquiagem, Photoshop, e depois colocada no *outdoor*, ou melhor, eu explicito o processo, eu digo: “eu sei tudo que podem me criticar, logo eu não posso ser criticado”. Depois a gente pode falar de outros desdobramentos difíceis, às vezes para o documentário, às vezes para o cinema nessa questão do processo. Uma delas, rapidamente, essa idéia de um acaso que passa a ter tanta importância nesses filmes a ponto dele virar uma estetização. A estetização do acaso. Não tenho mais a tradicional voz de Deus nos documentários, mas eu tenho a voz do acaso. Um cinema que se torna um espectador desimplicado, porque o acaso daria conta de tudo.

O quinto ponto (que eu vou falar muito rápido até porque ele é extra fílmico e a gente já tem debatido muito) que me parece fundamental para pensar essa

década é a idéia de um processo que passa pelos modos de produção, que toca as equipes, que toca a forma dessas equipes funcionarem. Acho que é um trabalho para a gente fazer a longo prazo, pensar quanto que essa idéia de processo não está atravessando também os modos de produção, os modos de organização, onde o filme é parte de um processo que o antecede, um processo que às vezes está questionando hierarquias, está questionando modos de produção, está questionando modos de financiamento, modos de acesso, etc. Ou melhor, uma instabilidade, uma inquietação que está nos filmes, mas está também naquilo que produz esses filmes.

Para encerrar eu vou ler o finalzinho do meu texto. Diria o seguinte, que todas essas marcas que eu tentei aqui de maneira bastante rápida alinhar, elas parecem de alguma forma interrogar uma espetacularização do sujeito contemporâneo. Uma crítica corrente que se faz quando se olha, por exemplo, o Big Brother, todos os programas de hiper realidades, hiper exposição do privado, e do pessoal das redes sociais e suas demandas por conexão, dedicação infinita, trabalho constante, indiferenciação entre vida e trabalho; uma das críticas que se faz é que esse sujeito contemporâneo virou imagem sem nenhuma possibilidade de um retorno a uma estabilidade identitária a um sujeito intro dirigido, dirigido a si mesmo, psicologicamente estável e profundo. Há uma crítica muito forte hoje ao desaparecimento desse sujeito intro dirigido, profundo. O sujeito se perderia hoje em uma performance incessante, obviamente processual e desessencializada, uma subjetividade líquida como diria o Baumer, em que o eu é apenas uma forma de narração – ao que a gente poderia dizer assim: “performo, logo existo”. Uma subjetividade alter dirigida, sempre dirigida para o outro – sim parece esse quadro contemporâneo ser efetivo. Diante dele poderíamos lamentar, por um lado, a perda de um mundo interior, a perda de si, a morte do sujeito como já indicava o Foucault há bastante tempo. Entretanto, nesses filmes, esse devir-imagem, essa experiência epidérmica, essa fluidez identitária parece ganhar outros ares, outra inserção ética na cidade, na vida.

Primeiro não há nostalgia desses sujeitos identitários centrados, ou não-performáticos; centrados e não parte de um processo constante de trocas e de relações. Então a pergunta relativa a essa plasticidade dos sujeitos, uma plasticidade por vezes sofrida pelas necessidades da vida, uma plasticidade às vezes desejada pelas múltiplas possibilidades que o mundo apresenta, a pergunta então seria algo como quando se passa por uma performatividade fundamentalmente processual desse sujeito. Que tipo de potência é possível com a imagem; que tipo de potência o documentário, o cinema pode; que possibilidades de diferença, de encontros e diferenças, de produção e de acontecimento, mesmo diante da performatividade, da espetacularização, etc. O que eu estou dizendo com todas as letras agora é que há uma produção audiovisual contemporânea no Brasil e no mundo engajada num problema

filosófico, que está operando subjetiva e politicamente dentro de uma configuração contemporânea do que é o sujeito hoje e que ainda estamos tentando entender. Ou seja, uma interrogação produtiva, me parece que esses filmes efetuam, do que seja o sujeito face às fortes transformações dos mundos, dos modos de perceber; vou repetir, ou seja, uma interrogação produtiva do que seja o sujeito face às fortes transformações dos modos de perceber e experimentar as produções subjetivas hoje.

Se ainda temos dificuldades de ter um arsenal teórico para pensar isso, me parece que a gente fica inventando isso (tipo devir-tupinambá, etc), me parece que o cinema tem conseguido de alguma forma fazer uma reflexão mais efetiva do que a nossa mesmo. Se perguntando como é possível uma subjetividade performática, processual, alter dirigida, freqüentemente espetacularizada, ainda assim ser uma subjetividade política? Como diria o Alexandre Veras, outro dia num debate em Belo Horizonte, ele diria: “se a vida virou filme, isso não significa que os filmes são, que todas as vidas viraram de pernas para o ar ou algo desse tipo”. Existem também os bons filmes. nessas incorporações dos processos através das ficcionalizações, das performatividades, dos imbricamentos entre ficção e documentário, dessa produção de saber de sensibilidade através de um relacionamento acontecimental (espero que não seja mais um palavrão agora quando eu falar num relacionismo acontecimental), não estaria o cinema apontando para novos sujeitos políticos? Essa é uma pergunta.

Sujeitos inscritos nas relações com a diferença, problematizando as formas tradicionais de representação com inscrições problemáticas na cidade, interrogando esteticamente lugares de fala possibilidades sensíveis e as próprias plasticidades identitárias. Talvez o que esse recorte feito pela curadoria nos possibilite é justamente vermos um cinema que ainda é crente de suas possibilidades políticas no mundo, não mais porque representa isso ou aquilo, esse ou aquele excluído ou personagem social, mas porque se insere em uma política em que as ordens, as partilhas, as divisões entre quem tem direito a certo universo sensível, a quem tem direito a certo universo de fala, a quem tem direito a demandar os seus direitos, é problematizado pela própria presença do filme. Processos que desnaturalizam os preconceitos que podemos ter em relação, por exemplo, a uma classe média que pega um barco para fazer um cruzeiro para o paraíso, ou de processos que aproximam os dramas dos pobres das angústias das estrelas de televisão, que trazem a mídia para o centro daquilo que nos forma e daquilo que nós debatemos, ou que produz imagens que se confundem com imagens de prisioneiros, como no filme do Paulo Sacramento. Então, dar a ver, inventar esses sujeitos políticos, parece ser o gesto mais potente desse cinema. Só me resta pedir desculpa para os curadores se eu estou sendo excessivamente otimista diante dessa produção, mas é um pouco a minha percepção. Obrigado pela escuta.

EDUARDO VALENTE – Antes de passar a palavra, duas observações. Primeiro, que foi uma coisa que eu esqueci de falar, mas acho que faz mais sentido ainda depois de tudo que o Cezar falou, é que na curadoria a gente tinha falado muito de um filme do Cezar. Obviamente a gente não ia querer passar filmes dos debatedores, porque o mundo já está muito confuso, então preferimos deixar mais separados os debatedores dos cineastas exibidos (e cineastas exibidos em qualquer sentido do termo), mas eu queria citar esse filme porque acho que é um filme bem sintomático e importante. Trata-se do *Ação e Dispersão*, que é um curta metragem do Cezar, em que ele basicamente documenta na tela o processo de produção de um filme feito com prêmio de edital da Petrobrás. Na tela, ele vai indicando a cada momento o orçamento do filme sendo gasto, até o final do filme em que zera o orçamento junto com a última imagem do filme. Acho que é um filme muito curioso de pensar dentro de várias dessas coisas que o Cezar comentou e que a gente discutiu e quis propor aqui. E a segunda coisa que me chamou muito a atenção, porque hoje eu sentei aqui nessa sala pela primeira vez para ver os três filmes que exibimos, na seqüência, e notei uma coisa que já tinha me chamado a atenção, e acho que vendo os filmes hoje juntos me veio com muita clareza. Porque, por exemplo, a gente escolheu esses filmes (esses três que passaram hoje, mas também os outros dois que passam dentro dessa questão), e quando o Cezar fala que a revelação dessa estrutura não cria, não resolve os mistérios que os filmes têm... quer dizer, os filmes apostam que essa revelação de uma estrutura, a revelação de um processo, a revelação de um dispositivo é capaz de criar um outro tipo de mistério, um mistério novo, um mistério diverso dos mistérios anteriores realmente criados e compartimentados pela ficção clássica, pelo documentário, vamos chamar de “careta” na falta de um termo mais interessante (porque eu não acho que é tanto o caso de clássico). Mas o fato é que é quando a gente vê *Jogo de Cena*, quando a gente vê *Juízo*, quando a gente vê *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, parece que ali há necessidade de expor (e curiosamente esses três filmes, como os outros dois, expõem de fato, vários desses filmes que a gente fala de processo de documentário colocam uma cartela geralmente dizendo o que aconteceu, como foi estruturado esse filme – no caso do *Juízo* com uma cartela bem explicativa do que a gente vai ver em termos de processo; no *O Prisioneiro da Grade de Ferro* há uma cartela no final do filme; no Coutinho é um convite, um anúncio de jornal, falso ou não – não sei se esse foi o anúncio que foi colocado no jornal, mas não importa, importa que ele está ali para explicar como as pessoas chegaram até ali). Eu acho que saber dessas coisas não nos faz, ao final de cada um desses três filmes, estar menos estupefato com o que cada um desses filmes apresentou. Quer dizer, ele jogou às claras a sua realização, a sua forma, o seu dispositivo e ainda assim no final o choque é muito semelhante, eu acho, com o choque que nós sentimos frente a um

sistema ficcional plenamente satisfeito e preciso de um grande filme clássico americano – digamos assim, um exemplo máximo de uma arte ficcional cinematográfica funcionando. Acho que, geralmente, quando se vê frente a isso, acho que sempre o final é um pouco de choque, de como que eles fizeram isso, aquele filme – e eu acho que nesses filmes isso se reflete, isso se repete e aí que acho interessante quando a gente diz que não acha que *live cinema* tenha atingido ainda essa dimensão, pelo nos filmes que eu pude ver.

(corte na gravação 1:01:56)

CLAUDIA MESQUITA - Vamos lá. O que fazer com esse grupo de filmes tão diferentes, mas sim passíveis de conexões e de um pensamento que os relacione? 33, *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, *Jogo de Cena*, *Juízo*, *Pacific*. Todos filmes documentais – o documentário tomado aqui não como representação fiel da realidade, tributário da verdade, claro, mas como uma ação específica, realizado em um certo contexto pelo olhar mediado pela câmera, pelos gestos, pelas formas de abordar dos diretores, de suas equipes, dos participantes, formas que vão provocar respostas, atuações, auto *mise-en-scènes*, acontecimentos, etc. As imagens e os sons como que resultam dessa intercessão. Mais tarde eu vou falar um pouco sobre os deslocamentos da interação como tradicionalmente se dá no documentário, em *Pacific* e *O Prisioneiro*, mas por hora ainda pensando no conjunto: filmes que não partem de um planejamento estrito das situações a filmar, daquilo que vai compor a cena, mas que lançam as coordenadas de um processo mais ou menos autônomo em relação às situações do mundo – o que varia de filme para filme. Processo que vai engendrar o conteúdo filmado, em boa medida imprevisto, não conhecido de antemão pelos diretores e suas equipes – em suma, não estou falando nada de muito diferente em relação ao que já foi dito.

Perante esses filmes, que leitura propor? Eu cheguei a pensar em estabelecer uma série de comparações – por exemplo, entre as imagens móveis e instáveis do *Prisioneiro*, moventes como as táticas de apropriação e vivência da instituição pelos detentos; e aquelas firmes, enquadradas, regradas de *Juízo*, a por em cena o fosso entre o tempo da infância e o tempo da lei, como escreveu Roberta Veiga. Ou entre o teatro com papéis muito bem definidos, dos julgamentos na segunda vara da infância, ainda em *Juízo*, e aquele de *Jogo de Cena*; os dois filmes trabalhando, na montagem, a fina urdidura em planos que foram produzidos segundo diferentes regimes de encenação. Entre a clausura compulsória vivida pelos detentos do Carandiru, sempre desejosos de um fora a que as imagens que produzem parecem se dirigir (como vemos na magnífica seqüência da noite de um detento), e a clausura voluntária dos turistas do cruzeiro em *Pacific*, cuja heterotopia, a realização pragmática da utopia, como escreveu André Brasil, parece necessitar de uma excessiva visibilidade para

ser real, de um permanente viver para filmar ou filmar para viver. Enfim, muitas aproximações e contrastes poderiam ser estabelecidos entre os filmes, mas mesmo tentado por essa hipótese, eu não vou me dedicar tanto a uma leitura detida das cinco obras que compõem nosso grupo, embora acabe por tangenciá-las de diferentes maneiras, mas vou tentar fazer um exercício, talvez meio escolar, que corresponde a desdobrar as duas formulações contidas nessa questão dirigida a esses filmes.

Vocês notem que há uma interrogação no final do título: Obra em processo de um lado ou processo como obra? Eu achei interessante porque o Cristian Borges, professor da USP que debateu esse tema em São Paulo, também trabalhou essa dicotomia entre obra em processo e processo como obra. Ontem eu assisti a gravação do debate (aliás, democraticamente disponibilizada pela organização da mostra na internet), e o Cristian atribuiu sentidos em relação ao que eu vou fazer, trocadas as duas expressões, chamando de “obra em processo” aquilo que eu vou chamar de “processo como obra” e vice-versa – embora não seja literalmente a mesma atribuição de sentido, há uma troca. Eu entendi as motivações dessa atribuição que ele fez e acho que essa troca, essa inversão, mostra por um lado que as minhas categorias são meio que arbitrárias, não são muito aprimoradas conceitualmente, e por outro lado que talvez não importe tanto fixar categorias, até porque elas se cruzam e se encontram muitas vezes. O Cléber até chegou a sugerir no debate em São Paulo que seria melhor o título sem interrogação: “Obra em processo ou Processo como obra”, como se as duas expressões equivalessem. Eu vou tentar exercitar um pouco as diferenças, sem muita certeza sobre qual é a melhor expressão para caracterizar cada uma dessas frentes ou movimentos, mas de maneira a pensar melhor que obras e que processos são esses que essa pergunta nos sugere para o nosso uso aqui, pontual, contingente no debate.

Essas diferenças entre obra em processo e processo como obra podem ser entendidas a partir de duas definições de processo que eu busco lá no dicionário, no Houaiss. A primeira, que corresponde de fato à primeira entre muitas no dicionário, diz assim: “Processo – ação continuada, realização contínua e prolongada de alguma atividade, segmento, curso, decurso, andamento, marcha, etc.” A segunda, que no dicionário corresponde na verdade à terceira definição, diz assim: “Processo – modo de fazer alguma coisa, método, maneira, procedimento.” A gente poderia pensar as diferenças também a partir da formulação da Ilana Feldman em seu texto sobre o ensaísmo em *Santiago* e em *Jogo de Cena*. Vocês vão notar, a Ilana não é a primeira pessoa que eu cito, e eu vou convocar muita gente aqui para falar comigo, vou tomar a liberdade de citá-los aqui na medida do meu percurso. A Ilana escreve o seguinte, eu cito: “Se a metodologia é parte dos processos de ambos os filmes, em *Santiago* assistimos ao resultado de um processo,

enquanto em *Jogo de Cena* acompanhamos um processo de um resultado.” *Santiago* seria, da maneira como vou propor, o que resultou de uma obra em processo, enquanto que em *Jogo de Cena* se trataria de um processo como obra, um pouco como o César já caracterizou. Eu proponho ler a primeira expressão, obra em processo, na chave do *work in progress* ou *work in process*: trabalho que foi iniciado e que esteve (já que agora a gente lida com filmes prontos) em processo interminado, como realização prolongada não necessariamente contínua, que acaba por engendrar e, nalguma medida, internalizar aquilo que resulta um segmento, um curso, um decurso processual.

É claro que toda realização de filme corresponde a um processo, e que todo o filme resulta de seu processo. Mas a maneira como estou entendendo a obra que esteve em processo, aqui, faz referência a experiências de realização audiovisual que configuram, ou se relacionam, a processos de maior duração, de maneira que o filme tem que se haver com a historicidade desse decurso. O filme como resultado de um processo que se desdobra no tempo, mas também como obra que lhe introjeta, e desenha em sua escritura, essa dilatação temporal e as mudanças e movimentos que a pontuam. Eu me refiro, portanto, a experiências em que o cinema se relacione e se misture com a experiência vivida, sendo por ela limitado, estimulado, transformado, conformado ou até mesmo expandido, potencializado. Em oposição à instauração de um processo paralelo mais ou menos impermeável, cujo ideal é o controle, a eficiência, a autonomia da cena e a manutenção de rígidas fronteiras, como no esquema mais convencional de produção de filmes de ficção, as obras em processo convocam experiências em que confluem cena e vida, em que as divisórias são porosas, em que o controle sobre a cena nem sempre é possível, em que o filme está a serviço ou inventa, no corpo a corpo com experiências que não domina totalmente, o seu singular movimento.

Como disse certa vez Andrea Tonacci, no fim o filme parece ser o que sobra, a borra do que foi intensa, e a gente podia até pensar, extensamente vivido. São filmes cuja fatura em resumo se desdobra no tempo por circunstâncias várias, resultantes de sua intercessão com o vivido. Exemplar dessa idéia de obra em processo como estou defendendo aqui seria *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, mas também alguns filmes mais recentes, presentes na mostra, mas não nesse grupo, nesse nosso grupo aqui de cinco. Me refiro a *Corumbiara* especialmente, mas também a *Serras da Desordem*, *Santiago* e até, eu diria a seu modo, a *Pan Cinema Permanente*, cujas cenas como vocês sabem resultam de registros realizados durante, acho que, mais de quinze anos de amizade entre Nader e o Waly.

De outro lado, estariam os processos como obra. Nesse caso penso em processo, ao menos em parte, como modo de fazer, procedimento ou dispositivo – noção que Cléber convoca em seu texto. Me refiro a filmes que produzem uma espécie de versão “em laboratório” da obra em processo –

versão mais controlada, mais regrada, ainda que também visando abrir à cena situações e conexões imprevistas. Ou seja, filmes que disparam seus próprios processos através da definição de métodos ou dispositivos, linhas de força que a partir de parâmetros formais organizam e controlam a cena, mas abrindo-a para o imprevisto, como leio ainda na Ilana. Esses processos, que têm sua temporalidade própria, não se prolongam tanto no tempo internalizando os percalços do vivido, inclusive porque devem resultar em filmes prontos, em obras num período de tempo minimamente seguro – o que se relaciona, claro, com nossos mecanismos também de produção e financiamento. Nesse nosso grupo formado por *Jogo de Cena*, *Juízo*, *33*, *O Prisioneiro da Grade de Ferro e Pacific* penso que é, sobretudo desse segundo tipo, desses processos como obra, que a gente está falando. Dentre eles, talvez *Juízo* e *O Prisioneiro...* sejam mais difíceis de classificar, especialmente *Juízo* (*O Prisioneiro...* faz convergir um tanto essas noções de obra em processo e de processo como obra).

Outros filmes do mesmo grupo são emblematicamente processos como obra. É o caso de *33* que engendra, como vocês sabem, um processo de busca e filmagem com prazo pré-determinado para acabar: 33 dias de busca cujo registro corresponde a boa parte do material bruto obtido na filmagem. Para *33* cabe bem a noção de dispositivo, como leio no Cezar, num texto conhecido que está disponível na internet. Vou citar um trechinho: “Estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo. O artista-diretor constrói algo que dispara um movimento não-presente ou préexistente no mundo. Esse novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, nesse sentido, transita entre o extremo domínio do dispositivo e uma larga falta de controle dos efeitos e eventuais acontecimentos”. Se a dimensão temporal parece fundamental para diferenciar a obra em processo e o processo como obra a gente, poderia lançar mão da tematização do tempo no dispositivo, ainda como coloca o Cezar: “A utilização de dispositivos na construção narrativa implica uma operação temporal. Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado não existe fora do momento da ação do dispositivo, não tem futuro nem passado”. Eu diria, bem diferente das obras em processo, daquilo que resulta desses processos, que internalizam a estória fazendo com que o tempo da narrativa de algum modo traduza ou tenha que se haver com o tempo histórico, com a mudança e a historicidade das coisas.

Eu vou tentar desenvolver um pouco mais a primeira noção da obra em processo – ou o resultante de um processo, já que a gente lida quase com os filmes prontos, embora ela envolva em análise filmes que não estão presentes no nosso grupo, como eu disse, embora estejam presentes na mostra. Vou

tomar essa liberdade, aliás, seguindo a pista que eu leio no texto de apresentação do catálogo, em que se diz: “Vários filmes que exibiremos poderiam ser colocados frente a outras questões”, etc. Eu fico pensando: acho que muitas obras podem estar em processo, obras desse tipo, sei lá, sem que sequer saibamos – facilitadas, aliás, pela tecnologia digital. Mas seria difícil inscrever uma obra em processo nesse sentido que propõe um edital ou prêmio de cinema. Por essas e outras, no campo profissional do audiovisual, as obras em processo são mais raras do que os processos como obra. Em parte por causa dos mecanismos, claro, de financiamento, fomento, mas por outro que é decisivo porque exigem uma imbricação do cinema com a vida que não é muito própria da profissionalização ou da especialização estética.

Vamos ver se eu me faço mais clara com os exemplos. Me refiro em primeiro lugar ao *Corumbiara*, do Vincent Carelli. Grande obra em processo, realizado durante cerca de vinte anos, e exemplo notável de uma utilização do cinema que transcende a especialização técnica relacionada a fins políticos e de militância. Aliás, a experiência do Vincent Carelli com o Projeto Vídeo nas Aldeias poderia ser vista como exemplo raro entre nós de um extenso cinema em processo, que desloca os usos convencionais e mercadológicos do audiovisual, abarcando várias ações, produzindo e envolvendo, em suma, outras concepções e outros usos da imagem. *Corumbiara* particularmente, já que é de obras que estamos falando, se compõe das filmagens feitas por Carelli na região de mesmo nome em Rondônia, entre 1986 e 2006, com o objetivo de flagrar os responsáveis pelo massacre de um grupo indígena cuja existência atrapalhava os fazendeiros locais. O que interessa diretamente aqui como eu leio na ótima crítica de Leandro Saraiva é o seguinte: Vincent Carelli não tinha a intenção de fazer um documentário, desde o início o objetivo era produzir imagens que pudessem servir a causa indígena, comprovando os ataques sofridos pelos índios, flagrando os responsáveis, enfim, provando a existência de remanescentes na região para lhes garantir o uso das terras, etc. Como notou Leandro, o autor de *Corumbiara* parece trabalhar nas antípodas da autonomia das imagens; ele busca fazer imagens que provem, acusem, testemunhem. Não por acaso, a câmera incomoda. “Enfia essa câmera no rabo”, diz um trabalhador, fiel aos patrões, para aquele que filma. Essa produção militante de imagens acaba por afetar processualmente o curso mesmo da situação que é filmada. Vocês devem lembrar: algumas das imagens mais impactantes correspondem à filmagem de um primeiro contato com índios remanescentes, isolados, que fogem do violento contato civilizatório. E essas imagens filmadas pelo Vincent com a equipe da FUNAI, elas são usadas de imediato, como instrumento legal para garantir a interdição da terra e permitir que os índios continuem vivendo ali. São também exibidas no Fantástico, o que em tese poderia reforçar esse primeiro uso, mas essa difusão na TV provoca uma reação violenta dos fazendeiros que, entre outras coisas, ao que parece, produzem um segundo massacre, um massacre

preventivo contra um outro grupo de índios isolados para evitar mais interdição de terras. Então vocês vejam que nível de intercessão filmagem-vida, vida-filmagem. Inclusive tem uma outra coisa impressionante, um índio, parece que é o único que é remanescente desse segundo massacre, ele aparece e essa aparição gera uma situação paradoxal porque ele esconde, resiste, foge ao contato com o pessoal da FUNAI, ao contato enfim mas, acuado pela câmera, pelos brancos, só a obtenção de uma imagem dele poderá lhe garantir a permanência naquela terra. O filme propriamente dito resulta de um processo longo de investigação e militância, lidando, portanto, como escreveu Leandro ainda, com outras funções sociais da imagem realizada a partir da montagem desses materiais, acumulados ao longo de anos. *Corumbiara* narra um longo processo de violência social e ao mesmo tempo reflete sobre o lugar da imagem nesse circuito.

Serras da Desordem também trata de um violento contato civilizatório com suas conseqüências – como vocês sabem, de uma maneira muito particular e nesse caso, talvez, para ele: diferente do *Corumbiara*, ele encena processos de longa duração que lhe são anteriores, que são anteriores à filmagem, mas com a particularidade de trabalhar com pessoas que viveram esses processos, o que provoca uma permanente conexão entre essa encenação e o presente, o presente da filmagem, o presente do Carapiru e de seu povo, etc. Para falar em processo em relação ao *Serras*, e à trajetória do Tonacci, caberia até mesmo recuar e falar dos trinta e cinco anos de trabalho do Tonacci, do seu percurso de marginalidade e nomadismo, como escreveu o Ismael Xavier, em relação ao fazer habitual, ao negócio do cinema. Trinta e cinco anos em que muitos trabalhos, alguns deles inacabados, parecem de alguma maneira sedimentar um território de afetos, de interesses, de conhecimento, em suma, de experiência que acabam por se desdobrar com a realização do *Serras...*, por culminar com a realização do *Serras...*. Acho que, no caso do Tonacci, também caberia falar em cinema-processo, numa larga obra em processo se quisermos, que o *Serras...* parece de alguma maneira culminar. O próprio filme, como vocês sabem, também é um filme que foi feito durante muito tempo, que passou por muitos percalços e, como escreveu André Brasil, o processo de fazer parece impregnar a narrativa toda. Eu cito o André: “Esse jogo entre escritura e experiência faz de *Serras da Desordem* uma obra cujo resultado é indissociável do processo de sua produção”.

É o que a gente vê, por exemplo, na formidável seqüência no interior da Bahia, em que se mesclam encenações do primeiro encontro do Carapiru com aquelas pessoas, com os sertanejos, quase sempre em preto e branco; e registros em cor do atual reencontro dele com essas mesmas pessoas, que ele conheceu muitos anos antes na peregrinação original – reencontro possibilitado pelo cinema, pelo processo de filmagem. Um dos aspectos que eu trataria é o que um pouco o Ismael Xavier sugere: ele fala em cinema-processo para o

Tonacci (e também um pouco acho que caberia pensar nisso para o *Jogo de Cena*), para caracterizar uma espécie de senso de deriva que a obra produz, exigindo do espectador a travessia sem oferecer de antemão coordenadas claras e didáticas. Ele escreve assim – é uma obra em que convivem regimes e tempos, e o Ismael escreve: “A mistura de estilos, a alternância de espaços e a ausência de coordenadas convidam a um diálogo entre filme e espectador que desafia, desconcerta, criando aquele senso de deriva já presente desde *Bang Bang*”. Afinal do que se trata? Eu retomaria essa idéia de deriva, do filme como errância radical para o espectador para caracterizar também uma outra dimensão processual, um outro sentido para essa idéia de processo, de filme-processo, do cinema-processo.

Me alonguei bastante, espero que tenha me feito entender sobre essa questão aí de obras que resultam de processos. De outro lado, a gente teria (e acho que são mais freqüentes) os processos como obras, o “processo de um resultado”, como escreveu a Ilana. Estou pensando nos casos em que chegar à obra parece uma premissa indiscutível. O processo, mesmo fracassado, visa a obra, ainda que obras tão peculiares como o Cezar defendeu um pouco. Eu me refiro aos experimentos que engendram os dispositivos produtores de processos de filmagem abertos, não totalmente controlados, que produzem, como escreveu Cléber no texto do catálogo um programa de desprogramação. Sobretudo, ele diz, desprogramação do autor e da autoria como exercício de controle, a ponto do processo de que às vezes o autor-diretor é personagem como no caso de 33, se tornar o tema ou a própria obra. A obra mais estritamente registrando ou fazendo a crônica do processo que ela lança. Não com essa exterioridade, como diz o Cezar – quer dizer o processo não aparece daquela maneira acessória ao modo do *making off*, que de alguma maneira garante a autenticidade ou revela alguma coisa sobre o que resultou, mas corresponde à própria obra.

Em relação a esses cinco filmes do nosso grupo a gente pode dizer de saída, de novo eu cito a Ilana, que a metodologia é parte dos processos, ou seja, o método não corresponde a uma instância *a priori*, mas configura um conjunto de regras de egéticas e procedimentos estéticos imanentes às obras. É interessante notar, como fez o Valente um pouco, que todos os filmes enunciam para o espectador, quase sempre via letreiros, no começo ou no final da narrativa, uma síntese do seu método: *Pacific* indica no começo, enfim, que as imagens foram cedidas por viajantes; *Jogo de Cena* expõe o anúncio no primeiro plano; *Juízo* explica que, na impossibilidade legal de filmar menores infratores, trabalha-se com encenações de garotos que vivem as mesmas circunstâncias de risco social; 33 expõe seu método através da narração do diretor; e *O Prisioneiro...* expõe ao final que as imagens do Carandiru que a gente acabou de ver foram realizadas por uma equipe de cinema e por um

grupo de detentos, a partir de um curso de vídeo realizado na casa de detenção.

Isso não significa dizer que todos os filmes fazem apenas, ou fazem inteiramente, a crônica de seus processos. Alguns, mesmo tematizando essa metodologia constitutiva, esse programa de desprogramação, mantêm os nós, ou parte deles, sob a tapeçaria, como é o caso de *Jogo de Cena* e de *Juízo* – aliás, é isso que garante em parte a errância de *Jogo de Cena*. Já o 33 é mais didático na explicitação do seu mecanismo, de seu percurso. Em relação a esses processos como obras eu queria chamar a atenção para dois aspectos, que o Cléber levanta no texto de apresentação e que me parecem bastante pertinentes. O primeiro, o Cezar tratou muito bem, que seria isso que o Cezar chamou dessa discussão do lugar do realizador; o primeiro ponto de que ele tratou, uma espécie de retirada do realizador, ao menos daquela posição de exterioridade: o realizador passou a ocupar uma posição interna dentre essas múltiplas forças sem exterioridade que o Cezar caracterizou. Algo que eu chamaria não bem de deslocamento radical, mas de diluição da autoria, especialmente em relação a esses dois filmes, *O Prisioneiro...* e *Pacific*, que incluem esse “passar as câmeras” para os participantes/atores sociais sem que se perca a prerrogativa da autoria, no sentido que o cineasta mantém a autoridade sobre o discurso final, faz a montagem. Um desses filmes, *O Prisioneiro...*, cria as condições e regras mínimas da experiência de filmagem, permitindo uma abertura muito significativa para a participação do sujeito, da experiência, mas retomando o controle na montagem. O outro, *Pacific*, não regra a experiência de filmagem, porque lida com imagens já feitas independentemente do filme, por turistas com câmeras digitais amadoras, mas busca na montagem, pela relação entre fragmentos e pelo trabalho sobre a sua duração, sugerir um condensado da experiência no cruzeiro, em outros sentidos nem sempre visados nos registros dos viajantes para Fernando de Noronha.

Eu falaria sobre um pouco, faria uma espécie de analogia entre essa diluição da autoria e aquilo que o James Clifford chamou para o campo da etnografia e da antropologia de “crise de autoridade” e pensaria um pouco como que cada filme responde a isso. Acho que *O Prisioneiro...* responde estrategicamente, e talvez o *Pacific* sintomaticamente, mas depois a gente pode voltar no debate a essas questões. Eu falaria um pouco mais de *O Prisioneiro...* sob este primeiro aspecto, da diluição da autoria, essa questão aí que depois a gente pode conversar um pouco mais sobre ela. Um segundo aspecto seria a recorrência do que o Cléber chamou de um questionamento da mimese, que se torna matéria do jogo, como ele escreve, em alguns desses filmes, o que faz com que o espectador sinta um vacilo da realidade, estou citando o Jean Claude Bernardet, “vacilo que não me permite pisar em terra firme como se o chão me fugisse debaixo dos pés”, a tal escritura errante, em deriva, já referida para

Serras da Desordem. Uma dificuldade em classificar o que vemos segundo um regime definido: encenação ou registro, documentário ou ficção, presentificação à memória, etc. Alguns desses processos como obra têm como alvo central a operação mimética, pondo em crise tacitamente o filme como espelho do real, balançando a crença do espectador nas imagens, exigindo percurso pelo filme, ele mesmo errante, derivante, percurso que dificilmente poderia ser descrito ou visualizado sem a sua travessia. O filme convidando para o percurso que não corresponde à apresentação ou duplicação de uma situação da realidade, mas sim a uma outra travessia. Aí acho que a gente pode identificar uma dimensão processual, dessa vez relacionada à escritura e ao percurso proposto ao espectador. São filmes que, eu diria, nunca são revistos como da primeira vez. Nenhum filme é revisto como da primeira vez, mas esses especialmente, *Serras da Desordem* que o diga. Eu invejo aqueles que ainda não viram esse filme porque assistir o filme pela primeira vez é uma experiência incrível. Pela errância, pela desorientação, pelo tateio, por essa vontade de se situar e a dificuldade em fazê-lo que a gente experimenta. Fico por aqui.

PLATEIA - Pensando principalmente em dois filmes, no *Prisioneiro...* e no *Pacific*, eu queria um pouco questionar essa idéia do descontrole, porque eu acho que grande parte desses filmes lida com o acaso e pressupõe que o acaso é importante para esse processo, e aí eles vão lidar com o controle desse acaso um pouco posterior a isso. Então eu não consigo ver esse descontrole tão presente nesse processo, e me pergunto o real risco do realizador quando se coloca num processo assim, tão fechado também, se ele existe, enfim, que risco é esse? E se esse risco é importante ou não é? Para mim é.

EDUARDO VALENTE - Eu acho o seguinte: *O Prisioneiro...*, que eu não via já há alguns anos, e *Pacific*, acho que eles se diferenciam de fato desses outros filmes todos porque, principalmente revendo hoje *O Prisioneiro...*, ficou muito claro para mim que o que está mais em jogo ali é criar um duplo, não nesse sentido específico de que eles acreditam que ao cinema é possível copiar uma coisa (até porque nem o Paulo Sacramento nem o Marcelo Pedroso são cineastas ingênuos, aliás, nem um pouco, são cineastas com profundos pensamentos sobre os filmes que fazem – quem já conversou com o Paulo, com o Marcelo, já viu entrevistas deles sabe disso), mas acho que tem muito uma coisa de duplicar a experiência daquelas pessoas que estavam naqueles lugares. Acho que hoje vendo *O Prisioneiro da Grade de Ferro* me pareceu muito claro – talvez antes eu prestasse mais atenção no processo e numa série de questões e hoje meio que eu senti que o esforço do filme passa muito pela

edição de som, que hoje me chamou a atenção como nunca antes tinha chamado, numa questão de mergulhar na vivência daquelas pessoas dentro daquele espaço que era o Carandiru. Não achando que você vai conseguir, sentado na sua sala confortável, no cinema, realmente sentir o que sentiu alguém que passou pelo Carandiru, mas te colocar minimamente perto. Acho que essa utilização dessa imagem do outro, nesse filme, passa muito por isso.

Eu estou respondendo mais a primeira parte da sua pergunta, do risco, eu confesso que não me interessa muito se tem risco se não tem risco, eu acho isso um problema menor, mas acho que esses filmes vão para esse caminho, e daí que acho que o controle ele é mais presente nesses dois filmes, de fato, porque é uma tentativa de reproduzir isso, que eu acho que no *Prisioneiro...* é uma experiência de um lugar (não por acaso ele começa com aquele plano que eu acho, cada vez que eu vejo eu acho o plano mais forte do cinema brasileiro dos últimos dez anos, que é o plano ao contrário, do Carandiru que foi demolido reaparecendo – e aí eu sinto que como fosse isso, agora ele não foi embora da nossa vida, o Carandiru, agora vamos ver como era quem estava lá dentro). Acho que no Marcelo, pelo lado do mediático assumido pelas próprias pessoas, quer dizer, não é só como foi estar naquele cruzeiro, mas sim, como é para essas pessoas tentar construir a sua estada naquele cruzeiro. Acho que nos dois filmes o controle faz muito sentido, é essencial até. Eu não acho que os filmes finjam que não existe isso, isso que eu estou dizendo, acho que o Marcelo ou o Paulo, se perguntados, vão dizer que em nenhum momento o olhar deles enquanto cineastas se confunde com um de seus personagens, mesmo eles estando com as câmeras nas suas mãos. Acho que é um outro jogo mesmo que está em cena. Tem o risco, sim, de que ele não sabe que imagens eram as que eles iam pegar – num certo sentido, quando Paulo deixa uma câmera com um detento para passar a noite lá existe esse risco, mas é um limite, a idéia de que: “Por que ele quer deixar essa câmera nesse cara?” Mesma coisa: “Por que o Marcelo quer pedir as imagens?” Existe um motivo para pedir. Um risco diferente, por exemplo, de um filme a ser feito, de repente: alguém vai ganhar um edital (ouvindo esse debate na internet com essa idéia) e sair na rua pedindo as câmeras de pessoas indistintas, e ver que imagens aparecem na sua mão de câmeras, de celular, de iPhones de um monte de gente pela rua, sem você saber o que é. Não eram os casos: as câmeras foram dadas a pessoas com motivo muito particular. Acho que são situações diferentes, são situações bem distintas de alguns desses outros filmes dos quais o Cezar e a Claudinha falaram mais, dessa idéia de descontrole.

CEZAR MIGLIORIN -- Tem uma coisa muito diferente entre os dois, que é os prisioneiros que filmam, eles sabem que estão filmando para outra coisa. Não sei se eles sabiam que era para o filme, com essa dimensão, mas é uma câmera que faz parte de um processo. No caso do *Pacific* não, eles filmam

para eles, são aquelas imagens que se filma e que nunca ninguém vê porque são principalmente insuportáveis.

EDUARDO VALENTE - Hoje em dia não se vê, mas se mostra, o que é curioso porque se você entra no Youtube a grande maioria do material que existe lá é parecido com aquilo, que todo mundo faz questão de mostrar, mas não necessariamente precisa que alguém veja. Então hoje em dia mostrar já ficou mais importante do que ver. Eu acho isso muito doido. Porque antes elas só ficavam numa gaveta esquisita em casa que ninguém nunca abria, agora não, bota para o mundo, mas não importa se alguém vai ver ou não.

CEZAR MIGLIORIN - Acho que isso tem uma distinção muito grande, mas fico pensando assim na questão da montagem, porque acho que tem um risco de a gente falar, “mas o fato de ser montado significa que um realizador reassume uma centralidade”. Eu acho que não, quando a gente está falando dessa idéia de obra-processo o desafio da montagem é a manutenção da exterioridade. Tudo tende à ordem, insuportavelmente: um filme, ele é um processo que tende à ordem, por todos esses elementos, por conta de questões de produção, por conta de questões de equipe, por milhões de elementos. É tão curioso a gente ver os cineastas que têm toda uma carreira “processual”, sei lá que nome pode se dar, mas que a partir do momento que se deparam com uma produção mais encorpada, mais robusta, a ordem se impõe – isso é na carreira de milhões de cineastas no mundo. É como se essa ordem fosse maior do que eles próprios. Mas a questão da montagem parece: como é possível na montagem se manter a idéia de um dispositivo, se manter a idéia dessa configuração de forças acentrada? Acho que, se há um mérito gigante na montagem do *Pacific* (e aí acho que é bastante distinta do caso do *Prisioneiro*) é porque no *Pacific* aquelas imagens, elas guardam uma intensidade do lugar de onde elas saíram, que era a intensidade de não serem programadas para serem uma representação do navio. Acho que essa é o grande mérito. Isso é, o problema da temporalidade, de quanto elas duram, da não-organização a partir de uma certa linha narrativa. O Marcelo foi muito talentoso em inventar formas de não ordenar. Só concluindo, mas não ordenar significa manter a possibilidade dessas imagens se associarem a outras imagens, coisa que eu acho que é um problema no filme do Paulo. Eu estou falando problema aqui, mas é um filme que eu adoro – mas com frequência aquelas imagens, elas são organizadas, entram numa ordem do filme que, numa ordem para qual certas imagens, elas são mais funcionais por estarem dentro de uma determinada ordem do que uma imagem que tem uma certa independência e uma certa potência de organização. Esvaziar a potência de conexão de uma imagem é o que nesses casos é o desafio da montagem.

CLAUDIA MESQUITA – No caso do *Prisioneiro*, ele tem que lidar com o fato de que eles produziam filminhos, de que havia essa experiência de fazer pequenos filmes, então tem também para alguns, para parte daqueles registros, uma ordenação prévia. Ou, pelo menos, acho que um desejo de ordenação, ainda que a imagem, eles não tenham sido pré-montados pelos próprios realizadores, que ele acaba por incorporar porque é parte da experiência que foi proposta. Queria só concordar, não sei se eu ouvi bem a sua fala, em relação a essa interioridade das imagens do *Prisioneiro*. Em suma, por um lado, acho que o que impressiona no filme é essa colagem de coisas tão heterogêneas, tão diversas de acessos a tantos espaços, enfim, a heterogeneidade das imagens e sons, etc. Impressionante isso, impressionante o mosaico que talvez vá um pouco ao encontro dessa desordem que o César defende.

EDUARDO VALENTE - O que eu acho interessante é que em vários momentos câmeras filmam câmeras e às vezes você vê o Paulo Sacramento, por exemplo (e não precisa nem conhecer o Paulo ou o Aluisio Raulino ou o Dennison Ramalho que filmam, mas é porque você vê que são pessoas que não são os detentos), então você está numa câmera que claramente está na mão do detento – e eles aparecem filmando a mesma coisa e logo depois corta para a do outro e logo depois aparece do outro detento filmando – isso acaba gerando uma indistinção em várias seqüências entre, de fato, qual material foi feito por quem, que eu acho que é onde volta a idéia do descontrole, de alguma maneira. Não é só “vamos apresentar as imagens dos detentos”, tipo, claramente tem aí um desejo de mistura desde o início que eu acho que dá muita riqueza para o filme. Se fosse talvez só o que os detentos filmassem, talvez o filme fosse menos forte. Vamos ver se a gente tem tempo de pelo menos mais duas perguntas.

PLATEIA - Boa noite. Eu só quero aproveitar a sua deixa dessa parte que eles mostram um filmando, no caso o movimento dessas câmeras, eu achei que eles estavam sendo ali prisioneiros, como eles, prisioneiros; os produtores estavam sendo prisioneiros das próprias imagens que eles estavam produzindo. Isso aí é uma coisa que eu achei interessante quando eu vi o *Juízo* porque eu estava naquele lugar na época, inclusive (porque eu sou criminalista, além de ser também reporter fotográfica, professora, artista plástica), e eu vi eles filmando dentro do fórum. Primeiro me chocou a imagem daquelas câmeras, porque aquilo não é normal. Porque você tem uma passagem do fórum, que é aquele corredor, mas nós temos um corredor interno no qual nós nos locomovemos, ali você tem naquela área interna da Promotoria, da

Defensoria Pública (no caso eu estava pela Defensoria Pública), e muitas das vezes eu cortava naquele corredor para pegar a passagem que aquelas meninas ficavam, porque ali nós temos dentro do fórum a prisão e às vezes, eu andava tanto o fórum cansada, eu passava... Quando eles não estavam ali, ali era um acesso que eu cortava para os elevadores. Eu fiquei realmente surpresa com a beleza das imagens reais. Realmente foi fantástico, como eles conseguiram, porque na época eu não levei, com toda a sinceridade, achei interessante aqueles fios passando, eles filmando os depoimentos junto a juíza o que não é normal, aquilo é uma coisa que... E me lembrava muito, como eu sou cinegrafista também, lógico que dá vontade (quem vê uma câmera, sabe, é pior que cocaína – apesar de nunca ter cheirado, fumado), mas é interessante, é como você vê alguém pintando, você tem vontade de pegar um pincel e sair pintando, e quando eu vi o filme, realmente, eu nunca presenciei tanto realismo, com toda a sinceridade, que eu vivi aquilo. Vivi muitas das vezes, deixei a profissão chocada porque eu perdi um irmão, então na época eu acabei, como eu tenho N coisas, passei para artista plástica, fazer outras coisas, mas aquilo que esse, a diretora conseguiu, realmente está de parabéns... E no caso dos prisioneiros, eles ali, eu não sei como eles conseguiram colocar aquela câmera ali com... e acredito que essa parte que eles tenham colocado à noite seriam os ratos, porque ratos não têm no dia, mas ratos você vai encontrar não só à noite, mas durante o dia também que seriam eles próprios cinegrafistas – ou no caso o diretor fazendo seu próprio filme porque eles não deixavam de ser os ratos que estavam dentro de um beco que não era o deles e que era difícil de acesso.

EDUARDO VALENTE - A gente tem tempo para uma última intervenção então se alguém tiver é só levantar...

PLATEIA - A gente vai pensando, vai formulando, acho que está muito em questão aí essa morte desse autor e ainda questiono muito isso. Eu não vi o *Pacific*, mas eu acho que a própria escolha de como conduzir aquilo é ASSUMIR esse autor, isso é uma opinião de autor. Acho que toda a escolha não tem como fugir disso, na minha opinião. O *Juízo* eu já vejo de uma forma muito diferente, acho muito ficcional, acho que ali tem muita opinião, principalmente quando resolve ficar a sessão inteira mostrando uma pessoa, é uma opinião muito forte da autora, e o que eu acho mais legal é que mostrou como também esse processo de julgamento como aquilo também, por natureza, é ficcional, isso que eu achei interessante no *Juízo*. Enfim eu acho mais isso, não sei se a gente esta entrando numa utopia, querer matar esse autor e sempre haverá escolhas.

EDUARDO VALENTE - Eu não acho que o Cezar falou em morte do autor, acho que é uma questão de deslocamento do autor. O autor num outro novo lugar, que é um lugar distinto com outras implicações dentro dessa teia que você esta falando, me corrija se eu estiver errado. Mais do que, que ele morreu. Acho que ele não morreu, ele só se mexeu para lá um pouquinho, antes ele estava aqui e agora talvez ele esteja ali, sabe? E também acho que ela não falou, você falou de ficcional, e ela tinha falado de realismo. Eu não acho que a ficção não inclui realismo, nem que o realismo impede que exista ficção como você mesmo falou, que a própria realidade tinha uma ficção envolvida – como a gente conversou aqui outro dia, essa questão da performance, do estar no mundo. Eu acho que essas instituições, principalmente julgamentos, são, por natureza, bastante performáticas, até na escolha das palavras, dos termos usados. O Frederick Wiseman ou o próprio Depardon fizeram vários filmes sobre isso. O mais opressivo daquela situação, para mim, para os menores ficcionalizados, é o uso da linguagem inclusive, como fica claro naquele menor, no final, que ele na verdade ele nem sabia o que estava acontecendo com ele, se ele estava livre, se ele não estava, se ele estava em liberdade assistida, porque a linguagem usada e criada, para usar, ela impede: ela já cria uma posição, de cima para baixo, onde quem está em baixo se sente automaticamente diminuído, tem aquela coisa do “a senhora”, “o senhor”, “por favor”. As pessoas não estão claramente no mesmo nível. Acho que a linguagem tem muito com isso, que é uma constituição, é uma ficção nesse sentido.

PLATEIA - É que vocês nunca estiveram numa Polinter fazendo um preparo... nem nome, nem idade, nem quando nasceu, eles não sabem nada. Por que, qual sua pena, nada. Isso, eu não estou dizendo um ou dois não, são mil presos. Pega ali, Deodoro, 31, vá ali, façam. O trabalho é difícilíssimo, você fazer o levantamento de um preso, então eles acabam passando, deu um nome falso, para você tentar descobrir esse homem, inclusive pelo nome dele, que deu o nome do irmão, do outro, do outro, você não consegue saber nada, é a coisa mais difícil.

EDUARDO VALENTE - Olha só, desculpe, eu não quero de jeito nenhum abusar da minha autoridade aqui, mas é porque o debate é especificamente sobre os filmes, se a gente for entrar no sistema judicial brasileiro, a gente não sai daqui nunca mais... Bom, tem instâncias superiores me dizendo que chegou nossa hora, que eu não posso continuar. Queria só agradecer demais a presença do Cezar e da Claudia. Não sou chegado ao “Momento Jô Soares”, mas todo debate que termina sem o momento para terminar, é sinal de que ele estava muito bom. Amanhã temos o tema “Ação entre amigos, opção,

afirmação ou necessidade?”, que vai ser debatido aqui pelo Fábio Andrade, crítico e editor da Revista Cinética, e o Marcelo Ikeda, que é professor da Universidade Federal do Ceará e vem direto de Fortaleza especificamente para o debate amanhã. Então, é isso, obrigado, voltem amanhã, e quem tiver alguma pergunta pode falar com eles ali fora também. Obrigado.