Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 06/05/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Fábio Andrade e Marcelo Ikeda

Moderador: Eduardo Valente

Debate: Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade?

EDUARDO VALENTE - Hoje é o último debate focado exatamente na produção de longas que a gente veio mapeando e discutindo ao longo desses dias. Vou começar hoje fazendo uma apresentação desse tema, como a gente tem feito, tentando não falar muito em filmes, porque sobre os filmes acho que os debatedores podem falar um pouco mais. Vou só tentar dissecar essas várias palavras – talvez essa seja a questão com duração maior na formulação da pergunta, ela inclui várias palavras e vale passar por elas para tentar entender o que a curadoria quis propor como ideia em torno dessa produção que a gente vai tratar aqui hoje.

A pergunta é formulada como “Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade?”. Começando pelo “ou”... sabemos que o “ou” dessa mostra nunca é excludente, não procuramos com essas perguntas uma resposta definitiva, e se resposta tatearmos, não é em busca de uma exclusão de possibilidades. Então, a primeira coisa importante a dizer é que essas perguntas, e essa formulação, são muito mais propositivas, instigadoras, provocativas, do que de fato achar que existe uma resposta. A resposta que temos a dar é que essas três coisas – e algumas outras hipóteses – estiveram presentes nessa produção que a gente vai tratar: opções, afirmações, necessidades, muitas vezes combinadas, muitas vezes em separado. Então, não há uma questão aqui de encontrar uma solução para uma equação misteriosa.

Eu passaria então para a ideia do “ação entre amigos”, que foi uma expressão que veio muito naturalmente quando discutíamos essa produção especificamente, porque ela tem esse duplo sentido: o sentido inicial, mais direto das palavras, que é amigos se juntarem e efetuarem uma ação; e o outro sentido, que é o sentido dado pelo uso corrente dessa ideia das rifas etc, onde geralmente vem escrito “ação entre amigos”, e é o nome que se dá oficialmente para essa ideia de rifa como uma maneira de financiar alternativamente, de conseguir juntar um dinheiro para fazer alguma coisa. Nós achamos que tinha um duplo sentido que era interessante, e em parte a mesa de hoje vai discutir uma série de filmes que encontram soluções alternativas e próprias de se fazerem acontecer, do seu financiamento ser resolvido, muitas vezes, de formas não tradicionais (sendo as formas tradicionais, no cinema pós-anos 90, pós-retomada, aquele modelo de captação junto a empresas etc, ou o modelo dos editais, na maior parte públicos, de concorrência). Vale dizer que não estão excluídos dessa ideia filmes que tenham editais. Hoje, vimos dois filmes que tinham dinheiro de edital, tanto *A Falta que me Faz* quanto o *Amigos de Risco*, mas são editais locais, de valor bem mais baixo, que no geral não se consideram editais que possibilitem sozinhos a realização de um longa-metragem. Estamos tratando de filmes que eventualmente apelam a essa fonte dos editais, mas que quando o fazem, o fazem em um modelo diferente.

A gente tem visto uma enormidade de filmes nessa mostra, e obviamente quando fizemos a escolha não fizemos pensando em modelos de financiamento para todos os filmes. Vendo a mostra seguidamente, porém, fiquei impressionado, e acho que vale até depois um levantamento de quantos desses 45 longas que exibimos foram de alguma forma patrocinados pela Petrobrás. Eu diria que, pelo meu levantamento empírico de estar aqui na sala assistindo, de 30 a 35 deles pelo menos tiveram em algum momento dinheiro da Petrobrás. Vários deles tinham da Petrobrás e do BNDES, principalmente os que buscavam um cinema mais comercial, mais de relação com o público. Esse modelo de acúmulo de fontes, de editais, às vezes Petrobrás, BNDES, às vezes do local onde a pessoa vive, mais a captação, foi usado pela produção maior do cinema brasileiro no período. Não cabe discutir isso muito aqui porque esse debate não é sobre financiamento público, nem financiamento do cinema, e sim sobre estética.

Essa ideia de “ação entre amigos” atravessa essas duas dimensões, que é uma dimensão econômica, financeira, de produção, e uma dimensão do que acontece por trás da câmera, que passa pela ideia das relações afetivas entre pessoas trabalhando juntas para fazer uma obra, e que passa também pela ideia – e isso é um dos assuntos interessantes, não sei se o Marcelo ou o Fábio vão tratar, mas que acho que vale colocar aqui na mesa – que inclusive é algo que já foi um pouco mais comum no cinema brasileiro principalmente nos anos 60, início dos anos 70, que foi sendo um pouco perdida, que é a troca de funções e posições de pessoas trabalhando em filmes uns dos outros. Ou seja, às vezes vemos o nome de um diretor que faz a fotografia no filme de um, dirige seu próprio filme, monta o filme do outro e vice-versa; assistência de direção trocadas, produtores mais ainda... Acho que nessa produção tem essa dimensão de ultrapassar a questão da especialização, que era uma marca que o cinema brasileiro foi ganhando a partir do fim dos anos 70, anos 80, principalmente no início dos anos 90, a retomada, daquela ideia de profissionalização da produção etc.

E então esses três modelos que colocamos em questão, que como já disse não são excludentes, “opção”, “afirmação”, “necessidade”. O que quisemos propor com isso da curadoria? Que víamos muits fortes esses três caminhos, às vezes se cruzando e às vezes só um deles, mas que são três possibilidades que levam a ideias de “ação entre amigos” diferentes e curiosas. Podemos começar pela necessidade, que é uma produção que, seja porque tentou e não conseguiu, seja porque nunca achou que poderia se viabilizar através desses modelos de financiamento (captação, editais etc), encontrava nessa forma de produção, que vamos chamar de “caseira” embora o “caseira” aqui não esteja falando de forma nenhuma de “precário”. Quem acabou de ver aqui o filme do Bruno Safadi, que é um filme feito sem nenhum edital, nenhum financiamento de empresa, o que é uma raridade, não nessa produção, mas no todo da

produção brasileira, sem nenhuma logomarca no início do filme antes de começar os créditos, e é um filme que tem muito pouco de “precário” no sentido estético da produção dele – inclusive tem um dos principais fotógrafos que apareceram nessa década, que é o fotógrafo dos dois *Tropa de Elite*, por exemplo, que é o Lula Carvalho, que é um cara bastante jovem e que é amigo do Bruno, o diretor, e que trabalhou nesse filme dentro dessa outra situação de “ação entre amigos”. Então, quando falo de “caseiro” estou falando mais do modelo de “estar em casa” mesmo, de estar perto dos seus próximos, perto de pessoas que se dedicam a uma produção mais em conjunto do que àquele modelo profissional mais estruturado. Algumas fazem isso por necessidade, no catálogo eu cito vários exemplos, e inclusive poderia citar uma produção que não exibimos aqui, porque não há lugar para exibir tudo o que gostaríamos mas que é uma produção muito pouco conhecida, e tem sido mapeada um pouco na Mostra de Cinema de Bordas, que tem sido organizada pelo Itaú Cultural em São Paulo há três anos, e que várias vezes foi o único lugar onde esses filmes foram exibidos de maneira pública: é uma produção de características bem particulares, se aproxima muitas vezes do cinema de gênero, sempre muito barato, e que tem um baluarte nessa década e no fim dos anos 90 num cineasta catarinense chamado Peter Baiestorf, que fez ao longo dessa década inúmeros filmes – longas e também médias, curtas, sempre perto do cinema de gênero, e certamente para ele essa palavra da necessidade se impõe. Quer dizer, é um desejo de realizar, sentindo-se seja distante geograficamente (ele é de uma cidade chamada Palmitos, no interior de Santa Catarina e é lá que ele produz e mantém sua produtora), e nunca quis trabalhar em outro modelo que não fosse esse de se auto bancar, criar seus próprios efeitos, suas próprias narrativas.

Quando falamos da afirmação, podemos citar outro exemplo que acho importante trazer para a mesa, porque tira essa ideia de que essa produção, embora na maior parte ela seja feita por pessoas mais jovens, ela não é uma exclusividade necessariamente de realizadores jovens. Acho importante falar do Domingos Oliveira, que é um cara que ao longo dessa década foi um desses que se “descobriu” no modelo digital, na possibilidade de filmar em digital. Ele começa a carreira dele nos anos 60, mas depois do pós-retomada faz um filme em película e depois faz um filme em digital, que é o *Separações*. Então ele diz: “é muito melhor para mim, para o cinema que eu faço, para o jeito que eu gosto de trabalhar, isso é muito melhor. Não preciso ficar com aquela estrutura toda de luz, de equipamento que eu nunca gostei, aquelas equipes enormes. Pega essa camerazinha, põe os atores na frente, registra, é assim que eu quero fazer daqui pra frente”. E quando falamos em afirmação, o Domingos vai até pregar a necessidade de que esse fosse o modelo a ser seguido eminentemente pelo cinema brasileiro, principalmente pelo cinema de autor brasileiro. Ele lança ao longo desse período mais de um manifesto, e num deles ele propõe mesmo um nome para essa produção: baseado na ideia de

BO, que é o filme de baixo orçamento, ele lança o BOAA – Baixo Orçamento e Alto Astral. É um manifesto do Domingos dizendo que é assim que ele quer fazer os filmes dele agora, e ele de fato produz muitos filmes ao longo dos anos 2000, chega a dirigir cinco longas-metragens – então é alguém que propôs, fez e resumiu a trabalhar daquela maneira que ele dizia que achava interessante. E também é uma afirmação para várias pessoas que acreditam que esse modelo de estrutura de equipe, mais do que a questão financeira, é o modelo ideal para atingir os resultados de cinema que eles buscam: equipes menores, formadas eminentemente por pessoas que são amigas, que são colaboradoras, que trabalham juntas, mais do que o modelo tradicional onde você vai ao "mercado" do cinema, contrata profissionais, muitas vezes que você não conhece, para exercer várias funções, uma quantidade enorme de assistentes em cada área de trabalho etc. Essas pessoas afirmam que é assim como melhor se faz o cinema que elas desejam fazer.

E a opção passa por essa ideia que pode ser exemplificada pelo Felipe Bragança e a Marina Meliande, que fizeram três longas-metragens no final dessa década, nos últimos três anos inclusive. Um deles, o *Desassossego*, eles coordenam mas é dirigido junto com outras doze pessoas. Porém, cada um desses filmes teve sua estrutura montada num modelo diferente. Eles fizeram um filme chamado *A Alegria*, exibido aqui na mostra, feito com um edital da Petrobrás, com o apoio da VideoFilmes inclusive, com o Programa Adicional de Qualidade, o PAQ, que é um prêmio dado a produtoras dentro do modelo de trabalho da ANCINE, porque era um projeto em que eles enxergavam uma necessidade, seja estética ou seja de como estruturar a produção, em um formato um pouco maior. Enquanto eles esperavam que esse filme se solucionasse financeiramente – ele já tinha ganhado o prêmio da Petrobrás, mas eles ainda não tinham fechado o orçamento que achavam que era necessário – eles realizaram o *A Fuga da Mulher Gorila*, que é o filme que acabou então sendo o longa de estreia deles como diretores de longa, e que foi para o Festival de Locarno, ganhou o prêmio principal na Mostra Aurora em Tiradentes, teve uma carreira interessante pensando o nome deles nacional e até internacionalmente na direção de longas, mas que foi um filme feito nesse modelo absolutamente não financiado: um roteiro, uma ideia, pegar um dinheiro que se guardou com trabalho ao longo de uns anos e sair numa Kombi pelas estradas do interior do Rio de Janeiro. Esse filme saiu, foi realizado, foi finalizado e acabou sendo o primeiro longa deles, enquanto eles esperavam o financiamento se fechar para fazer o *A Alegria*. E o *Desassossego* foi fruto de outro edital do Itaú Cultural, do Rumos, que propõe outras experiências audiovisuais – mas que também é um edital muito menor e mais barato do que os editais de longa. Cada um desses longas, que em três anos se viabilizaram e formaram uma trilogia, foi viabilizado de uma forma – e daí vem a ideia de opção, que alguns vêm fazendo: que é pensar que projeto eu quero encaixar e fazer em que modelo; se eu quero ficar parado esperando um projeto ser

financiado ou se enquanto esse projeto é financiado eu vou fazer outras coisas. Tem outros exemplos parecidos com esse, inclusive um deles é bem curioso, também de um cineasta carioca, que é o Eduardo Nunes, que passou por um processo mais longo e mais complicado para viabilizar seu primeiro longa, o *Sudoeste*. Depois de dez anos trabalhando esse roteiro, inscrevendo em editais e perdendo, ele disse “não aguento mais, agora vou fazer um filme” e fez um filme nesse esquema em casa, com um grupo de atores de teatro, uma história do Cortázar que se passa dentro de uma casa numa noite. Então, ele filmou em um fim de semana e acabou ganhando um edital logo depois com o *Sudoeste* quando ele já tinha resolvido fazer esse outro filme, e acabou tendo dois filmes. O *Sudoeste* vai ser lançado nos próximos meses, acabou de ficar pronto. E esse outro filme do Cortázar passa por um problema justamente porque era tão independente, feito de tanta vontade, que ele ainda não tem os direitos para exibir o filme publicamente, porque é baseado no Cortázar. Ele tem que acabar de conseguir resolver isso, mas o filme já está feito, já está pronto há quase um ano e meio, falta a edição de som, o final etc, mas é um filme que conceitualmente está pronto e acabou não sendo exibido. Mas ele já tem esses dois longas prontos agora, depois de uma longa espera de dez anos.

Acho que aí traçamos um panorama, que era o que eu queria fazer nessa introdução, explicando de maneira bem ampla e não excludente, que universo estamos querendo tratar nessa questão. Queremos tratar de coisas que são bem distintas, quem viu os três filmes exibidos hoje nesta sala viu que são três filmes muito diferentes, *A Falta que me Faz*, *Amigos de Risco*, *Meu nome é Dindi*. Esteticamente, narrativamente, estruturalmente são três filmes muito distintos, mas que de uma forma ou de outra dialogam com essas opções e questões que eu venho colocando. Além deles, vale dizer que vamos exibir ainda dois outros filmes: *Apenas o Fim*, do Matheus Souza, que foi um filme feito como projeto de final de curso, do curso de Cinema da PUC, aqui no Rio, que é outro modelo que surgiu como uma realidade possível muito recentemente: um aluno universitário de um curso se dedicar a fazer um longa-metragem, e não só finalizar esse filme, como lançá-lo nos festivais (teve grande destaque no Festival do Rio, ganhou o prêmio do público, foi lançado comercialmente com algum sucesso e, em última instância, lançou o Matheus Souza, que hoje em dia é colunista do Jornal O Globo, tem escrito séries de TV para o Multishow, para outros lugares, para a própria Globo em alguns esquetes, começa a trabalhar em seus próximos longas, faz teatro, etc). É uma experiência curiosa, que achamos interessante exibir neste contexto. E o outro é o *Estrada para Ythaca*, que é uma radicalização em certo sentido dessas opções que mencionamos aqui, porque é um filme onde quatro pessoas praticamente dividem todas as funções do filme. Não só cada um deles faz tudo, como todos eles fazem juntos tudo. As duas coisas são raras no cinema, principalmente no brasileiro, mas as duas juntas então são muito raras. Se

você pegar a maioria das fichas técnicas que temos aqui, todas elas ainda têm um formato que atende a esse modelo clássico. *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* é um exemplo bem grande de mercado: direção, produção, roteiro, fotografia, montagem, cada um deles especialistas nessas áreas. Aí temos a ficha técnica de *Estrada para Ythaca*, que é a seguinte: direção, produção, roteiro, fotografia, montagem e elenco de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Quer dizer, sem motoristas, assistentes de produção, não precisa exemplificar mais do que isso, porque esse filme é um modelo radical disso que estamos falando.

Como introdução é isso. Vou passar a palavra para o Marcelo Ikeda, que ao longo dessa década tem uma trajetória interessante também, e muito a propósito dessa questão, porque o Marcelo trabalhou na curadoria da Mostra do Filme Livre, trabalha ainda junto a eles na Mostra, e essa mostra foi um dos espaços de principal consolidação e exibição de uma série de filmes. Temos na lista de filmes dos anos 2000 uma quantidade razoável de filmes que só foram exibidos pela Mostra do Filme Livre. É um espaço que se abriu, que foi bem determinante, e que completou dez anos junto com a década, é simbólico. Além disso, o Marcelo é realizador, fez vários curtas, não sei nem se ele sabe contar quantos ele fez, porque são tantos que chega uma hora que é difícil até contar... Ele fez inclusive longas nesse período. Além disso, o Marcelo também é professor, e atualmente está lecionando na Universidade Federal do Ceará, que não por acaso é de onde vem o *Estrada para Ythaca* e é um estado que veio a ter um certo protagonismo dentro dessa produção independente ao longo desses dez anos – um protagonismo que esse estado, excetuando-se exemplos muito eventuais e pessoais, de pessoas realmente, não teve ao longo da história do cinema brasileiro. Por isso tudo, acho que o Marcelo está muito dentro dessa situação, desse momento. E ele publicou, este ano ainda, um livro com o Dellani Lima chamado “Cinema de Garagem”, independente, que é um livro que propõe um inventário afetivo dessa produção independente ou com o nome que queiramos dar, dos anos 2000. Então é importante citar esse livro até por ele tratar exatamente desse assunto.

MARCELO IKEDA - Boa noite a todos. Queria agradecer muito ao Eduardo Valente e ao João Luiz Vieira, os curadores da mostra, por esta oportunidade de estar aqui, eu fico muito contente com esse gesto de participar desta mesa. Atualmente eu moro em Fortaleza, na semana passada fez um ano que eu deixei o Rio e que eu estou tendo a oportunidade de acompanhar mais de perto o movimento, uma cena que vem acontecendo em Fortaleza. Cada vez que participamos de uma palestra ou seminário pedem para fazermos um mini currículo, e cada vez mais eu sofro para fazer essas apresentações porque de alguma forma eu tento transitar sempre. A realização, como o Valente colocou aqui, eu tenho alguns vídeos, alguns trabalhos como realizador; tenho um

trânsito com crítico, tenho um blog de crítica, venho tentando me debruçar sobre essa produção; tenho um trabalho como curador na Mostra do Filme Livre; e atualmente venho dando aulas, agora tenho essa mudança para um âmbito mais acadêmico. E combinar tudo isso é uma coisa muito esquizofrênica, o risco é tentar fazer as quatro coisas e acabar não fazendo nenhuma delas, que acho que é mais ou menos o que eu faço, acabo não conseguindo dar conta de nada. Mas, ao mesmo tempo, acho que cada vez mais essa combinação entre crítica, curadoria e realização, pelo menos para mim, faz parte de um mesmo movimento, um mesmo gesto. Então cada vez mais os críticos vêm se envolvendo na realização, isso não é de hoje, mas crítica, realização e curadoria cada vez mais fazem parte do mesmo processo. Então acho que quando eu escrevo também estou realizando, fazendo filmes, quando estou fazendo filmes também estou fazendo curadoria de algum jeito, essas coisas tem uma relação muito orgânica e muito viva para mim, elas se realimentam.

Enfim, eu poderia estar vindo de Fortaleza para o Rio, falando aqui um pouco mais como crítico, já que as mesas são compostas basicamente por críticos, e para mim é um gesto muito interessante até porque a minha posição nessa crítica tem um certo distanciamento no que vem sendo discutido em termos de crítica. Ao mesmo tempo, ao longo de alguns anos eu venho tentando me debruçar sobre um novo contexto de realização de filmes no Brasil. O Valente citou o livro “Cinema de Garagem” que eu escrevi junto com o Dellani Lima, que é um realizador e curador lá de Belo Horizonte, então já tem uma parceria entre Fortaleza e Belo Horizonte também na crítica para publicar esse livro que é curiosa. Esse livro na verdade é uma coletânea, um conjunto de textos em que procuramos fazer alguns apontamentos, ou como chamamos carinhosamente, um inventário afetivo de uma série de transformações, de características que vêm sendo cada vez mais apontadas e descobertas num conjunto de filmes de jovens diretores, jovens realizadores. Acho que eu componho essa mesa por conta desse trabalho que eu venho fazendo em torno desse cinema, então basicamente o que eu pretendo apresentar e conversar um pouco com vocês é justamente algumas características desse contexto. Mais do que dos filmes em si, vou procurar falar de algumas características dessa cena que vem surgindo. A minha ideia é fazer uma espécie de panorama para tentar apontar alguns caminhos, tentar entender um pouco o que está em jogo nesses movimentos, nesses gestos, num certo percurso que ao mesmo tempo é curto e já tem uma estrada – já tem uns quinze anos que essa coisa vem correndo, e acho que nessa primeira década deste novo século, entre 2000 e 2010, essa série de transformações ganhou um contexto de visibilidade.

Para começar, eu gostaria de pensar um pouco no final dos anos 90, início dos anos 2000, pensando em quais seriam os caminhos para um realizador que

tem um trabalho mais autoral, mais instigante, que queira fazer filmes que tenham uma proposta de tensionamento de elementos de linguagem. Quais seriam os caminhos para esse realizador talentoso realizar seu primeiro longa-metragem? Os caminhos tradicionais que estavam dados nesse contexto do imediato pós-retomada eram de que esse realizador precisava fazer um certo currículo, um certo portfólio Ele realizava seus curtas em 35 mm e exibia esses curtas nos festivais de cinema brasileiros. Se ele conseguisse realizar curtas, exibir em grandes festivais e ganhar prêmios nesses festivais, principalmente o Festival de Brasília e o Festival de Gramado, que são os festivais mais tradicionais, que têm mais visibilidade no Brasil, isso ajudaria esse realizador a formar um certo currículo ou portfólio, e no movimento seguinte isso atrairia a atenção de uma empresa produtora, de uma produtora, em que ele montaria um projeto de longa-metragem, inscreveria esse projeto de longa-metragem nas leis de incentivo e nos editais públicos para tentar captar os recursos para realizar o seu primeiro longa. Principalmente os editais da Petrobrás, que é o edital que era um pouco mais aberto para filmes de estreantes. Essa era a trajetória típica. Então, primeiro o realizador já tinha que começar fazendo um curta em 35 mm. Para fazer um curta em 35 mm, que é um processo custoso (e temos um aumento dos custos de laboratório desde meados dos anos 80 para cá), então em geral esses curtas não eram curtas caseiros, os que participavam no Festival de Brasília e no Festival de Gramado e que queriam ganhar prêmios nesses festivais para ter uma visibilidade para despontar novos talentos. Então, esses curtas também eram realizados com editais, editais de curtas federais, estaduais, municipais, mas também tinha um processo de editais, menor porque eram de curtas, mas o realizador tinha que escrever o seu projeto, mandar, ser selecionado, montar a equipe, realizar esse curta em 35 mm e mandar para os festivais. Se esse curta tivesse uma visibilidade nos grandes festivais, isso possibilitaria que esse realizador fizesse um projeto de longa e aumentaria suas chances de se inscrever nos editais públicos para realizar o seu primeiro longa.

Esse processo fez com que, na minha avaliação, em meados dos anos 90 e início dos anos 2000, um conjunto de realizadores tivesse muita dificuldade para partir do curta para o longa-metragem. Então tivemos uma geração, e aliás isso é muito pouco comentado, que é uma espécie de geração intermediária, que acabou ficando no meio do caminho entre gerações. Realizadores de curtas extremamente talentosos, que fizeram curtas notáveis nesse período e ganharam diversos prêmios e visibilidade, não só prêmios nesses festivais, mas que fizeram realmente curtas muito interessantes e instigantes, em termos de uma proposta mais visceral, mais autoral, que não conseguiam chegar ao primeiro longa por conta desse processo. Demoraram dez anos para fazer seu primeiro longa. Então podemos citar exemplos como o Paulo Halm, o próprio Eduardo Nunes, Camilo Cavalcante, Gustavo Spolidoro, Kleber Mendonça Filho, realizadores que tiveram destaque nesses festivais

mas que demoraram dez anos para chegar a seu primeiro longa. E muitos deles chegaram ao primeiro longa através do edital de BO – eles não conseguiram ganhar o edital da Petrobrás, do BNDS ou outros editais, ou captar recursos por empresas privadas e a saída foi o edital de baixo orçamento. Por exemplo, o Gustavo Spolidoro, *Ainda Orangotangos*, seu primeiro longa: edital de BO. O Eduardo Nunes e o Camilo Cavalcante demoraram dez anos para que eles finalmente ganhassem o BO, e esses filmes estão em processo ainda, não tiveram sua primeira exibição pública. O filme do Eduardo Nunes, o *Sudoeste*, que parece está finalizado, mas ele ainda está nesse processo, negociando a exibição do filme. O do Camilo Cavalcante está em processo de realização. O do Kleber Mendonça Filho, ele está montando, ele ganhou o BO. Fez outro longa chamado *Crítico*, mas é um documentário que eu diria um pouco atípico em relação à obra mais autoral que ele vem desenvolvendo, eu diria que esse filme do BO seria quase o primeiro longa do Kleber.

Então, o Eduardo Nunes é um exemplo muito característico disso, ele inscreveu o mesmo projeto, *Sudoeste*, em vários editais, e seguidamente ele ia sendo recusado nesses editais apesar de sua filmografia, de sua carreira como realizador. E o Eduardo Nunes foi persistindo. Alguns amigos próximos dele até diziam “Eduardo, por que você não faz outro projeto, esse não está dando certo” e ele dizia “eu acredito nesse projeto, é isso o que eu venho trilhando e eu vou persistir nesse projeto”. Dez anos depois, ele foi finalmente contemplado no BO, que é um edital de baixo orçamento pelo Ministério da Cultura que curiosamente é um edital de fomento direto. Não é fomento indireto, leis de incentivo como os outros editais, é aporte direto do governo, do Ministério da Cultura. Houve uma geração intermediária que demorou dez anos para poder fazer seu primeiro longa, ou esse primeiro longa ainda está sendo feito, por conta de um certo circuito de produção, distribuição e captação de recursos. Temos então a integração dessa ideia da produção em 35 mm, dos festivais e de um modelo de financiamento de captação de recursos.

Ao mesmo tempo, é curioso porque se fala no início dos anos 90, nesse processo da Era Collor em que o cinema brasileiro passou por uma descontinuidade muito significativa – fala-se de uma certa geração abortada, usando um termo até exagerado, talvez – cujo exemplo típico seja o Jorge Furtado, que apesar da grande repercussão de vários dos curtas que fez, ele também demorou muito para chegar no seu primeiro longa por conta dessa descontinuidade da Era Collor. Ele fez *Ilha das Flores*, *Barbosa*, vários curtas muito significativos mas ele só conseguiu fazer seu primeiro longa, *Houve Uma Vez Dois Verões*, dez anos depois. Talvez exista uma geração intermediária, um tempo depois dessa geração do Jorge Furtado de curta-metragistas dos anos 80, também nos anos 90 que tenha passado por um processo semelhante ou parecido, que tenha ficado no meio do caminho e que também tenha tido

muita dificuldade para colocar o potencial que esse conjunto de realizadores sempre apresentou nesses curtas.

No início dos anos 2000, esse cenário foi tendo uma paulatina transformação, apontando para outras possibilidades. Essas possibilidades apontam muito para uma transformação num cenário de produção e de difusão dessas obras. De produção, por um lado, por conta da difusão do digital. A produção em película, 35 mm, passou a não ser a única possibilidade de ser fazer filmes, e o vídeo começou a cada vez mais a ter uma expansão. E o vídeo ofereceu a possibilidade de pessoas fazerem trabalhos urgentes, baratos e ágeis, um outro modo de produção. Mas esses vídeos começaram a ser feitos cada vez mais, só que não existiam lugares para exibir esses vídeos. Os festivais de cinema da época, pensando no início dos anos 2000, os festivais ainda eram muito fechados à exibição do vídeo. No início dos anos 2000, todos os festivais do Brasil tinham uma dissociação entre vídeo e película. Hoje que é uma coisa razoavelmente comum, ou já está se abrindo muito mais para a exibição de filmes em vídeo e em película juntos na mesma sessão – em 2000, 2001 isso era uma coisa impensável. Todos os festivais do Brasil, sem nenhuma exceção, exibiam sessões diferenciadas de curtas em película e curtas em vídeo. E os curtas em vídeo eram exibidos em horários muito alternativos, em galpões, a projeção era péssima – sendo bem literal era assim: uma hora da tarde, num lugar horrível, você via tudo escuro, era sempre deixado em segundo plano e as curadorias de vídeo eram muito pouco abertas a filmes que tinham uma proposta mais instigante, mais experimental. Ainda tinha um olhar muito tradicional para o vídeo. Existia toda uma discussão sobre tudo o que era específico do vídeo e específico do cinema, como se a bitola e o suporte pudessem predeterminar um olhar, tinha muito essa discussão. Então os festivais eram muito fechados para esses trabalhos feitos em vídeo. Só para dar uma ideia, a primeira mostra que exibiu, numa mesma sessão, no Brasil, foi a Mostra do Filme Livre. Digo, mostra ou festival com funcionamento regular, porque os cineclubes já começaram a exibir. Mas mostra, festival de cinema com esse formato, o primeiro no Brasil foi a Mostra do Filme Livre que foi em 2002, mas era uma exceção, um caso isolado. A grande maioria tinha uma dissociação muito grande entre vídeo e película.

Então, esses vídeos começaram a ser feitos mas tinham muito poucos canais de escoamento. Não é à toa que, justamente nesse período, começou a ter um *boom*, uma profusão de cineclubes. Os cineclubes passaram a ser a forma possível dessa produção ser vista. E, além de serem um espaço importante para o escoamento, a difusão dessa produção, fazer com que essas produções sejam vistas, os cineclubes foram também acima de tudo um ponto de encontro desses realizadores. É curioso que tinham algumas sessões que só tinham os realizadores e amigos dos realizadores. Isso era ruim por um lado, mas por outro lado era fantástico porque os realizadores viam as obras uns dos outros,

era a possibilidade dos realizadores se conhecerem e trocarem ideias, afetos, fumaças. Eu lembro que aqui no Rio um lugar que foi muito importante na consolidação dessa cena, para abrir espaço para essa cena, foi um cineclube que era a mostra “O que Neguinho tá Fazendo?”, na Fundição Progresso, que começou em meados de 99. Então, já em 99 tinha um cineclube que misturava bitolas, passavam um curta em Super-8, em vídeo, em 16 mm – em 35 mm era raríssimo passar. Muito vídeo, Super-8, e isso serviu como ponto de encontro desses realizadores. Surgiram, a partir daí, relações de amizade. Os realizadores foram se conhecendo, foram se aproximando, porque era um espaço possível, era um espaço precário, eram realizações precárias, mas era um espaço possível de pessoas se encontrarem e se conhecerem.

Uma coisa muito curiosa que eu venho lendo recentemente, o Cacá Diegues falava sobre a produção dos anos 60, que acho que é muito válido sobre essa produção de hoje também. Ele dizia que não é porque as pessoas eram amigas que elas passavam a gostar dos filmes dos outros, mas por gostarem dos filmes dos outros é que elas se tornaram amigas. Então as amizades eram formadas a partir dos filmes, dessa sensação de descoberta, de ver o filme do outro. E várias relações de amizade foram formadas a partir da própria exibição desses filmes e essas relações de amizade levaram a outros filmes, a outras trocas, de modo que isso foi formando um caldeirão cada vez mais intenso desses realizadores, no início dos anos 2000. Que filmes eram projetados nessa época? Filmes que de um lado tinham uma insatisfação, uma certa raiva, um certo inconformismo com essa restrição desse cenário de produção, de distribuição, dos festivais. Havia um certo inconformismo com o cinema brasileiro que era visto, em geral as pessoas não gostavam muito dos filmes brasileiros que elas viam, tinha uma certa insatisfação. Mas, ao mesmo tempo, tinha um maravilhamento, um desejo por descobrir uma coisa que ninguém sabia muito bem o que era. Era se aventurar a fazer coisas diferentes, estranhas, que não necessariamente eram filmes acabados, filmes perfeitos ou que iriam para o mercado, mas sim filmes que nasciam de uma urgência, de uma necessidade de se fazer. Uma produção ágil e que isso passasse no cineclube da semana seguinte, do mês seguinte, e que possibilitasse trocas que resultariam em outros filmes, outros trabalhos. Essa cena foi sendo ampliada de forma orgânica. Outros cineclubes foram sendo criados no Rio e em outras cidades e isso foi caminhando.

Eu lembro que em 2001, duas criaturas bem estranhas e isoladas do meio audiovisual brasileiro, e principalmente do carioca, fizeram de maneira completamente independente e sozinhos um longa-metragem de ficção chamado *Estética da Solidão*. Eram dois irmãos gêmeos chamados Luiz e Ricardo Pretti, que na época tinham 19 anos de idade. Quando esse filme, que era um longa-metragem em vídeo, ficou pronto, esse filme era como se tivesse caído um OVNI e o filme passou absolutamente em branco. Não havia

possibilidade desse filme ser visto, ser descoberto. Ele tinha aquele longa na mão, numa fita VHS, uma mini DV que ele passou para VHS porque nem DVD tinha na época, as projeções nesses cineclubes muitas vezes eram em VHS. E um cineclube raramente passava um longa-metragem, passavam sempre curtas. De modo que eles tinham esse filme na mão, dois jovens de 19 anos que fizeram esse filme praticamente todo na casa dos pais – não era nem a casa deles – à noite, geralmente de madrugada quando os pais estavam dormindo. Tem algumas cenas externas, mas os dois fizeram todas as funções de produção praticamente sozinhos. Eram diretores, produtores, câmeras, montadores e atores. Esse filme não tinha condições de ser percebido, compreendido. Tanto que esse filme até hoje só teve uma exibição pública, que foi curiosamente nesta sala de cinema onde estamos, na Mostra do Filme Livre em 2002. Foi uma exibição que passou totalmente em branco. Eu estava na sessão, havia umas vinte pessoas no máximo, vários amigos pessoais dos realizadores. Crítica zero, não teve nenhuma crítica. A crítica, que começava a se abrir para esse cenário, principalmente na internet, na época era a Contracampo o principal veículo crítico, que teve uma importância fundamental para a renovação do espírito crítico, mas até a própria crítica que vinha se debruçando sobre filmes interessantes e instigantes demorou um pouco para descobrir as possibilidades desses filmes. A crítica ainda achava que os filmes brasileiros mais interessantes viriam do Festival de Brasília, do Festival de Gramado, dos outros festivais e acompanhava muito pouco essa cena cineclubista e esses pequenos festivais que iam surgindo e que abririam espaço para essa cena. Hoje, dez anos depois, com o *Estrada para Ythaca*, o Luiz e o Ricardo Pretti ganharam uma visibilidade um pouco maior, embora o filme não tenha sido lançado comercialmente e ainda tenha sido muito pouco visto, mas é curioso pensar que em 2001 não havia possibilidade para esse filme ser visto.

E, ao longo dessa década, principalmente nos últimos cinco anos dessa década, esse cenário tanto em termos de produção quanto de difusão foi se ampliando. Por um lado, o digital ficou cada vez mais acessível, era cada vez mais possível fazer um longa-metragem em digital, um curta em digital. E as formas de visibilidade: começaram a surgir outros festivais, a Mostra do Filme Livre, o Cine Esquema Novo, a Mostra de Tiradentes, que teve uma importância fundamental na visibilidade desse cenário, os próprios cineclubes foram aumentando, havia mais espaços para a difusão dessa cena e para a produção desses filmes. Na segunda metade dessa década, começaram a surgir vários filmes como o *Meu Nome é Dindi*, *A Fuga da Mulher Gorila*, *A Casa de Sandro* que eram realizados em um esquema de produção que era uma preocupação diferente daqueles realizadores dessa geração intermediária a que eu me referi anteriormente. Esses realizadores começaram a quebrar o mito do primeiro longa. Não tinha mais a preocupação de ficar dez anos realizando projeto, montando uma estrutura de produção para fazer seu grande

primeiro longa. Eles começaram a querer naturalmente, depois de uma série de curtas, realizar o seu primeiro longa como um prolongamento desses vídeos, com o mesmo espírito que regia esses vídeos. Não tinha mais essa ideia do mito do primeiro longa. Como o *Estética da Solidão*, os irmãos Pretti continuaram fazendo alguns outros filmes nesse espírito, como *Filme Estrangeiro*, *Dias em Branco*, que também continuaram a passar em branco. Mas eles continuaram fazendo essa produção com outro modelo de produção, e com uma outra preocupação em relação a o que seria um longa-metragem, um primeiro longa. Essa produção foi encontrando cada vez mais espaços, ainda que restritos aos festivais, mas foi encontrando mais espaço para que pudesse ser vista.

Para encerrar, queria falar de algumas características dessa cena e desses filmes que começaram a ser produzidos nesse espírito. Uma das principais características desses filmes é um tensionamento entre formas narrativas, tentar ampliar uma ideia de narrativa clássica, principalmente tensionando os limites entre ficção, documentário e experimental. São filmes que caminham na fronteira entre a ficção, o documentário e o experimental. Por exemplo, alguns filmes de Minas, se pensamos no *A Alma do Osso*, do Cao Guimarães, ou o *Aboio*, da Marília Rocha, filmes que transitam entre o documental e as artes plásticas, a videoarte, o experimental, de uma certa tradição de um certo cinema mineiro que tem antecedentes com o Éder Santos. Ou outros filmes que tensionam a fronteira da ficção e do documentário, que são fronteiras muito colocadas em certo cinema contemporâneo fora do Brasil. Recentemente, podemos pensar exemplos como o *Avenida Brasília Formosa*, o próprio *O Céu Sobre os Ombros*, embora seja um filme já desta década, mas que colocam tensões entre a ficção e o documentário de forma que essa fronteira já não é delimitada de forma precisa, não faz mais sentido falar o que é ficção, o que é documentário. Esses gêneros e esses limites são tensionados por esses filmes.

Um elemento muito nítido nessa produção é a participação de uma cinefilia. Existe um elemento de cinefilia muito próximo desses realizadores, mas de uma cinefilia um pouco diferente da de uma geração anterior. A referência não era mais tanto o cinema moderno; passou a ser diretamente um certo cinema contemporâneo. Passou-se a dialogar de forma muito direta com o cinema contemporâneo, muito próximo temporalmente do que estava sendo feito. Então essas referências como Antonioni, Bergman, esses cânones de um cinema moderno, o próprio Cinema Novo brasileiro passaram a não ser tanto referências básicas para esses realizadores, mas muito mais um certo cinema marginal, ou ainda um determinado cinema contemporâneo como o Pedro Costa, Claire Denis e Apichatpong, que foi possível ter acesso a essa produção por conta da internet. A difusão da internet, a internet como canal também é um meio fundamental de importância muito grande para o desenvolvimento dessa

cena de cinefilia e realização, e isso possibilitou a formação de grupos fora do Rio e de São Paulo que pudessem fazer filmes. Por exemplo, Fortaleza: como há dez anos atrás cinéfilos de Fortaleza poderiam ver um filme de Pedro Costa, Claire Denis e Apichatpong? Teriam que, no mínimo, vir ao Rio para o Festival do Rio ou para a Mostra de São Paulo, onde esses filmes eram exibidos. Ou ir para a França... Mas no mínimo ir para Rio ou São Paulo onde esses filmes eram passados em uma ou duas sessões no Festival do Rio ou na Mostra de São Paulo. Com a internet, com essas ferramentas *peer to peer* de *download* desses filmes, que têm acesso muito restrito, lá em Fortaleza era possível ter acesso ao top de linha de uma produção contemporânea e se identificar com essa produção, dialogar com uma produção imediata sendo feita no mundo. Eu brinco com isso dizendo que o cinema de Filipinas passou a ser mais próximo de Fortaleza que o cinema de Salvador, por exemplo. Essas distâncias geográficas acabaram sendo rompidas com a internet, que também possibilitou muito a formação de redes de realizadores, integrar realizadores de estados diferentes do país.

Enquanto no início dos anos 90, na Era Collor, havia uma ideia de polos de produção, de que o desenvolvimento dos cinemas locais se daria através de polos de produção, Fortaleza passou para o modelo dos polos regionais, com uma grande infraestrutura É como se essa cena, através do digital, tivesse mais possibilidades através da formação de redes em vez de polos de grande infraestrutura, redes interconectadas através da internet, da velocidade dos fluxos. Essas redes deram uma dinâmica muito grande a essa produção e permitiram que realizadores de locais diferentes se aproximassem. Permitiu a aproximação, por exemplo, de dois coletivos importantes e interessantes: um coletivo de Minas, que é a Teia; e um coletivo de Fortaleza, que é o Alumbramento. Temos vários filmes recentes como o *A Falta que me Faz*, que foi exibido aqui: um filme mineiro onde o fotógrafo é o Ivo Lopes Araújo, de Fortaleza. Cada vez mais houve uma interação e uma troca entre as equipes através dessas relações de rede, que dão uma formação muito mais plural a esse modelo da formação dos polos Acima de tudo, essas redes aproximaram as pessoas através de uma relação de afetividade.

Uma frase que eu coloco muito no “Cinema de Garagem” é uma ideia de cinema não como profissão, mas sim como vocação. Não existia tanto uma preocupação desses realizadores quanto um caminho natural do vídeo, desses primeiros longas realizados, não existia uma preocupação muito grande em se formar um portfólio e se tornarem grandes diretores e realizadores, mas isso surgia de uma necessidade de expressão pessoal. Uma vocação, um desejo e um sentimento de urgência em realizar esses filmes. Se esses realizadores tivessem que montar um projeto, esperar dez anos para fazer esse filme, o filme já seria outro, eles já gostariam de fazer outro filme. Então esses filmes que eu citei, desde o *Estética da Solidão* até o *A Fuga da Mulher Gorila*, *Meu*

Nome é Dindi, *A Casa de Sandro* surgem a partir dessa urgência e da necessidade de montar uma produção ágil, para dar conta dessa urgência, dessa necessidade de fazer filmes, muito mais como uma profissão, como um currículo, como um portfólio que esse realizador vai montando a partir de uma filmografia, da construção de passos de uma filmografia que permita se inserir num mercado, num meio, numa classe cinematográfica. De forma que essas relações de afetividade, essas necessidades, estabelecem uma formação muito próxima entre cinema e vida, que acho que é também um dos termos chave para tentarmos entender essa produção.

Essas próprias fronteiras borradas entre a ficção e o documentário refletem um desejo do cinema refletir uma forma mesmo esquemática, menos fechada de uma narrativa ou de apresentação de um filme. Formas mais abertas em que o processo de como as produções se organizam e como os realizadores interagem dentro dessa produção diz muito, não só de um modelo de financiamento e de um modo de produção, mas também de quê são feitos esses filmes e sobre o quê esses filmes tocam. É como se a amizade, que é uma questão central desta mesa, pensando no *Estrada para Ythaca*, é como se amizade não fosse somente o tema central do filme – o tema do filme é de quatro amigos que se juntam numa viagem em busca da lembrança, dos rastros de um amigo morto – mas a própria forma como as equipes se organizam e se estruturam também é sobre a amizade. Não é um filme sobre a amizade feito de uma forma completamente hierárquica: as próprias relações da equipe, como o filme se dá como processo de produção também falam do que é esse filme. Da natureza ou da essência desse filme. De modo que o que o filme toca e os próprios processos de produção que engendram essa obra fazem parte de um mesmo processo íntimo, umbilical, que se retroalimenta.

Acho que isso é muito interessante, pensando essa ideia de amizade. Acho que esses filmes são acima de tudo um gesto, de abrir uma janela para o mundo. Acho muito interessante pensar que em 2001 o Luiz e o Ricardo Pretti fizeram esse filme *Estética da Solidão*, que foi um filme que não teve condições de ser compreendido, de ser visto, que era um filme que eles dois, no apartamento dos pais deles no Leblon; e dez anos depois eles fazem o *Estrada para Ythaca*, que é um filme colaborativo de quatro diretores que mostra esse caminho, esse trajeto. Não só do Rio para Fortaleza, não só do apartamento dos pais deles no Leblon para o interior do Ceará, não só esse deslocamento físico, mas um deslocamento dos dois, que faziam filmes solitários, sozinhos, trancafiados num casulo se abrirem para a possibilidade de fazer filmes em conjunto. Essa transformação, ao mesmo tempo, dialoga, tem permanência. Ao mesmo tempo, são quatro diretores fazendo filmes sozinhos. Tem um diálogo íntimo com o *Estética da Solidão*, mas é um outro filme.

EDUARDO VALENTE - Obrigado, Marcelo. A ideia de chamar o Marcelo, como falei no início, era pela trajetória dele e da possibilidade que ele tinha justamente de fazer esse balanço e esse olhar que pega essa cena como um todo, que é parte de outras cenas também. Claro que é uma cena predominante também na seleção da Mostra nesse quesito, mas que não inclui outras possibilidades que têm a ver com essa sessão – como eu citei, o Domingos Oliveira, o Peter Baiestorf etc. Isso não esgota essa possibilidade de produção, mas fala de uma possibilidade, uma cena e um trajeto que é bem significativo. Só queria destacar um ponto que o Marcelo mencionou, que é a questão do edital de baixo orçamento do Ministério da Cultura e a importância que ele teve ao longo dessa década, mesmo com essa importância sendo relativizada em parte pelas impossibilidades do edital em termos de financiamento. É um edital que premia em torno de sete projetos por ano, premiou cinco na maior parte da década, o que dentro de uma cena do tamanho do Brasil e do tamanho do cinema brasileiro hoje não daria conta de resolver todas as questões. Assim como também não dá conta disso que estamos falando, que é a produção que se libertou dos editais em certo sentido. Mas ela foi muito importante para dar vazão à produção dos primeiros filmes de um grupo de pessoas e, além disso, ela também permitiu a alguns realizadores voltarem a fazer filmes depois de muito tempo. Foi o caso de dois filmes exibidos aqui, o *Serras da Desordem* do Andrea Tonacci, e o *Encarnação do Demônio*, do Mojica. Maurice Capovilla fez seu filme através desse edital, e uma figura como o José Eduardo Belmonte, que fez seu primeiro filme no início da década de 2000, *Subterrâneos*, de maneira absolutamente independente, sozinho em Brasília, com sobras de negativos, amigos atores etc., pôde fazer o seu segundo filme *A Concepção* através do edital do BO. É só um levantamento breve, mas acho que é um edital que teve uma importância muito grande para que algumas pessoas começassem, voltassem ou não parassem de filmar imediatamente e conseguissem fazer projetos às vezes um pouco menos fáceis de serem resolvidos nesse formato, onde basta o desejo, a vontade e alguns amigos em volta.

Vou passar a palavra para o Fábio Andrade, que é editor hoje da Cinética, que é quem organiza esta mostra, mas o Fábio não teve nenhuma relação direta com a mostra no dia-a-dia, então acho que ele pode dar um olhar quase externo ao que estamos propondo. Para apresentar o Fábio, acho duas coisas curiosas. Primeiro, que há quatro anos o Fábio nem estava escrevendo sobre cinema nem crítica de cinema em lugar nenhum, e acho isso interessante, porque quando o Marcelo citou a Contracampo (e a Cinética é inegavelmente uma extensão do que começou com a Contracampo e uma série de outras revistas que existem hoje), da mesma forma em que o cineasta parou um pouco de precisar pedir para ser considerado cineasta, ou seja, construir seu currículo, mostrar seu portfólio, ser aprovado em editais, acho que os críticos pararam de precisar ser aprovados como eles precisavam ser antes. Para ser

crítico, era preciso escrever em O Globo, Jornal do Brasil, alguém dizer “é crítico de não sei onde”, isso era importante. E a partir da Contracampo, começaram a inventar um pouco a partir da internet esse lugar em que você propõe e, se colar, no sentido de que se o trabalho que é feito ali for reconhecido, se as pessoas disserem “isso é interessante, queremos nos relacionar com isso”, seja quem for, leitores, o meio etc., você então é um crítico. Eu acho engraçado, por isso, porque o Fábio há quatro anos atrás não era um crítico de cinema e hoje é o editor da revista Cinética, está aqui falando nessa mesa. E eu também acho curioso, o Fábio vai me perdoar, mas há dez anos ele era o vocalista e o guitarrista principal de uma banda de rock, em Barra Mansa, baseado ainda em Barra Mansa, que não tinha cinema. Eu cito isso só porque nos dá uma ideia de que em dez anos muitas coisas acontecem no cinema e na vida de cada um de nós. Então, quando tentamos dar conta de um panorama de dez anos, muitas coisas podem ter acontecido. Por exemplo, o *Estética da Solidão* sendo exibido só para vinte pessoas nesta sala sem repercutir, e hoje o *Estrada para Ythaca* não só recebendo o prêmio principal em Tiradentes mas viajando, sendo exibido em inúmeros festivais pelo mundo, então não é só uma coisa localizada para tem 50 pessoas. É a produção desse pessoal, desse grupo de alguns realizadores, de outros realizadores que não são de um grupo que encontram uma repercussão que ultrapassa os limites de uma ceninha num cantinho, num lugar.

FÁBIO ANDRADE - Já que o Eduardo falou em rock, quando eu li o tema desta mesa com a pergunta que o Eduardo já classificou como não excludente, me lembrei de quando li uma entrevista de um cara de uma banda que eu gostava e que pregava contra a MTV, contra as grandes gravadoras, e um dia ele fez a *mea culpa* de dizer “nós sempre falamos mal da MTV, mas nunca tivemos dinheiro para fazer um clipe para passar lá, e sempre falamos mal das grande gravadoras, mas nenhuma nunca quis contratar a gente”. Então era uma posição meio sem saída, essas três coisas sempre funcionam juntas: a opção, a afirmação e a necessidade.

Acho ótimo que o Ikeda tenha feito esse panorama porque as histórias do cinema são várias e eu não tenho nenhuma competência para fazer esse tipo de leitura panorâmica porque eu escrevo sobre cinema tem muito pouco tempo, não dirijo filmes, então circulo muito pouco em festivais, logo eu não conheço bem essas estruturas. Meu interesse em cinema nunca foi por aí, nem em produção, então não tenho competência para falar dessas coisas. Minha relação passa pelos filmes, é de assistir filmes e escrever sobre eles, conversar sobre isso. Como cineclubista há alguns anos, tenho esse hábito da troca com as pessoas que acabaram de assistir os filmes. Todos os cinco filmes propostos para este debate de algum modo falam de relações, quando não relações de amizade, relações de amor. Algumas delas, mesmo quando se

dizem de amor, eu classificaria como de amizade, como é o caso do *Apenas o Fim*, que acho que é um filme sobre a amizade daquele casal, mais do que sobre o relacionamento amoroso deles. Mas são filmes que lidam com essas relações, e de formas bem diferentes. Digo que não é novidade porque uma parte enorme do cinema pelo menos feito da década de 90 em adiante tem como centro as relações humanas e as relações afetivas principalmente. É bem comum que esses cinco filmes lidem com isso de alguma forma, mas a maneira como eles lidam é o que me interessa.

Fiz uma espécie de gradação entre eles, que obviamente não tem nenhum rigor demonstrável, mas é como eu vejo esses filmes. Começaria pelo *Estrada para Ythaca*, que é um filme em que a amizade é algo que é falado em tela o tempo todo, eles estão celebrando a própria amizade, embora isso venha de um luto. Acho sempre curiosa a opção de que o luto vem por meio de uma fotografia do amigo vivo: o amigo não é mostrado morto no começo do filme, ele não lida com a morte de uma forma frontal, é aquela imagem eternizada numa fotografia. O que me parece curioso no *Ythaca* é que, diferente dos outros filmes, ele trabalha com algo que no cinema brasileiro recente é um pouco raro, que é a ideia de pureza. São quatro amigos viajando pelo deserto, por estrada desértica, em planos muito desertificados, o filme é todo enquadrado de forma muito desertificada e aprofundando aquele vínculo. Eles partem desse luto, e vão numa jornada que é autoconhecimento, de aprofundamento da relação entre eles. Uma relação que no começo do filme traz outros personagens, logo na primeira cena de bar do filme, mas que vai ficando cada vez mais focada nos quatro personagens que são os realizadores do filme. Num debate sobre o filme novo deles, *Os Monstros*, em Tiradentes, eu disse algo que fez os diretores rirem, que é que eu via os dois filmes deles como filmes essencialmente cristãos. Essa ideia no *Ythaca* para mim é muito forte porque eles, de fato, vão para o céu e voltam de branco, tem uma analogia muito cristã que para mim tem muito a ver com a pureza, eles estão em busca de uma espécie de pureza. A forma de purgar está expressa nessa ida ao céus – eles são abduzidos – e voltam de branco.

Pensando numa gradação desses filmes, eu passaria dessa ideia de uma relação pura e fechada entre eles, para o filme da Marília Rocha, *A Falta que me Faz*, que é um filme que eu gosto bastante e que tem um dado muito forte: tem um impulso quase “cinemanovista” de filmar algo que foi pouco filmado, uma espécie de redescobrir um Brasil que está escondido em algum lugar – no caso, aquelas montanhas de Minas Gerais. Mas o que acho muito curioso e ilustrativo desse momento do cinema brasileiro é que ele vai buscar o comum na diferença, e não a diferença no comum, como era nos anos 60, na época da Caravana Farkas, os filmes do Geraldo Sarno, que tinham um interesse quase etnográfico nessa descoberta. Eu acabei de voltar do Cine Esquema Novo e estive lá em um debate em que o Sérgio Borges, diretor de *O Céu Sobre os*

Ombros, que trabalha na Teia junto com a Marília, falou que o filme dele era sobre personagens que parecem muito estranhos e que aos poucos vão se revelando iguais à gente. Essa é uma frase que solidifica a impressão deste momento, porque a Marília vai até aquele lugar, onde estão aquelas amigas, mas ela trata de um tema que é comum a todos nós que é o aparecimento do amor, como se vivencia esse amor. No caso delas, é algo absolutamente violento, que deixa marcas voluntárias no corpo: ela quase se tatua com uma agulha no filme todo. Não só no corpo, mas na paisagem também, no próprio lugar onde elas vivem e de como ela se relaciona com as pessoas pelo comum. O filme tem algo que é muito inteligente, em determinado momento, porque essa busca pelo comum é surpreendida por uma das personagens, que começam a questionar a própria equipe do filme perguntando o que eles fazem, do que eles trabalham, quantas mulheres um deles já teve. E esse jogo reafirma o outro como outro, mesmo pela semelhança do tema em comum. É um gesto dela que reafirma a diferença entre eles. Acho que o *Ythaca* tem essa relação bastante idealizada de amizade, *Os Monstros* também passa por aí, são filmes em que a amizade é quase um último reduto, é o que salva as pessoas num mundo trágico, um pouco com essa ideia de pureza, e o *A Falta que me Faz* parece ser justamente a quebra dessa pureza: o outro é sempre uma relação de negociação e que deixa marcas muitos fortes.

Chegamos então ao *Amigos de Risco*, um filme curioso que surgiu em 2007, no Festival de Brasília, em meio a filmes de diretores bastante conhecidos na época. Eu fui cobrir o último Festival de Brasília e é bem perceptível como os filmes que estão lá hoje são muito mais parecidos com o *Amigos de Risco* do que com os filmes que estavam ao redor dele naquele festival de 2007. Vi claramente uma inversão de prioridades no cinema de 2007 para cá, tomando o Festival de Brasília como um exemplo bastante claro e visível. O *Amigos de Risco* é um filme que trabalha essa questão da amizade, mas que a leva para o caminho do desencanto e do ressentimento. É um filme que tem uma perspectiva muito dura sobre a relação daquelas personagens e uma perspectiva muito dura daquelas personagens sobre a relação que elas têm. Inserido dentro de um universo de gênero, do cinema que passa a noite toda ali – é um tipo de filme muito comum, que tem vários filmes que já foram feitos no transcorrer de uma noite, desde *The Warriors*, do Walter Hill, até *A Noite*, do Antonioni – Stanley Kubrick, *After Hours*, vários diretores já fizeram esse tipo de filme. O *Amigos de Risco* retoma isso por essa perspectiva do desencanto, um desencanto que está em processo no filme e que vai se firmando à medida que aquela relação deles vai sendo retomada.

Então chegamos no *Apenas o Fim*, que tem algumas coisas que eu acho importantes. Primeiro, diferente dos outros filmes, ele me parece um filme de estagiário, no sentido de que é um filme para se preparar para o mercado. É um filme absolutamente bem comportado, que não cria choques visuais nem

choques estéticos ou plásticos maiores, seguindo muito a mentalidade da PUC de preparar para o mercado. Acho que o filme é muito bem sucedido nesse sentido, porque o Matheus tem uma carreira hoje no mercado. Não digo isso como um julgamento de valor mais incisivo, e sim como uma constatação. Inclusive pela PUC ser tema do próprio filme, que precisou ser realizado todo na PUC porque a câmera não podia sair da universidade. O filme passa a ser justamente sobre uma pessoa que vai sair da universidade, uma menina que vai fugir e procurar o mundo que se desconhece. Ela não quer falar sobre isso, e ao mesmo tempo ele não acessa porque esse mundo está distante. Está fora de onde ele pode filmar, literalmente. Mas achei curioso que ele tem essa relação entre um casal, que é uma relação não muito romantizada nem erotizada e que é quase uma competição de performance entre as duas personagens. E, ao mesmo tempo, elas são definidas justamente por aquilo que elas consomem, pelo que elas gostam, e elas se expressam por meio de referências o tempo todo, a ponto desse sujeito não ser mais identificável. Vemos uma série de referências de um lado e uma série de referências do outro, que para mim é uma exacerbação do ressentimento que eu começo a ver no *Amigos de Risco*. Não é por tratar de uma relação amorosa que eu ache que aquilo seja um relação amorosa – ao contrário, vejo muito pouca relação nesse filme. Ele é um documento importante desse estado de coisas contemporâneo em que a relação de fato tem uma dificuldade enorme de se concretizar, que está tudo tão absolutamente fetichizado de ambos os lados que o que você tem é quase uma competição entre dois duelistas.

E o corpo estranho nesse sistema de relações que me ocorreu é o *Meu Nome é Dindi*, que acabei de ver. É um caso muito curioso, porque ele é feito de forma bastante cooperativa – boa parte das pessoas que estão trabalhando no filme são produtores associados, inclusive os atores, algo que lembro de ter visto também no filme do Belmonte, o *Meu Mundo em Perigo*, em que os produtores são os atores e o fotógrafo. As pessoas que trabalharam no filme são produtores dele, colocaram dinheiro ou deixaram de ganhar para que aquele filme existisse. Mas o *Meu Nome é Dindi*, já pelo título é uma afirmação de autoria, de personalidade, de um olhar, que é de uma pessoa. Não vejo, como no *Estrada para Ythaca*, uma afirmação de um projeto coletivo. É uma afirmação absolutamente de individualidade, diferente de vários filmes feitos nesse período, inclusive do *A Falta que me Faz*, que é um filme feito dentro da Teia, que é um coletivo também. O *Meu Nome é Dindi* é um pouco dissonante, e fica realmente dissonante quando ele vai eleger os seus pares, ou seja, eleger com quem ele vai ter uma relação, que é justamente a história do cinema brasileiro, que é algo bastante raro nessa produção recente. Não só pelos gêneros que ele retoma, as figuras que ele retoma (a Maria Gladys, o Carlo Mossy, fala da Belair): quem conhece o Bruno sabe que ele tem uma relação muito próxima com esse cinema. Mas isso tudo está no filme, inclusive numa fala que é exemplar do filme, logo no começo, quando a Dindi está

falando da venda dela, ela diz: “ninguém pensa em história, isso aqui está condenado à morte”. “Isso aqui”, para mim, se refere ao circo chamado Brasil. É o circo do filme, que se chama Brasil.

E tem toda uma relação do filme com o cinema brasileiro que é muito surpreendente, e é com quem eu vejo a relação ser possível novamente. É uma relação quase pós-cinismo, depois que você já esvaziou tudo em referência, onde buscar alguma coisa para você se comunicar. E acho que o filme escolhe isso, e é bastante surpreendente nesse sentido, porque o acesso ao cinema brasileiro sempre foi muito complicado. Eu, que comecei a ver filmes há não muito tempo, vi vários dos filmes em VHS, muito diferente do que os filmes realmente são. O filme lida com isso de forma bastante clara, assumindo que é uma relação esquizofrênica. Tem um plano bastante exemplar que é o da Djin Sganzerla cantando: ela começa a cantar e chorar, e ao lado o personagem que faz o namorado dela começa a dançar, sambar e rir, e ele não percebe que ela está chorando. Aquela mesma cena compartilhada por duas pessoas de reações esquizofrênicas, não há nenhuma unidade entre o que as duas estão fazendo. Mas, ao mesmo tempo, é onde uma relação é possível de acontecer entre aqueles dois, eles se conectam por aquela canção de formas completamente diferentes, mas se conectam. Eles têm uma aproximação maior a partir daquela cena.

Acho curioso com esses cinco filmes abrem o histórico das relações afetivas no cinema brasileiro recente. E não são distantes. Revendo o filme da Marília, me ocorreu que hoje em dia já tem toda uma parte do cinema brasileiro que lida com o universo do popular e do brega de forma muito semelhante. Eu vejo o Karim Ainouz como uma referência muito forte nisso, no *O Céu de Suely*, no *Viajo porque Preciso, Volto porque te Amo*. O filme da Marília vai um pouco por esse caminho, ao contrário de outros cineastas que trabalham o brega de uma forma completamente diferente, como o *Faço de mim o que Quero*, do Sérgio Oliveira, que trabalha o brega de forma completamente estilizada. O Armando Praça, de Fortaleza, também pega o universo do brega. Mas essas relações vão criando certos códigos e caminhos de configuração, de como essas relações podem se dar. Acho que esses cinco filmes cobrem com bastante inteireza esse aspecto: da pureza ao ressentimento, à ausência de qualquer relação possível e de como retomar essas relações. É interessante que o *A Falta que me Faz*, que é um filme sobre o amor, é um filme sobre as amigas, e não sobre a relação dela com os rapazes, que pouco aparecem no filme.

EDUARDO VALENTE - Queria então abrir para vocês, se alguém tiver alguma colocação do tipo que for, sobre os filmes, sobre o momento.

PLATEIA - Gostei bastante da escolha da mesa, da participação de todo mundo, mas gostei mais ainda da fala do Marcelo. E fiquei muito curioso porque ele disse que não falou tudo o que ele queria dizer. Então queria dar essa chance para ele e para nós também.

MARCELO IKEDA – Eu ia falar mais sobre o *Estrada para Ythaca*, dessa cena de Fortaleza, já que agora estou morando lá e posso compartilhar um pouco essas impressões e falar desse filme que está sendo exibido aqui dentro dos cinco filmes selecionados. É um filme muito significativo desses movimentos e dessas ideias de coletividade, feito todo por quatro realizadores, que ocupam todas as funções de produção. Fizeram roteiro, realização, câmera, montagem e são atores do próprio filme. Isso espelha uma forma de coletividade muito curiosa porque o digital, e todas essas mudanças, romperam uma ideia de produção de filmes com uma hierarquização do set de filmagem, dessa ideia de que existe o diretor e os chefes de departamento. O fotógrafo, técnico de som, o primeiro assistente que estão ligados ao diretor, com uma ideia clássica do set de filmagem mais tradicional, do modelo industrial, de que todos se preparam para rodar uma determinada cena, e num instante houve um problema em determinada luz e ficam todos esperando o fotógrafo e o assistente acertar aquilo. Nessa estrutura industrial, não dá para os outros membros da equipe ajudarem. Se o diretor de arte ou o assistente de arte quiser ajudar o departamento de fotografia, ele vai ser advertido, porque ele está se metendo numa coisa que não é o departamento dele. É como se esse modelo industrial funcionasse como uma empresa: tem o departamento de marketing, o departamento de produção... por isso se fala desse modelo industrial de produção. Nessa ideia de coletividade, que tem muito a ver com a afetividade e essas relações não existe isso. Todos fazem o filme juntos. Fazem a arte, todos se ajudam e fazem junto. São filmes sobre a amizade, mas se você for analisar a produção e fizer um making-of do filme, aquilo é um inferno. Para fazer um filme sobre a amizade e a afetividade é necessário instaurar um clima de inferno no set de filmagem. Não, isso surge de uma forma orgânica. O próprio processo de produção fala sobre o que é o filme, tem uma relação muito orgânica, que surge de uma forma muito própria. E surge de uma vivência que extrapola o campo profissional, as pessoas não são meramente profissionais que estão ali fazendo um filme. São pessoas que têm relações, que estão vivendo juntas.

Agora temos um momento significativo em Fortaleza, em que o Alexandre Veras, muito admirado por lá e que fez um DOCTV chamado *Vilas Volantes*, que está sendo exibido aqui também, muito recomendável, um filme extraordinário e pouco visto, exatamente porque é um média. Até escrevi um texto provocativo no meu blog dizendo que o *Vilas Volantes* talvez seja uma das obras audiovisuais mais importantes dos últimos dez anos e da história do

cinema cearense. E é curioso porque é um média feito para a televisão. Não é um longa-metragem nem uma obra cinematográfica. Não circulou pelos festivais nacionais ou internacionais; foi exibido na televisão, é um DOCTV em que ele não fez a versão longa para passar num festival internacional. É ótimo que existam essas versões e que tenham passado, mas o Alexandre fez um média para a TV e essa obra teve uma repercussão muito forte numa cena local. O Alexandre está preparando o processo de realização do longa dele BO, que ele ganhou e vai fazer seu longa-metragem, o primeiro dele. E está montando uma estrutura de produção em que as pessoas vão morar em Itapajuba, uma região no interior, no litoral praieiro cearense, com suas famílias, com seus filhos, durante um ou dois meses nessa região. Você leva sua família, seus filhos, crianças pequenas que vão andar ali na areia de Fortaleza. Então esse espírito de vivência é que vai muito além dessas relações profissionais, do pragmatismo do set de filmagem, de uma estrutura industrial, de que o modelo de ficção é baseado em uma decupagem rígida, num planejamento de produção, numa hierarquização do set de filmagem. Toda essa lógica de modelo industrial que se reflete no modo de produção, na relação entre a equipe, ela vem tendo outras alternativas de produção em que tudo isso são pontas desse quebra-cabeça de possibilidades de fazer filmes que respirem formas menos esquemáticas e mais abertas de um olhar para o mundo. No fundo, o que está em jogo é isso.

EDUARDO VALENTE - Uma coisa que eu adicionaria ao que o Marcelo está falando, que considero importante mencionar dessa cena, dessa década, é o deslocamento geográfico recente. Cenas como a do Ceará, de Minas Gerais com a Teia; mais recentemente Pernambuco com o *Amigos de Risco* iniciando essa trajetória e assumindo um certo protagonismo, principalmente nesse cinema que busca o viés autoral, que passa na Mostra de Tiradentes, no Cine Esquema Novo, viaja para alguns festivais internacionais, com frequência no BAFICI em Buenos Aires, festivais europeus. Isso é uma questão nova, porque, por mais que tenhamos tido ao longo da história do cinema brasileiro alguns cineastas mineiros ou pernambucanos importantes – quando pensamos na geração anterior, do Paulo Caldas, do Lírio Ferreira, do Cláudio Assis – todos eles mudaram para São Paulo ou para o Rio de Janeiro. Não necessariamente para fazer os filmes, mas para manter a vida do dia-a-dia, fazer trabalhos em publicidade, videoclipe, TV. Às vezes iam lá filmar e outras vezes até filmaram projetos aqui. Mas essas gerações não tem precisado fazer esse movimento, elas estão se mantendo nos seus lugares, fazendo produções e mantendo as vidas, e isso cria uma expectativa. Hoje em dia, quando falamos dos próximos filme da Teia, do Cao Guimarães, do pessoal do Alumbramento, do pessoal da Símio Filmes ou da Trincheira, de Pernambuco tem uma expectativa Há um deslocamento de eixo que é muito interessante.

Em certo sentido, para esse tipo de produção é até mais fácil para quem está em Fortaleza, Recife, Belo Horizonte ter essa centralidade. No Rio de Janeiro e em São Paulo continuamos tendo uma ideia das coisas um pouco espaçadas, das pessoas ainda distantes cuidando das suas vidas. Existem grupos trabalhando, tem amigos, mas ainda não se vê a formação desses grupos tão modelares como vimos surgir nesses conjuntos de pessoas. Que têm características bem diferentes entre Ceará, Minas e Pernambuco, mas que também trabalham juntos. Aliás, um detalhe da equipe do *A Falta que me Faz*: um dos montadores do filme – nessa questão das trocas, das redes – não só é de outro lugar, como é um português que veio ao Brasil dentro de um intercâmbio feito com uma produtora portuguesa muito interessante, que é O Som e a Fúria, que fez os filmes do Miguel Gomes, *Aquele Querido Mês de Agosto* que circulou muito, mas tem também uma carreira de curtas há mais de 15 anos. Eles se conheceram em festivais internacionais, como aconteceu em festivais nacionais com boa parte desse pessoal, e então o cara veio fazer um estágio trabalhando com a Marília na montagem do *A Falta que me Faz*. Acho que a coisa começa a expandir para um pouco mais do que uma questão nacional.

FÁBIO ANDRADE – Quando você falou dessa coisa da solidão do Bruno, é que no Rio essa coisa acontece de uma forma um pouco diferente. O que eu vejo no Dindi, no *Apenas o Fim* e no Domingos – acho que o Domingos talvez seja o nome mais destacável nesse sentido – é um “cinema de galera”, que acho que é um pouco diferente de ser um coletivo. É o diretor que tem o seu fotógrafo, tem o seu montador, tem seus atores. Algo que vemos o Wes Anderson fazendo nos Estados Unidos. E não é à toa para mim que o Domingos ficou muito encantado com o *Apenas o Fim*, porque refletia um pouco essa sensação de um filme feito por uma camaradagem, mas que ao mesmo tempo mantém lugares fixos de um set tradicional. É diferente do que vejo acontecer em Fortaleza.

PLATEIA - Eu não vi o filme da Marília, mas os demais sim. E percebi que a câmera dos filmes é, de certa forma, uma câmera generosa com os personagens, que interage, dá um certo tempo, muitas vezes se movimenta aproveitando o movimento dos personagens. Generosa no sentido de complacente. E queria saber se vocês acham que isso é real e o que isso diz dos filmes para vocês.

EDUARDO VALENTE - Acho que nesses dois filmes eu vejo esse sentido, embora essa generosidade seja bem diferente, porque generosidade no

Amigos de Risco é um termo que dá certo medo usar, mas entendo o que você está vendo. O que estou tentando pensar é se isso se espalha para o resto de uma produção, de um panorama, de um todo. Porque acontece muito de vermos dois filmes juntos, e fazermos relações entre eles que só acontecem por ter visto os dois encavalados. E confesso que não tenho muita certeza, porque tem filmes muito diferentes aí. Agora, o que tem nesses casos todos e que também tem a ver com a mobilidade que o digital traz é essa quebra, tanto na parte da luz quanto na parte do equipamento como um todo, de peso. Tem algo que retoma algo que já estava lá atrás, nos anos 60, no Cinema Novo, na nouvelle vague, mas que é retomado com muita força. É essa câmera que se deixa muito livre, embora de formas muito diferentes – porque a câmera do *Amigos de Risco* tem essa liberdade e na câmera do Dindi vejo claramente uma ideia de coreografia entre atores e câmera. Tudo acontece na hora que vai acontecer, as luzes muito bem posicionadas para os efeitos de momento, às vezes em planos-sequência longuíssimos, mas em que todo mundo acerta suas marcas na luz exata, então acho que são generosidades diferentes. Em suma, como você está propondo agora e pensando, eu também estou pensando alto, não tinha tese nenhuma nem tinha nada preparado.

FÁBIO ANDRADE – São dois filmes em que existe uma coreografia que é compartilhada pela câmera e pelo que está diante dela. Isso pode-se dizer que acontece em todo filme, mas há uma distinção aí. Se vemos o trabalho de câmera do *Estrada para Ythaca*, é bem diferente. E no *Apenas o Fim*, embora tenha todas aquelas caminhadas, é muito mais uma performance para a câmera do que um entrosamento entre câmera e o que está diante dela. Isso é uma divisão um pouco clássica na história do cinema: diretores que se preocupam mais com a câmera, e os que se preocupam mais com o que está diante dela. O que é um pouco uma platitude. O Deleuze tem uma frase boa que diz que “não há como chamar mais atenção para a câmera do que deixando-a parada”. Isso é uma maneira de verbalizar uma diferença que identificamos, mas há organicidade ou não de forma sempre muito calculada nisso. A não aparência de organicidade é também orgânica.

EDUARDO VALENTE - E o contrário.

MARCELO IKEDA – Na minha visão dos cincos filmes desse recorte, o mais generoso, mais afetuoso em termos desse olhar, e da relação da câmera com os personagens, é o filme da Marília, o *A Falta que me Faz*. O que acho bonito do filme da Marília é que é um filme lacunar, que tematiza esse encontro dela, vindo de Belo Horizonte, mestre da UFMG, com meninas da periferia. E o que

ela busca é o comum, a possibilidade desse encontro. E essa câmera é posicionada numa distância muito generosa de aproximação, mas sabendo que é uma aproximação lacunar, como o próprio título coloca, *A Falta que me Faz*. Um filme que fala dessas distâncias, dessas faltas, até porque há questões que faltam nessas personagens. O filme fala sobre faltas, mas essas faltas são feitas de forma muito delicada e muito generosa. E acho também um filme muito bonito e generoso se pensarmos no próprio percurso da Marília Rocha como realizadora. Se pensarmos nos primeiros vídeos que ela fez, ou em seu primeiro longa, o *Aboio*, que é um filme lindo, mas é um filme ainda muito ligado à uma tradição de videoarte, mais formalista, que se encontra com uma certa tradição interior, dá muito mais para uma textura, para questões do campo formal que propriamente para um encontro mais íntimo. Esse próprio percurso dela, passando pelo *Acácio* e chegando no *A Falta que me Faz* é um percurso muito humano de um certo desnudamento. Um próprio caminho da Marília de tentar incorporar a falta e essas questões lacunares na própria estrutura de seu cinema. É um percurso muito bonito ao longo de toda a sua filmografia, de um desnudamento.

PLATEIA - Eu queria retomar a questão do vídeo que o Ikeda colocou. Recentemente, o Éder Santos dizia que agora todos os festivais viraram festivais de vídeo. No final dos anos 90, tinha uma coisa muito forte nos vídeos que iam para festivais: ou ele estava ligado à videoarte, e a videoarte praticamente desaparece hoje em dia, está ligada a algumas galerias, mas essa ideia de que se faz videoarte passou a ser completamente anacrônica; ou ele era um filme carente, com pouco dinheiro. E esses filmes que vocês citaram, que fazem parte da mostra são filmes muito baratos onde não falta dinheiro. Isso é uma marca muito forte. Todos eles. Não falta dinheiro: eles são o que são, não precisava ter mais. Naquela época, o vídeo era marcadamente precário. Sobre o filme da Marília, foi um filme que apareceu durante a pesquisa para esse mesmo filme que, era um filme sobre umas flores, sempre-viva, e fazendo o filme das flores, as flores foram desaparecendo e a falta foi surgindo. Um filme só possível dentro desse sistema de produção, com essas pessoas.

PLATEIA - Eu queria falar sobre o que o Fábio disse, sobre esse pessoal do Rio de Janeiro, de que aqui tinha mais filme de galera que filme de coletivo. Porque quando eu vi na programação que ia ter este debate, eu tinha absoluta certeza de que íamos falar de Alumbramento, de Teia, de Símio Filmes, mas não sabia o que íamos falar sobre o Rio de Janeiro. Fiquei pensando onde o Rio se encaixa nesse cenário. Outro dia alguém levantou essa questão de como, de alguma forma, aqui as pessoas estão começando a se isolar um

pouco. Trabalhando em galeras, em várias galeras, mas de uma forma meio absurda, esquizofrênica. Essas galeras estão começando a se isolar. Não é que estejamos fazendo o caminho contrário desses coletivos, mas estou tentando levantar questões sobre isso.

EDUARDO VALENTE - Quando pensamos nisso mais praticamente, acho curioso porque tem uma união que é formada, principalmente se pensarmos no *Desassossego* como projeto coletivo capitaneado por duas pessoas do Rio que são o Felipe e a Marina, mas que em grande parte procuram essas teias de relações fora do Rio. Eles chamam o Marco, a Juliana e o Caetano em São Paulo; o Ivo, no Ceará; o Helvécio e a Clarissa, em Belo Horizonte. Eles formam um mapeamento que é nacional, mas que dentro do Rio fica nessa galera, que era a galera do entorno: a Marina, o Felipe, a Driu que é a fotógrafa deles, a Carol que é assistente de direção deles, o Rapha que estava trabalhando como produtor deles naquele momento. Então, dentro do Rio não tem uma expansão para outras galeras. As outras galeras, quando vêm, vêm de fora para fazer essas linhas, essas pontes.

PLATEIA - É muito fácil quando pensamos Ceará, Fortaleza, Alumbramento e outros coletivos que estão em Belo Horizonte. E eu não consigo pensar qual é o cenário que está se definindo no Rio. O que estamos vivendo no Rio agora em termos de cinema?

FÁBIO ANDRADE – Eu não tenho essa inquietação... o que vejo acontecendo às vezes, e me coloco muito crítico em relação a isso, é que isso acaba se colocando antes dos filmes. Acho que a Alumbramento como marca, e não como modo de produção, faz um pouco mal aos filmes da Alumbramento, porque atrapalha que eles sejam vistos... porque são todas questões de produção. E acho muito bacana que essas pessoas se reúnam, porque é a partir disso os filmes existem, mas se os filmes existirem de outra forma, não é algo que me inquieta. Talvez seja uma característica do Rio, mas não vejo isso necessariamente como um problema.

PLATEIA - Não vejo como um problema, mas o fato das pessoas se reunirem faz com que as pessoas conversem, discutem. E esse espaço da discussão, da troca, - que é onde começo a me sentir isolada no Rio – esses espaços estão se esvaziando.

FÁBIO ANDRADE – Acho que eles existem, eu como não carioca que moro no Rio, sinto que as coisas sempre aconteceram aqui. É diferente de Fortaleza em que para que algo aconteça tem que se fazer muito mais esforço. Isso eu já conversei com os meus amigos da Alumbramento – e não só eles, porque pensamos que o cinema cearense é só a Alumbramento, mas tem vários diretores que estão ali, amigos inclusive, mas que produzem por outros meios e outros produtores. E eles falavam que Fortaleza é uma cidade onde acontece tão pouca coisa cultural, que eles se grudam uns nos outros. Mas no Rio, como tem muita coisa acontecendo o tempo todo, a tendência é pulverizar um pouco. Mas eu gosto que aconteça tanta coisa, tem tanta coisa para ver na cidade...

MARCELO IKEDA – Eu gostaria muito de falar sobre o Rio, mas já foi muito pior. Outra coisa que queria colocar é que está muito na moda essa coisa de filmes colaborativos e coletivos. Primeiro, existem várias formas diferentes de fazer filmes colaborativos e coletivos – e dentro desses coletivos, Alumbramento, Teia, existem tensões. Não são grupos homogêneos. O que é o cinema do Alumbramento, o que é o cinema da Teia? Outra coisa: está muito em moda esses filmes colaborativos, coletivos, mas ao mesmo tempo tem uma tendência interessante com o digital, que são os chamados filmes de um homem só, que é você sozinho fazer um filme com todas as funções de produção. Eu adoro isso. Um realizador que acho muito curioso dentro dessa cena, tem uma certa distância mas está no meio de tudo isso, é o Gustavo Beck. Ele fazer *A Casa de Sandro* e o *Chantal*, um filme estranhíssimo que poderia ser feito praticamente sozinho, com uma câmera parada. Também é um complemento muito interessante a essa ideia dos coletivos, essa possibilidade de se fazer filmes sozinhos, como o *Estética da Solidão*.

EDUARDO VALENTE – Encerramos por aqui, agradecendo a participação de todos, daqui da mesa e da platéia.