



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 13/04/2011

CCBB - São Paulo

Debatedores: Cássio Starling Carlos e Luiz Zanin Orrichio

Moderador: Eduardo Valente

Debate: Que país é esse?

EDUARDO VALENTE – Boa noite. Obrigado, antes de mais nada, pela presença de vocês. Esse é o primeiro debate da mostra “Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 Questões”, que abre hoje no CCBC de São Paulo e vai ocupar a sala durante três semanas. A questão de hoje foi uma questão na mostra dos anos 90, realizada há 10 anos no CCBB do Rio de Janeiro. Tínhamos percebido essa característica bem marcante do cinema brasileiro, tanto que o Cléber Eduardo, um dos curadores da mostra, fala no texto dele no catálogo que talvez essa seja a questão menos localizada num período específico nesses dez anos. Ela acompanha o cinema brasileiro há muito tempo, acompanha vários dos cinemas nacionais, que é de que forma esses cinemas projetam uma imagem de país, de que forma esses filmes – não só os que exibimos, mas os que são feitos num país em determinado período – permitem ver uma imagem maior pra além dos personagens, da história, da narrativa deles.

Na mostra dos anos 90, separamos em duas questões, que na época chamamos de “como se constrói um país” e “como se desconstrói um país”. Nós tratávamos um pouco como questões gêmeas, porque alguns cineastas propunham uma ideia de construção de imagem possível de um país a partir de seus filmes, enquanto outros quebravam seus filmes bem propositalmente com a ideia de unificar e simplificar e ter uma compreensão completa do que é um país. Resolvemos então desta vez juntar as duas vertentes nessa pergunta única, que é “que país é esse?”.

Vale dizer, por último, que selecionamos 5 filmes pra ajudar nossa conversa e serem exibidos para o público, mas não achamos que essas questões só aconteceram nesses filmes, de forma alguma. No catálogo citamos uma quantidade enorme de outros filmes. Tampouco achamos que esses filmes só podem servir pra essas questões que estão sendo exibidos. Eles são muito mais amplos, as questões são muito mais amplas, então é importante dizer que não achamos que essas questões estão resumidas nesses cinco filmes. O que tentamos foi escolher cinco títulos que permitissem os olhares mais diversos, amplos, diferentes, contraditórios inclusive, e que fosse possível pra nós construirmos do todo dessa mostra uma ideia minimamente interessante. Então, só pra citar, exibimos hoje nessa sala *Quase Dois Irmãos*, da Lucia Murat; *Baixio das Bestas*, do Cláudio Assis; e *Signo do Caos*, do Rogério Sganzerla. Além deles, estamos colocando outros dois nessa questão, que são *Quanto Vale ou É Por Quilo?*, do Sergio Bianchi, e *Redentor*, do Claudio Torres.

Feita a introdução à mostra, ao funcionamento e à questão de hoje, queria apresentar e passar a palavra para os dois convidados. Primeiro, aqui à minha esquerda, vamos começar com o Cássio Starling Carlos, que é crítico de cinema e pesquisador de audiovisual, escreveu durante muito tempo dessa década na Folha Ilustrada e, além disso, tem se arriscado pelo campo bastante pantanoso da curadoria recentemente. Nosso colega, então, não dessa mostra, mas de várias outras. Nós passamos pros debatedores idéias bem amplas sobre a questão e queremos deixá-los muito livres para seguirem cada um o seu caminho. Meu papel vai ser de, a partir da conversa inicial, fazer com que nós batamos um papo depois da primeira passada deles.

CÁSSIO STARLING CARLOS – Boa noite, obrigado ao CCBB e à curadoria, Valente, Cléber e João Luiz Vieira pelo convite. Me sinto honrado e ao mesmo tempo na dúvida se tenho as condições de suprir a função, porque minha impressão é que fiquei vendo o cinema brasileiro muito de fora, na primeira parte da década, que eu simplesmente cuidava da edição. Porque editei a Ilustrada de 2002 a 2004, e quando sai da edição e fiquei na crítica, o cinema brasileiro passou por mim, mas uma série de outros também, daquela forma muito atabalhoada, que trabalhamos na crítica do diário, sendo que é difícil refletir sobre o processo. Ele acaba se acumulando e hoje, vendo de fora e vendo ao fim da década, percebo que tenho uma visão que não começa no início da década, é fragmentada e tende a se concentrar em alguns dos aspectos.

Por isso, pra organizar um pouco as idéias, acabei utilizando como fio condutor, estritamente cinco títulos sugeridos por eles, sem esquecer que a nossa conversa pode extrapolar pra todas as outras sugestões de visores do Brasil que a década nos apresenta, quer sejam filmes que tenham uma visada sociológica e política mais explícita, sejam aqueles que estão aí figurando isso de outra maneira, no ponto de vista da dramaturgia.

Considerando esses cinco filmes, existe uma questão que aparece como pertinente a todos e é curioso alertar que são perguntas que não são feitas para serem respondidas, na verdade são provocações, estilos a refletir sobre essas representações. Não simplesmente considerar os filmes como uma espécie de ilustração de uma questão teórica que os precede de alguma maneira. O cinema como um diálogo com o mundo que está se constituindo, é esse presente nosso de alguma maneira. E, ao mesmo tempo, a pergunta – ou essa expressão – “Que País É Esse?”, nunca é bem destituída de um eco completamente da cultura popular, que

é a canção do Legião Urbana, que ficou menos presente como pergunta e mais presente como espécie de “signo de indignação”. Quase não é uma interrogação, é uma exclamação, que vem ao final dessa forma e de que essas coisas são possíveis. Toda a bandalheira que nos acompanha e que, no caso do Legião Urbana, tentaram representar como uma espécie de “revolta juvenil roqueira”.

A questão aqui está posta como uma interrogação e, não vejo nos filmes exatamente respostas, mas vejo uma espécie de contrato, que tem a ver com a tradição dos cinemas nacionais de representar o próprio país. É um contrato que, pelo menos na cinematografia brasileira, identifica-se um pouquinho fenômeno do Cinema Novo. É uma tradição que o Cinema Novo absorve da tradição do neo-realismo e que traz o cinema como representação, como captação de um mundo no presente, aparecendo em outros esforços anteriores de maneira involuntária, mas a partir do Cinema Novo é muito intencional esse processo. E, ao mesmo tempo, é um pouco perigoso considerar que sempre temos o Cinema Novo como o “paradigma fantasma” da nossa constituição de uma linguagem de cinema nacional, e tentar acomodar as questões e representações postas nesse presente, em comparação com o do Cinema Novo.

Consideraria que a questão tem esse horizonte, mas não tem uma filiação tão estreita, no sentido de estar dialogando com toda uma ideologia nacional, no sentido de alcançar um retrato de país, que está nos esforços do início do século, dos historiadores modernistas. Que identidade o Brasil tem? É um país, o brasileiro tem uma natureza e ela pode ser descritas com particularidades, etc. Isso de alguma forma contamina o Cinema Novo, mas é um horizonte que pra nós serve, mas está distante.

Voltando ao presente, acho que no grupo de filmes temos um desafio de pensá-los em conjunto, porque a tentação é procurar algumas similitudes estéticas, e por mais esforço que fizesse, não consegui encaixar bem o cinema da Lucia Murat no do Sganzerla, o do Claudio Assis no cinema do Claudio Torres e enfim, no do Bianchi. Cada um é uma potência própria e, dentro dela, dialoga com essa questão de fato, “Que País É Esse?”. A representação que nos dão é de país, o nosso país, sobretudo. Por outro lado, outras associações acontecem nessa visão de conjunto, porque fiz essa visão nos últimos dias, peguei os filmes e os revi em sequência, então essa tentação de aproximá-los é muito por um associacionismo que não sei se é fértil mas, enfim, estou colocando questões aqui por que isso é, afinal de contas, um debate e depois prosseguimos.

A primeira dessas associações que chama muito a atenção é pelo dilema da história, que aparece em dois filmes em particular: *Quase Dois Irmãos* e *Quanto Vale ou É Por Quilo?*. São dois filmes que encenam sua narrativa a partir de dois tempos, eles fazem uma estrutura alternada, em que o passado está o tempo todo interferindo no presente e vice-versa. No caso do primeiro, temos o auge da repressão, com um grupo que está preso na Ilha Grande, de guerrilheiros em convivência com um grupo de bandidos comuns, e há ali todo um diálogo inclusive do ponto de vista físico e espacial, nessas relações de classe que se estabelecem entre esse dois grupos: o que tem uma utopia revolucionária e que, ao ser domado pelas forças da repressão, é colocado em confronto com o lado da classe que eles supõem que representavam. É de uma habilidade na construção dos valores de época muito interessante. Um roteiro muito rico, da Lucia Murat e do Paulo Lins, em que essas questões estão interpostas. Você tem um passado, mas ele não é tudo aquilo que nos explica, porque temos um presente que é representado pelos dois personagens no presente, e pela continuidade dos dois que é a relação da filha do ex-guerrilheiro e uma espécie de apadrinhado do bandido, que está fazendo as operações do tráfico no morro. Tem uma interpolação entre os dois tempos, onde não necessariamente o passado explica o presente, mas há uma possibilidade de ruptura.

Há uma continuidade que a dramaturgia insiste em mostrar e há, nesse caso, nesses dois filmes em particular, uma visão que é muito pessimista em relação ao presente. O passado ainda é visto como um lugar onde as utopias tinham uma força, e elas foram postas abaixo e o que sobrou foi apenas uma espécie de cinismo. Isso está insinuado no filme da Lucia e, no filme do Bianchi, isso está totalmente explicitado. Todas as relações que ele faz de maneira muito explícita, mesmo que não sejam duplas, do ponto de vista de um espelhamento entre as duas, ele usa os mesmos atores, colocando os negros numa situação de escravidão no passado, e os mesmos atores numa situação de dependência no presente. Ou seja, na leitura que o Bianchi faz desse vínculo da história, o presente acaba sendo um momento de declínio, é sempre um lugar onde, mesmo em contraste com o passado, as interpretações ficaram abaixo de qualquer utopia possível. Só fazendo uma aproximação pra poder resumir, na relação com o passado os filmes da Lucia e do Bianchi têm uma estratégia narrativa que é praticamente a mesma: essa ação de intercalar os dois tempos, pra poder entender o que aconteceu com o país. Essa questão está respondida através dessa intercalação.

Há outro tipo de associação, na qual dá pra agregarmos os dois filmes ao do Claudio Torres. Temos uma questão que estava posta de maneira alegórica, às vezes carnavalesca, pelo Cinema Novo, que aparece, vista numa outra perspectiva, nesses

filmes, que é a questão das relações de classe. São relações que, naquele momento, se via como uma espécie ou de denúncia de injustiça social, ou seguindo todo o cânone da luta de classes e a visão marxista de mundo. E o filme daquele momento que, de alguma maneira, pôs essa relação entre as classes como alguma coisa que não fosse da ordem do abismo, mas onde a convivência provocava um curto-circuito, é *Tudo Bem*.

É um filme onde a luta de classes é posta no apartamento e o convívio ali era uma visão de país, muito paradigmático nesse sentido. Essa mesma questão aparece no *Redentor*, no filme da Lucia e no do Bianchi. Mas a relação entre classes é articulada de maneira quase moralista, porque tem uma ideia de contaminação. A partir do momento em que uma classe entra em contato com as outras, os valores se contaminam no sentido de surgir o pior, vir a tona o pior do humano naquelas situações. Não há mais uma ingenuidade, no ponto de vista que você tem da pobreza, e não há mais uma visão meramente de contraste melodramático, na representação da riqueza. Todas essas zonas se contaminam.

No caso de *Redentor*, todo mundo é movido por certa ganância, é indistinto se você é um dono de imobiliária ambicioso, alguém que sofreu um golpe de classe média ou um favelado que é ocupante do espaço. Estão todos indo atrás do mesmo elemento de salvação que, no fim das contas, é o dinheiro. São as mesmas situações representadas no filme do Bianchi. Quando a personagem que tinha tomado um tiro no final se levanta e repete a cena, a questão é “quanto eu vou ganhar com essa história?”. Se eu não morro, tenho que estar de pé pra poder tirar mais um pedaço desse bolo.

Por fim, a associação tanto do tema da história, quanto do tema da contaminação das classes, fica muito forçada se formos incluir a visão de mundo que está representada no filme do Claudio Assis. Mas ele, ao mesmo tempo, traz uma questão que é “a” histórica. Aquela visão do Claudio Assis que todo mundo fala que é naturalista, no sentido que ele tem uma representação das forças brutas, como uma espécie de instinto selvagem que domina aquelas personagens – tanto no *Amarelo Manga* quanto no *Baixio das Bestas* isso é muito explícito – enfim, uma espécie de determinismo do espaço social em que vivem, que os condena a agir daquela maneira, a produzir um modelo quase animalesco. Essa visão de alguma forma aparece, porque é uma visão em que o tempo não provoca mudanças.

O tempo do ciclo da cana, no sentido do tempo da história brasileira, é um dos primeiros ciclos econômicos do país e continua produzindo os mesmos tipos de efeito. Vemos o filme como atos de agressão, homens contra mulheres, mas estava

assistindo o filme essa semana de novo e um detalhe que ele não enfatiza e que é sempre muito presente é a presença econômica do ciclo da cana. A plantação, a colheita, o caminhão que passa e a queimada, porque tem um momento em que ela domina e fica muito presente, numa espécie de beleza selvagem do fogo, mas o ciclo dos personagens está equiparado a um ciclo de exploração da terra, que, no fim das contas, é o que os personagens estão reproduzindo.

Cássio, se você me permite uma observação, inclusive com a última imagem do filme sendo um dos únicos personagens que tem algum tipo de positividade ligada a ele que é bem relativa, daquele personagem que está construindo a fossa e ele toma um lugar no quadro do personagem do avô, que é o tirano, no início do filme. No primeiro plano, o personagem estava ali, aquele que representaria num certo momento uma oposição a ele, mas aparece no mesmo lugar do quadro, conversando com o outro como se já o substituísse...

CÁSSIO – É um ciclo de repetições. Ao mesmo tempo, em todos os papéis, as mulheres, com exceção talvez da que faz a mãe do Caio Blat, vivem uma impossibilidade de sair do lugar. Só que essa impossibilidade tem a ver justamente com os ciclos do tempo, que não me permitem olhar pra trás e falar “nós pioramos em relação aquele tempo”, ou “melhoramos”, “equivalemos àquele tempo”. É como se o tempo não tivesse passado. Isso talvez seja o elemento de maior desconforto no filme do Claudio Assis, muito mais que suas cenas de brutalidade. É uma sensação no final de um pântano existencial.

Só pra concluir, porque acho que essas amarrações são muito parciais e são associações, não queria fazer nada que fosse muito englobador pra justamente termos possibilidade de conversa e queria muito ouvir o Zanin, porque ele tem toda a reflexão que fez no livro, que diz muito respeito à década anterior, então é a oportunidade de ouvirmos uma leitura que agregue informações àquela que ele já consolidou no Cinema Novo. Mas, voltando à questão propriamente de “que país é esse”, se há uma pergunta que começa a ser posta pelo cinema ou que o Cinema Novo nos habitua a procurar essa resposta nos filmes a partir de então, ela se torna inviável no filme do Sganzerla.

Ele é um diretor que não sei há quanto tempo se enredou na impossibilidade de representação desse país, que é o caso do *It's All True*. No caso do *Signo do Caos*, logo no início do filme há um momento em que está aquela confusão dentro de

uma sala em que você não se localizou ainda e um dos personagens diz: “a imagem do caos é o próprio caos”. Quer dizer, se há uma ideia de Brasil nesse filme, é que essa imagem é irrepresentável. Ainda é uma discussão, uma contraposição a uma idealização, uma criação de identidade que o Cinema Novo teria feito e que a oposição, no caso do Sganzerla, insiste em dizer “não é possível”. Acho que o *Signo do Caos* insiste em dizer que não é possível e pega as poucas latas do que foi feito dessa imagem do Brasil e as joga ao mar. “Vamos desistir dessa ideia porque ela não é boa”. É isso, por enquanto. Obrigado.

Obrigado, Cássio. Antes de passar a palavra ao Zanin, só duas observações que achei interessante fazer. Na verdade, uma terceira agora baseada só no que você falou sobre o *Signo do Caos*, pra lembrar inclusive que o filme se auto-subintitula o “antifilme”. O primeiro crédito, logo depois do título do filme, já afirma isso textualmente. Tem a ver com o que o Cássio estava falando. O Cássio falou de pessimismo e isso é uma coisa que o Cléber Eduardo observa no texto do catálogo. Ele fala: “seja que imagem de país saia desses cinco filmes, ela certamente não é boa”, e eu devo dizer que sentei nessa sala pra ver os três filmes e, em especial a seqüência de *Baixio das Bestas* e *Signo do Caos*, não recomendo pra muita gente, tendo feito esse favor a vocês de fazer essa sessão dupla, eu mesmo não a recomendaria por questão de saúde mental, pois foi bem difícil a experiência.

Não estou falando das qualidades dos filmes de jeito nenhum, mas sim que eles são muito duros, é muito difícil assistir a eles sozinhos, um depois do outro. E tinha esperança que o filme da Lucia fosse um alento, minha lembrança do filme era mais pacífica e, no entanto, ele tem outro estilo, mas também é bem duro. Tem uma imagem no filme que é marcante, quanto a essa questão do momento, como você falou, essa preocupação histórica, que está na carreira da Lucia, que é quando ela diz que até ali há no filme uma esperança, que é o interesse do menino. Tem um terceiro tempo bem breve, que é a década de 50, a infância dos personagens, onde tem um fascínio do menino de classe alta com o universo do samba na favela, e algo ali indica que é possível alguma coisa até o momento em que constroem um muro na cadeia, separando de vez os presos políticos dos comuns, porque não era possível nem naquela situação em que os dois estão contra a mesma coisa, que é o poder estabelecido, não conseguem conviver e seguir.

Claro que há aí, também, outro discurso que é mais usado no *400 Contra 1*, que é de que maneira os presos políticos influenciaram a marginalidade moderna, e de que maneira os marginais influenciaram a luta política naquele momento. Mas havendo essa contaminação, ainda assim há uma cisão ali. Ela localiza que dali pra frente não é mais possível e que ela vai confirmar com a montagem paralela no final, da menina que tem esse romance com o traficante na atualidade, mas que termina de maneira trágica. Como você disse, é um pessimismo bem marcado. Acho que é isso.

Num primeiro momento, só queria complementar a partir do que o Cássio falou. Eu ia apresenta-los a o Zanin, mas acho que ninguém precisa ser apresentado ao crítico de cinema d'O Estado de S. Paulo, todos vocês o lêem bastante. Mas acho que o Cássio levantou um ponto que queria citar, que o Zanin escreveu um livro em 2003 chamado "Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada". Entre algumas coisas que propomos nesse catálogo, há nos anexos uma breve bibliografia, e esse é um dos livros que citamos aqui no sentido de ser produção que, também como essa mostra, deseja responder ao cinema do momento muito na hora em que acontece. O livro do Zanin tentou fazer esse olhar para o que estava acontecendo na hora, como disse é de 2003, então ele não trata exatamente do período que nossa mostra trata, pega apenas um início do nosso período. Então, por isso, inclusive como adiantou o Cássio, fizemos questão de ter o Zanin aqui hoje porque é um dos livros que podem ajudar a gente a pensar mais ainda sobre esses filmes. Zanin, por favor.

LUIZ ZANIN ORICCHIO – Boa noite a todos. Eu também queria agradecer ao Centro Cultural Banco do Brasil e à curadoria pelo convite gentil para conversarmos um pouquinho sobre o cinema brasileiro. Deveríamos fazer isso com mais frequência, digo nós jornalistas, mas nem sempre fazemos, nós somos um tanto escravizados pelo trabalho fragmentário. Estamos muito mais acostumados a ver as árvores e não ver a floresta. Vamos trabalhando sempre os filmes um a um, vendo o que podem apresentar, se são bons ou não, nossa opinião, fazer articulações, mas é raro que nos demos um tempo de reflexão para analisar toda uma produção em seu conjunto. O livro que o Valente lembrou, que escrevi em 2003, foi uma tentativa de dar uma parada no meu trabalho em determinado momento e refletir sobre um conjunto de filmes que já haviam sido feitos nesse período que chamados de "retomada". Pra minha surpresa, faz quase 10 anos, então já temos um novo período de produção brasileira, felizmente uma produção que, pelo menos em termos quantitativos, não se deteve, ao contrário, foi crescendo. O número de longas lançados no país, por ano,

hoje, é bastante superior à média da década anterior, então novamente se apresenta pra nós aquela feliz situação pra um crítico de ter uma massa considerável de obras pra poder debruçar seu olhar e tentar algumas interpretações menos pontuais que aquelas que fazemos quando os filmes são lançados no circuito comercial, que é a ocasião que temos pra escrever sobre cada um deles.

Foi muito legal o Cássio ter começado, porque ele se deteve mais nos filmes um a um. Ele fez uma articulação bastante interessante entre os filmes e eu gostaria de falar um pouco mais sobre o conjunto da obra. Por acaso, no ano passado a Revista de Cinema me pediu pra fazer um balanço dessa década. Eles fizeram uma série de matérias sobre o conjunto do cinema brasileiro e me pediram um balanço da década que se encerrava. Escrevi um texto pra eles, que me parece quem tem alguma coisa de oportuno pra trazer à nossa discussão, então vou infringir uma das minhas regras mais caras que é não ler nunca textos, pra não chatear a platéia. Vou ler rapidamente algumas coisas desse texto, só pra situar de uma forma mais global a nossa situação de presente de uma maneira assim mais estabelecida. Não sei o que me deu no dia em que escrevi esse texto, mas estava particularmente pessimista. Alguma coisa deve ter acontecido. Mas, enfim, reli o texto e não está de todo fora do que estou pensando também, então vou ler rapidamente. Ele chama “Impasses do cinema brasileiro”, e eu faço um histórico.

No começo dos anos 1990, o cinema brasileiro estava entregue a si mesmo. Com o desmanche da era Collor, foi jogado à arena do mercado e por pouco não sucumbiu. A mensagem do então presidente e seu escudeiro Ipojuca Pontes era clara. Se o cinema nacional for importante para o povo brasileiro, este virá em seu socorro na única esfera reconhecida pela doutrina neoliberal – o mercado. Ninguém fez um gesto; ninguém deu um pio. Foi preciso que Collor caísse para que se tornasse viável uma série de medidas de incentivo conhecidas sob o rótulo geral de ‘retomada do cinema brasileiro’.

Só fazendo um parênteses aqui, muita gente – e, entre essa muita gente, eu –, entende que o termo “retomada” já não é mais adequado pra ser usado no presente momento do cinema brasileiro. Mas existem pessoas igualmente, ou muito mais respeitáveis, como Pedro Butcher, por exemplo, que entendem que o termo se aplica até hoje. Enfim.

Essa fórmula, de tom salvacionista, se compunha de incentivos pontuais, como os concursos ‘de resgate’, e medidas institucionais, sob a égide das leis de incentivo. Vinte anos depois, o panorama parece muito diferente, por um lado, e muito parecido, por outro. Se naquela época, antes do socorro, o Brasil limitou-se a

produzir apenas dois ou três títulos por ano, no auge da crise Collor, hoje chega a 80, 90, tendendo aos cem. Naquele tempo, o público era quase nulo. Hoje mantém média de uns 10% do mercado anual –o que os especialistas chamam de share, a fatia da pizza que corresponde aos ingressos vendidos pros brasileiros. Não avança e nem recua, fora um ano excepcional, 2003, quando bateu nos 23% do bolo.

Exibe uma razoável diversidade de títulos, comédias e obras intimistas, muitos documentários, um ou outro filme de apelo popular e alguns de alto significado artístico. Os festivais de cinema, que se podiam contar nos dedos da mão no começo dos anos 1990, hoje passam de 200. Há mais salas de exibição, mais movimento econômico nos laboratórios e nos escritórios de organizadores de eventos. Enfim, a atividade, se não floresceu de maneira espetacular, pelo menos parece muito mais saudável do que naqueles anos de triste memória.

E, no entanto, podemos imaginar: e se chegasse hoje ao poder um novo Collor, conseguisse revogar as leis de incentivo e jogasse de novo o cinema no circo romano das forças de mercado, o que aconteceria? Teríamos um grande movimento em defesa do nosso cinema? O golpe geraria editoriais indignados na imprensa, haveria passeatas, artigos de especialistas, choro e ranger de dentes? Duvido. Fora nós, que sempre estivemos convencidos da necessidade da existência de um cinema brasileiro, quem viria em socorro dele? Suspeito que ninguém.

A constatação é dura, mas tem de ser feita: depois de 20 anos, o cinema brasileiro ainda é incapaz de mostrar ao seu público potencial que ele é indispensável, item fundamental da nossa cultura, o nosso espelho, a maneira como enxergamos a nós mesmos etc. Tudo isso que nós (e apenas nós) vivemos dizendo e repetindo, convencendo a nós mesmos (ou seja, aos já convertidos) da veracidade das nossas razões, mas a mais ninguém.

Não que essas afirmativas não sejam pertinentes, ou pelo menos muito razoáveis. Os que sabemos da importância política (sim, política) da sobrevivência dos cinemas nacionais, bem entendemos a necessidade de protegê-lo da concorrência predatória. Certo. Mas, e quanto ao público em geral? Será que ele está muito preocupado com isso?

Vejo motivos para inquietação. Primeiro, porque o cinema brasileiro não conseguiu pôr um ponto final numa situação emergencial (a tal da “retomada”) e dar um passo adiante, rumo a uma política cultural digna desse nome. O exemplo foi o abortado debate pela Ancinav, que terminou em recua vergonhosa, sem que sequer as ideias fossem colocadas em pauta e discutidas, antes de serem descartadas. Tende-se então a eternizar uma situação provisória e torná-la definitiva, com todos

os seus óbvios inconvenientes (diretores de marketing das empresas dando pitacos nos projetos parece o menor entre eles).

Mas o fato principal é que a relação com o distinto público continua complicada. Este costuma prestigiar de preferência produtos que poderia perfeitamente estar vendo na TV. São os mesmos atores, as mesmas atrizes, as mesmas histórias, a mesma estética, tudo igual. Mais do mesmo transposto da tela pequena para a tela grande.

Já quem destoa dessa mesmice parece se conformar com fatias mínimas de público, ou com o sucesso enganoso nos festivais, que funcionam da mesma forma que tapinhas nas costas dados por amigos fiéis. Quem frequenta festivais sabe que filmes ovacionados, aplaudidos em pé e levados aos cornos da lua pela crítica costumam decepcionar quando expostos ao público “normal” no circuito convencional de cinema. Isso quando chegam lá.

Bom, tem mais coisas aqui, mas o fundamental era isso, eu dou um “pau” em nós mesmos, na crítica. Mas isso não vem tanto ao caso. Entre vários motivos, acho que tem algumas idéias que podemos discutir desse texto que li pela metade, mas um dos motivos que me levou a lê-lo pra vocês é que eu tentava entender também o tipo de insatisfação que se apoderou de mim quando escrevi esse texto. Eu acho que passa pela questão da representatividade dos filmes. De como essa representação que os filmes passam ao público diz algo a ele ou deixa de fazê-lo.

E lembro a vocês que essa é uma idéia, que eu disse que num primeiro momento não ia analisar filme a filme, mas diz respeito a essa questão das análises em conjunto, que fazemos da produção. É como eu fiz nesse meu livro, em 2003, que tentei fazer, pegando vários aspectos: a representação da história, a questão da violência, o diálogo do brasileiro, ele tentando se enxergar mesmo a partir da visão que o estrangeiro tem dele. Uma série de tópicos nos quais tentei apreender algumas facetas da produção da década anterior. E lembro que esse tipo de abordagem nada tem de original, muito pelo contrário, é uma abordagem explicitamente inspirada num livro clássico do cinema brasileiro, que é o livro “Brasil Em Tempo de Cinema”, do Jean-Claude Bernardet, do qual tenho uma edição mais recente, mas que é um livro editado originalmente em 1967, ou seja, em pleno período de regime de Cinema Novo.

É um livro que, inclusive, é muito engraçado porque fala de *Terra em Transe* mas sem tê-lo visto. Ele fala porque já conhecia alguma coisa do filme, provavelmente tinha falado com o Glauber Rocha e fala um pouco do filme. Mas não tinha visto ainda porque o livro é do mesmo ano de lançamento do *Terra em Transe*, que é um dos filmes basilares, dos mais importantes do Cinema Novo. Mas o que

mais importa é essa idéia do Jean-Claude de trazer uma análise de conjunto de uma determinada produção do cinema brasileiro. A idéia dele, que na ocasião achei muito interessante e continuo achando das mais interessantes, claro que teria que ser adaptada pra uma metodologia nossa, pras nossas características e percepção de momento, mas que me parece que, em termos gerais, é uma idéia interessante, sim.

Ele fala: “Esse livro não é um catálogo comentado de filmes brasileiros”. Ele fala de um monte de filmes, como eu faço no meu livro também. “Pretende ser uma descrição e, na medida do possível, uma interpretação da atitude cultural exteriorizada. Conscientemente ou não, um conjunto dos filmes brasileiros realizados nos últimos nove ou dez anos”. Ele diz que não adota o critério cronológico, não vai abordando os filmes ano a ano e, dentro da classe por gêneros ou diretores, ele não faz distinção nem entre produções comerciais e culturais, nem se os filmes são de direita ou esquerda. Aí, a frase que interessa: “Tentou-se encarar o cinema brasileiro como um ‘todo orgânico’, resultante de um trabalho coletivo”. É uma hipótese de trabalho do Jean-Claude como uma das mais férteis, como se o cinema brasileiro visto mais além dessas dificuldades que conhecem diretores, que conhecemos da captação de recursos, escalação de equipe, depois o lançamento, esse sofrimento todo, mais para além do drama ou do romance particular de cada filmes em si.

Temos um espaço dramático mais amplo que é o cinema em seu conjunto, que aparece como uma espécie de trabalho coletivo. Ele diz o seguinte: “O projeto é pretensioso, pois, abordando uma matéria que está sendo elaborada, exige um recuo histórico impossível”, que é mais ou menos que estamos tentando fazer aqui, uma espécie de um *work in progress*, sabendo que nós desafiamos qualquer tipo de metodologia mais rigorosa porque não temos nenhum recuo sobre a produção que estáse dando exatamente nesse momento, quer dizer, está nascendo no calor da hora.

Estamos captando da maneira que podemos e tentando enxergar com os olhos que podemos ter nesse momento. Ele diz “Só vamos conhecer a significado do cinema que fazemos quando soubermos em que ele vai dar e quando pudermos elaborar uma visão de conjunto social em que se integre toda essa produção”, quer dizer, uma compreensão que vai dar-se depois. Como conhecemos o livro, sabemos que, mesmo no calor da hora, o Jean-Claude conseguiu produzir uma serie de iluminações bastante interessantes sobre o cinema que estava sendo naquele momento. Embora ele seja tão rigoroso, ele próprio sendo o principal critico do livro dele, dizendo que, ao examinar e tirar conclusão de que o Cinema Novo (vou resumir numa frase), era um cinema de esquerda, feito por gente de esquerda, na

verdade expressava muito mais um pensamento de classe média e os conflitos que ela tinha no interior de sua própria classe.

Foi uma tese polêmica no momento em que foi expressa, o Jean-Claude defendeu nesse livro, mas ele próprio admite que trabalhava com um conceito muito rudimentar de classe média, não era apurado, rigoroso o suficiente para que isso desse um embasamento sólido pra a análise dele. Mesmo sendo seu principal crítico, é um livro que guarda toda a sua importância e relevância histórica no momento em que foi feito e nos ilumina até hoje. Mas o que me chama mais a atenção e me chamou a atenção quando escrevi meu livro, é uma coisa, uma idéia que ainda está na minha cabeça: essa história do trabalho coletivo, do cinema brasileiro ser um trabalho super diversificado. Porque cada filme é a expressão das suas circunstâncias e também seu diretor e todos os envolvidos naquele filme, mas ao mesmo tempo faz parte dessa grande família, desse trabalho coletivo do cinema brasileiro, que não é apenas um trabalho coletivo, mas que sem a gente forçar um pouco demasiadas coisas, também reflete um determinado “inconsciente coletivo”.

Espero que Jung não esteja se revirando na tumba, mas vou transportar um conceito da chamada “psicologia profunda” pra análise do cinema brasileiro, que expressa, de alguma forma, mesmo à revelia das pessoas que individualmente produzem esses filmes, algumas problemáticas prementes do país onde esses filmes são feitos. Acho que é uma hipótese que pode parecer delirante, mas com a qual poderíamos trabalhar inclusive pra medir a eficácia da ressonância social ou não desses filmes que estão sendo feitos. O que me preocupa muito, na verdade.

Fiz todo esse discurso pra dizer o seguinte: preocupa-me muito na produção brasileira porque eu sinto, às vezes, uma falta de ressonância fundamental dos filmes que se fazem no Brasil com o público brasileiro. Tirando os óbvios casos dos *blockbusters* brasileiros que estão surgindo por aí, e isso é uma coisa que talvez seja discutido em algum outro segmento, mas o Brasil, depois de 20 anos de ter retomado sua produção, começa a aprender a fazer seus *blockbusters*, seus grandes filmes de sucesso. Eu não sei se necessariamente isso é uma notícia boa, uma vez que os *blockbusters*, brasileiros ou não, dependem muito de uma série de fórmulas que vão se repetindo, não necessariamente na temática, mas na própria estrutura estética dos filmes, na estrutura de produção. Há uma presença muito forte da televisão, da Globo Filmes, de leitores de roteiros que acabam chegando a formas bastante pasteurizadas e de boa possibilidade de ir ao encontro do gosto chamado “gosto médio”.

Mas me parece que os filmes de maior empenho, que são os mais interessantes, que potencialmente teriam mais a dizer do Brasil (o Cléber Eduardo,

no texto dele, fala desse amargor e é verdade). Mas preferia até dizer assim: desses filmes que falam mais perto do Brasil como sintoma de si mesmo, aquele Brasil que incomoda, eu sinto de uma maneira muito preocupante a falta de ressonância desses filmes junto a um público, que não me parece que seria convocado a defendê-los caso estivessem ameaçados de desaparecer. Lembro-me de uma entrevista do Claudio Assis, quando ganhou o festival de Brasília com o *Baixio das Bestas*, alguém da platéia, uma senhora, perguntou: “Por que você faz filmes assim?”. Ele deu uma resposta, ficou muito emocionado e falou “porque dói”. Esses filmes que doem no realizador (e é porque dói), ele precisa transformá-los num sintoma, que é um filme, uma construção em cima da dor, mas que seria fundamental que essa dor se colocasse em ressonância com o público. Porque não existem filmes sem público. Assim como não existe texto sem leitor, você precisa ter um sistema da literatura, o autor, a crítica, o leitor. Se você não forma esse sistema, algo se quebra e não vai.

Esse, pra mim, é o mal estar que sinto diante duma produção que vejo como variada, interessante, mas que tem essa dificuldade de entrar em ressonância com a percepção de país que o público, como um todo, tem. Eu vejo, só pra terminar, por exemplo, que nesses filmes que foram propostos com essa reflexão, o ritmo é o ritmo do pessimismo. O Cássio já explorou isso de uma forma bastante extensa, nem voltaria a falar deles, mas, por exemplo, é interessante vermos o Sergio Bianchi de *Quanto Vale ou É Por Quilo?*, que é uma adaptação de um conto de Machado de Assis, “Pai contra Mãe”, que acho um dos mais brilhantes. No entanto, ele me parece que lê esse conto de uma forma absolutamente plana e acaba perdendo a possibilidade de riqueza. Mas ele faz outro filme depois, que é *Os Inquilinos*, na minha maneira de ver, é um filme que aborda outra modalidade da mesma questão, que é a violência social brasileira, mas o faz dentro de uma chave bastante mais complexa, como se na verdade ele tivesse, na passagem de um filme pra outro, refinado um pouco seu olhar.

E outra coisa que eu apontaria que, talvez, não tenha ainda sido captada pelo cinema brasileiro – e é evidente que não quero que ele seja otimista obrigatoriamente –, mas existem sintomas de “mudanças sociais” pelo menos interessantes que parecem passar ao largo do cinema. Acho que era o Ismail Xavier que falava de um negócio chamado “mandato popular” do cineasta, se referindo aos do Cinema Novo, mas é algo que passa à nossa produção atual, como se no nosso cinema, por algumas características particulares dele, o cineasta se sentisse obrigado a falar de determinados assuntos em um determinado tom, dado que o Brasil é um país de extremos problemas sociais, que apesar de ter melhorando em

alguns indicadores ainda existem, e que essas contradições brasileiras deveriam, de alguma forma, vir expressas nos filmes.

Ainda mais no regime atual, que, penso eu, é feito com base na renúncia fiscal, pelas leis de incentivo. Renúncia fiscal é um eufemismo que quer dizer “dinheiro público”. Ele é feito integralmente com dinheiro público, mesmo o comercial, então é comose uma parte significativa desses cineastas que se valem das leis de incentivo quisessem “pagar” com seus filmes aquele dinheiro publico que lhes é concedido pra produzí-los, sob a forma do tratamento dos problemas brasileiros. E isso implica, às vezes, numa maneira que não capta exatamente o tipo de mudança que acontece no Brasil nos últimos dez anos de uma maneira bastante significativa.

Se ele continua cheio de problemas, ele melhorou alguma coisa na redistribuição de renda. E foi com uma imensa surpresa que vi o primeiro filme que trata disso, que foi o filme vencedor do festival “É Tudo Verdade”, chamado *Dois Tempos*, do Arthur Fontes e da Dorrit Harazim, que registra o cotidiano de uma família da Brasilândia, aqui em São Paulo, que eles haviam filmado há 10 anos e voltam pra filmar essa família e ver o que tinha acontecido com eles e percebem uma significativa melhoria das condições de vida das pessoas. O que é de certo ponto bastante preocupante, uma adesão total aos valores de consumismo da classe média. Então, de certa forma, esse filme e outros que abrirem os olhos pra realidade como ela se dá hoje em dia, vão ver que as fantasias de ruptura social através de transformações muito rápidas da sociedade que eram captadas pelo Cinema Novo, foram substituídas pela variante bem mais *soft* da inclusão. E com a adesão a valores que, evidentemente, nada tem de revolucionários, nem mesmo de progressistas. A família progride individualmente, mas em termos sociais... Era só isso, então o resto conversamos aí.

Queria pontuar três coisas que anotei ao longo da fala do Zanin. Vou começar pelo final. *Dois Tempos* é um filme que vi semana passada no festival, nessa visão que você estabeleceu dele, do tipo de transformação não-revolucionária que indica, ele tinha um predecessor no inicio da década, em 2001, que é *O Invasor*, do Beto Brant. Foi um dos primeiros filmes a apresentar os anseios da classe que vinha de baixo, num conflito, como que espelhados pelo ideário da outra classe. O invasor, naquele filme, o personagem do Paulo Miklos, não desejava enfrentar ederrubar a classe, mas ascender a ter as mesmas coisas que a classe que o oprimia tinha. Ele se posiciona de uma maneira bem diferente da que vemos em *Dois Tempos*, mas é quase uma premonição, mas ainda vendo isso como choque, briga, quando, na verdade, ao longo desses 8

anos, logo imediatamente antes da primeira eleição do Lula, é uma curiosa dupla. E *O Invasor* está sendo exibido nessa mostra, dentro de uma questão que colocaremos que é “O Outro: Temer, Tolerar ou Conhecer?”.

Segunda observação que faria, é só uma correção pontual, mas que acho importante porque algumas palavras são muito fortes. Quando o Zanin falou que a produção brasileira é “integralmente feita com recursos públicos”, é bom fazer duas observações pra essa palavra não ter essa força de “integralmente”. Essa mostra, inclusive, propõe uma questão que se chama “Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade?”, que lida com toda uma produção bastante numerosa da década, inclusive de longas a partir da produção digital, de filmes feitos sem nenhum tipo de incentivo fiscal ou público, nada além dos realizadores se juntando, pegando uma câmera, comprando uma fita e realizando um filme. Ela é bem numerosa, pouco circulada, mas bem numerosa.

E uma segunda observação é que, dentro do bojo da produção comercial, isso ainda é bastante raro, mas já há alguns exemplos de produções feitas sem recursos públicos. A Globo Filmes tomou essa opção com 2 ou 3 filmes que, curiosamente, foram um fracasso e, por isso, voltou atrás. Mas bancou sem incentivo fiscal um dos filmes do “Casseta & Planeta”, *A Grande Família* e, mais recentemente, por motivos bem distintos, *Lula: Filho do Brasil*. Foi uma opção de captar dinheiro direto das empresas, por não querer retratar o Lula e entrar em leis de incentivo. E o *Tropa de Elite 2* foi, em grande parte, financiado pelas empresas, acreditando que o dinheiro bom delas daria lucro com aquele filme. No que o Zanin não está nem um pouco errado é que são exceções, mas quando ele usou a palavra “integralmente”, pensei em fazermos esse recuo, mas é “enormemente” e o diagnóstico dele é perfeito.

Por último, a última observação que queria fazer é que no debate que vamos fazer amanhã, chamado “Para Onde Vão Nossos Heróis?”, acho bastante interessante pensar a partir dessa fala do Zanin porque, quando falamos de “herói brasileiro” nessa pergunta, tentamos retomar a ideia de país, de projeção, mas também essa ideia que o herói já traz como palavra, que é uma relação com o cinema que tenta se comunicar com o público. Ao contrário desse tema de hoje, que exibiu e exibirá filmes de menor contato com o público, essa questão de amanhã tem situações bem distintas. Exibiremos *Cidadão Boilesen*, que é um filme que ganhou “É Tudo Verdade”, mas que teve um público melhor, mas exibimos também *Dois Filhos de Francisco* e *Meu*

Nome Não É Johnny, que são filmes que, tratando um pouco dessa questão que colocamos do herói, consegue algum tipo disso que o Zanin pede que é sua ressonância junto ao público. Aí, talvez, essa palavra do herói seja importante pra entender de que maneira isso se dá.

Nós temos agora 40 minutos, aproximadamente, pra bater um papo aberto a vocês. Se você puder fazer a pergunta no microfone e puder identificar seu nome.

Fernando, 67 anos. Eu levei um choque quando você disse que a pessoa que assistiu aos dois filmes pode ter problemas psíquicos, pois foi o meu caso. O *Quase Dois Irmãos* e *Baixio das Bestas* me sacudiram profundamente, porque eu trabalhei 23 anos, isso foi no ano de 1966, com uma pessoa violentíssima por 8 meses, uma pessoa que comprovadamente assassinou outras pessoas e foi eleito cinco anos depois, em 1971. É conhecido como Capitão Lamarca. Entro aqui e sento e assisto *Quase Dois Irmãos*, foi terrível. Em consequência de ter servido com o Lamarca, fiquei 160 dias preso. Então, queria pedir pra você e pro Cássio, telefone hoje pra diretora desse filme, também pro Claudio Assis e diga que quase que eles assassinaram um velho guerreiro aqui, porque os dois filmes me levaram a essa pancada. E o Cássio comentou sobre o dilema da história. Eu tive um professor de história perfeito, que definia a história como o seguinte: “São fatos que tem três versões. A dos vencedores, que mais faz propaganda; a dos vencidos, que não procuram nem tomar conhecimento; e a terceira versão que é a verdadeira”. Esse fato, pra lidarmos com o dilema da história, é porque não levamos em consideração as três versões do fato histórico.

E vocês, observo, estão falando pra 32 pessoas, eu virei a cabeça e contei, comigo inclusive. A sala tem 70 lugares e está ocupada com 32. Azar dos 38 outros que não vieram. O Paulo Betti, que faz o Lamarca no cinema, esteve há dois anos ocupando essa mesa, e deu uma lição, pra mim pelo menos, magnífica sobre debates. Ele estava em Paris e foi atraído por uma retrospectiva de um famoso diretor italiano, e estava lá “debates depois do filme”. E ele foi, chegou lá estava começando o filme, não viu uma pessoa na platéia. Depois, passou a ter duas pessoas assistindo o filme. Quando terminou, ele falou “Será que vai ter debate? Porque sou eu e o senhor”. Quando terminou o filme, ele descobriu que aquele outro senhor era o homenageado. 90 anos de idade e era quem iria debater. E o Paulo Betti disse que nunca mais ia esquecer aquele acontecimento. Não é a quantidade de gente que está na sala que valoriza a reunião, é o que se fala. Então, por favor, esses 32 que estão aqui, valem por uma legião de outras pessoas. E azar dos 38

que podiam ter ocupado as cadeiras e não vieram. Não estão nem assistindo Big Brother Brasil porque essa porcaria já acabou. Então, vamos esquecer esses 38. Obrigado e me desculpe o “blábláblá”.

Uma coisa que você falou me faz retomar a conversa que estávamos tendo. Ainda bem que hoje em dia, com a internet, isso que estamos falando aqui vai poder ficar lá pra quem quiser ver, quando quiser ver, sem precisar estar aqui hoje. Melhor que esteja aqui pra poder falar com a gente, mas pelo menos não vai ficar só no ar e se perder. Não que antes, com transcrições, não acontecesse isso, mas agora fica aberto pra qualquer lugar do mundo. Eu acho que eu não preciso ligar nem pra Lucia, nem pro Claudio, porque eles podem ver lá você dizendo isso, vai ser ótimo. Porque, inclusive, ele vai brigar com você, dizer “Não era pra você ter gostado tanto, era pra ter incomodado, pra você ir embora”.

Mas o que eu ia falar era o seguinte: acho que a sua resposta me faz pensar no que o Zanin estava falando, que é uma problemática muito importante atual e que não é exclusiva brasileira. Acho que essa ressonância que o Zanin busca que os filmes tenham, todos buscam, inclusive, principalmente, os diretores. Quem trabalha com alguns desses festivais que fazemos percebe, como na sua declaração, que uma série de filmes são capazes de encontrar essa ressonância com os espectadores que se prestam a vê-los de alguma maneira. Aí, tem uma questão dupla, que é de mercado geral, as dificuldades de se acessar um público que não teve nem como ou não soube que tinha a necessidade de ver esses filmes.

E queria chamar a atenção pra essa segunda questão. Isso não é uma questão brasileira, ela está sendo discutida mundialmente hoje. Na França, por exemplo, considerado um dos principais mercados de cinema, chamado de arte cultural, esse debate está tendo peso total, a distância cada vez maior que existe no mercado entre os chamados *blockbusters*, os grandes filmes, e as produções que penam pra ser vistas por 100, 200, 500, algumas milhares de pessoas. Essa questão que o Zanin coloca, fico em dúvida quando ouço da falta de ressonância. Até que ponto os filmes não conseguem ou até que ponto não se consegue que os filmes cheguem às pessoas pra fazer essa ressonância? Querô, por exemplo, teve uma distribuição muito pequena, como a maioria dos filmes menores brasileiros, foi vista por pouca gente. Aí, eu tento pensar “um dia ele vai passar na televisão, ela tem uma penetração no Brasil”,

e ele passou segunda na Globo. O horário de início era 2h25 da manhã na programação. Por outro lado, no fim do ano, a Rede Globo, quando faz uma retrospectiva do ano, pode dizer que ela exibiu filmes brasileiros, 2h25 da manhã de segunda-feira. Toda segunda-feira, às 2h25, você pode ver um filme brasileiro na Globo. É bom dizer isso. Filmes como *Querô* estão super acessíveis, como estamos vendo, estão aí pra quem quiser ver.

Não estou fazendo uma defesa de toda a produção brasileira porque não é o que eu faço todo dia, inclusive como crítico. Estou longe de ter uma visão cor-de-rosa sobre a produção como um todo, mas quando vemos uma sessão e um debate posterior, vemos ressonâncias pessoais, como você que foi tocado pelos dois filmes. Infelizmente, nenhum dos dois tocou muita gente no mercado como um todo, por questões que, em suma, essa mostra fugiu um pouco de discutir mercado e produção porque é uma discussão que o cinema brasileiro tende a tomar 90% do nosso tempo, e soma pouco pros filmes. Mas tendo a achar que isso é um problema que, a parte dos filmes, talvez seja menor que a parte do mercado.

Quando vejo, por exemplo, esses filmes passarem por pessoas como você, uma série de pessoas que vejo em festivais, em mostras que acontecem. Como vi agora, no Rio de Janeiro, uma sala grande, entrada gratuita e a sala passando pouco mais da metade da ocupação, geralmente gerando debates bem interessantes no pós-sala. Mas para o Rio de Janeiro um filme da competição brasileira deve ter sido visto por, chutaria, 150 pessoas, numa cidade de 10 milhões de espectadores. Só na sala tinha lugar pra mais 300 nas duas sessões do filme e 150 devem ter visto. Entrada gratuita, uma mostra com algum reconhecimento, divulgação, primeiras páginas de jornal. Mas os filmes, quando batem na tela, ressoam de alguma maneira, bem forte muitas vezes. Mas como fazer as pessoas entrarem pra ver os filmes e esperar eles ressoarem? Essa acho que é a grande questão que todo mundo enfrenta e, volto a dizer, não só no Brasil. É uma guerra difícil, acho.

ZANIN – Acho que pra nós não entrarmos nesse pântano que é o mercado, daqui a pouco vamos falar de distribuição, ele toma a gente, mas a minha preocupação é o seguinte: para além dessas questões reais, sinto que às vezes é no próprio filme que não se criam essas condições pra uma articulação pra um público maior. Pra ficarmos com um exemplo recente de um festival que aconteceu em São Paulo e Rio, o “É Tudo Verdade”. Alguns filmes maravilhosos, magníficos, com uma sala não digo

às moscas, mas longe da sua lotação completa, com sessões gratuitas. Muita gente que não estava fazendo nada e preferia não fazer nada fora do cinema do que lá dentro. Ao passo que um filme como o do Toni Venturi, que falava sobre os colégios vocacionais em São Paulo, que é um tema absolutamente candente pra um tipo de geração que é a dele e a minha, que foram colégios experimentais e com uma proposta pedagógica muito avançada pra época e que foi destruída pela Ditadura Militar. Eu não vi isso, mas o relato que tive foi o seguinte: teve briga pra poder entrar na sala maior do cinema da Livraria Cultura, que é uma sala grande. Tiveram que fazer sessão extra e tudo o mais.

Então, alguma coisa pode ser pela estética, linguagem cinematográfica ou pela temática do filme, alguma coisa pega e ressoa na população, cria aquela necessidade de ver aquela obra, que é o que leva o público pro cinema e faz com que o filme, mesmo depois de sua exibição, tenha vida na cabeça das pessoas, na sensibilidade, na conversa do botequim, acho que isso que falta um pouco pro cinema. Descobrir uma forma de sintonia maior com as pessoas e que existe ainda em alguns filmes, mas que me parece um pouco insuficiente pra sustentar um mercado sadio.

César Zamberlan, por favor.

CÉSAR – Essa questão do esvaziamento do debate ideológico, foi uma questão que vi o Marco Aurélio Garcia numa entrevista falar que era um grande problema que ele via no mundo de hoje. Nós, que somos herdeiros de uma geração anterior, da década de 60, 70, sofremos muito com isso e não nos damos conta que o mundo mudou muito, o que é essa pós-modernidade, ainda estamos tentando entender isso. Então, eu queria extrapolar um pouco o debate, porque sempre pensamos na questão do cinema como um cinema que leu o Brasil durante todos esses anos. Mas se formos ver, no ponto de vista da literatura, teatro, música, a questão não é tão diferente assim. Eu sei que não é o âmbito do debate, mas será que a música, teatro e literatura brasileiros lêem hoje esse país? Por que coloco essa questão? Não querendo fugir do debate do cinema, mas porque não é só um problema do cinema, ele está além do cinema.

Às vezes fico preocupado que estamos querendo entender um país por um método que não existe mais. Por mais que cobremos dos filmes esse tipo de visão, de leitura, não é possível talvez fazer esse tipo de leitura. Nenhuma outra arte, pelo

que vejo, consegue fazer essa leitura. Trabalho num ambiente acadêmico, dou aulas, sou professor universitário e vejo como o cinema e as outras manifestações culturais estão divorciadas da realidade e do público acadêmico que seria, em tese, o público mais propenso a esse tipo de debate. Então, não teria um sugestão a colocar, mas queria saber se vocês concordam com isso.

Há um tempo houve uma tentativa, não sei se frustrada, de constituir uma distribuição de filmes em universidades, chamava “Brazucah” alguma coisa. Pensando talvez em levar até filmes com essa temática de discutir o Brasil. Isso parece que fracassou, de certa forma. Acho que esse debate do “Que País É Esse?” tem esse problema, mas outro viés. Acho até que os filmes dão conta dessa discussão, de certa forma pulverizada, mas o problema que vejo é essa questão da pós-modernidade mesmo, do fragmentado, de uma diluição desse debate.

César, acho interessante, já que nem todo mundo teve oportunidade de ler o texto do catálogo. O Cléber Eduardo, que escreve o texto e que é um dos curadores, vai ser inclusive o mediador aqui amanhã, escreve no último parágrafo do texto uma coisa que acho que tem a ver com isso, e com a outra colocação que o Zanin fez. Ele fala que – claro, está concluindo um raciocínio que está no texto inteiro, então vai faltar alguma coisa no entendimento, mas eu vou ler mesmo assim e depois pegamos o contexto – “Podemos afirmar ainda, sem muitos riscos de erro grande, que entre todas as questões aqui levantadas pra essa mostra, essa é a mais deslocada dos ventos da contemporaneidade. Ao menos, pra parte do discurso crítico, de olho aberto, para flagrar traços de representação e construção de sentidos mais perspectivados. O encaminhamento retórico e cinematográfico em parte dos filmes da nova geração, para a sensação de experiência, latência e ambiência, procurando o efeito de presença ou o efeito poético como norte, quase se opõe a essa vertente, na qual as narrativas estratégicas cinematográficas são formas de se por no mundo e contra ele”.

Uma observação que o Cléber faz de justamente achar que esse tema que tratamos como algo que atravessa um pouco o cinema brasileiro por muito tempo, e não só o cinema brasileiro, há debates parecidos com esse na Itália, França, “que país italiano surge no cinema italiano”. Talvez realmente não tenha essa ressonância desse momento que já teve. Podemos projetar esse debate nos filmes, mas são raros os filmes que já propõem de saída essa questão. Mas acho que esses cinco que puxamos inegavelmente o fazem, têm

alguns outros, mas são minoria. E, por outro lado, acho que é muito forte numa produção mais recente, ou, pelo menos, principalmente mais jovem, essa tendência individual, latente, ao poético, que não sei também se comunica-se com o que você está falando, mas não se comunica de um outro jeito. Talvez, ressoando o que o Zanin tinha falado.

Até retomando o que o Cássio tinha falado, mas com outra chave, essa pergunta “Que País É Esse?”, tomando-a não com indignação, “que país é esse que tem corrupção, que políticos são esses”, mas tomando-a pelo seu valor de face, “Que País É Esse?”. É uma questão que ressoa lá de trás do projeto modernista. Mas vamos pensar, que país é esse, que Brasil, que gera no museu dos 30, o que chamados hoje de “intérpretes do Brasil”, como Sergio Buarque de Hollanda, Caio Prado, Gilberto Freyre, que se reúnem de ângulos diferentes pra tentar responder a essa questão. Qual a especificidade de ser brasileiro? É uma questão do nosso modernismo, da década de 20-30, retomada em 60 por várias manifestações, entre as quais o cinema – é uma questão latente do Cinema Novo. Qual a nossa especificidade como povo? Temos um traço original diante do mundo ou somos meros reprodutores, colonizados, de outros povos que nos exploram? Essa pergunta, na minha maneira de ver, perde a razão de ser na contemporaneidade, pelo menos na sua vertente essencialista.

Não existe mais a esperança de se encontrar uma essência do Brasil como se existisse uma existência do que é ser brasileiro, chamada brasilidade e que nos temos que descobrir, através de nossa pesquisa intelectual ou estética, pra dizer “esse aqui é o brasileiro”. O que o mundo contemporâneo nos diz é o seguinte: que tentar chegar a essa essência é a mesma coisa que você ir descascando uma cebola. Você vai tirando uma casca atrás da outra em busca de um núcleo que não existe, não existe mais essência. A nossa característica é ter sim traços possivelmente originais, mas que estão jogados na diferença da sua relação com o mundo global, progressivamente mais global. Na verdade, acho que essa pergunta se esvazia na contemporaneidade. Ela está referenciada lá atrás, mas idem. E se os filmes, conscientemente ou não, se propõem a refletir essa pergunta, se esvaziam também. É a minha impressão.

Retomando, queria pôr em ênfase também, a questão que essas respostas que esse filmes nos dão elas são mais visões globais, são interpretações, quero dizer, representações e, enquanto representações, vão ser insatisfatórias. Por isso que queria tomar sua fala, Zanin, no sentido de você ter dito que a sua insatisfação por essa representatividade dos filmes, ela é devida a uma representação que diz algo ao público ou deixa de fazê-lo. Aí, eu fico na dúvida se o problema está na relação dos filmes com o público, ou no modo parcial dos filmes representarem mesmo essa realidade. Se, de fato, o público não foi buscar representações nos sentidos de respostas mais acabadas e, mesmo assim, duvidosas, em um fenômeno como *Tropa de Elite*. Ele propõe dar uma resposta a essa pergunta “Que País É Esse?”. É um conjunto de sintomas que estamos vendo, nós interpretamos os filmes como uma sintomatologia de um país.

O Zanin usou a expressão “inconsciente coletivo”, quer dizer, são todos esquemas de interpretação de uma produção, seja intelectual, seja estética, que está nos filmes, mas também nos faz, somos estimulados a pensá-los. A minha dúvida é no sentido de que os filmes não estão nos representando, ou a representação que eles nos dão são no sentido da dor, como o Fernando percebeu e que o público, movido por essa espécie de satisfação exclusiva pelo prazer do entretenimento, não está interessado. É um desencontro, mas um desencontro em que aquilo que os cineastas querem, buscam alguma perspectiva crítica, e aquilo que o público busca em termos de mercado e outros mecanismos de mercado alimentam isso.

Quando você trouxe o Jean-Claude, fiquei pensando se também não dá pra estendermos o mesmo problema em relação a essa geração, não só pelo fato de ser um cineasta de origem de classe média, mas no sentido da má-consciência. São cineastas que estão projetando um mal-estar, uma má-consciência, mas que não tem propriamente uma conexão com o que o público se satisfaz. Acho que é um pouco pra anunciar essa como se fosse uma recusa do público em relação aos filmes, porque de fato a experiência que temos, eu, o Valente, levando-os a outros lugares, são públicos de festivais em outro contexto completamente diferente, mas a reação das pessoas é completamente distinta da reação das pessoas no sentido da distribuição de mercado tradicional. Um caso como o filme do Sergio Bianchi, em Tiradentes, *Os Inquilinos*, que foi um espetáculo. A participação que as pessoas tinham desaparece, dilui, falta um elo na cadeia.

Acho que temos tempo pra só mais uma intervenção, não se sintam pressionados por ser a última, pelo contrário. Estamos gravando tudo aqui pros outros 38 poderem ver.

No filme “Baixio das Bestas”, não sei se vi coisas a mais, mas vi uma relação, naquela hora da trupe de maracatu que lancetam o velho, que é ruim, ele não morre, fica em coma. Depois isso é comentado mais tarde. Vi uma relação com o Glauber, do *Dragão da Maldade*, onde o mal é extirpado, lancetado. Seria uma crítica, uma homenagem ao Cinema Novo? E queria saber do Zanin, como o Cinema Novo apareceu, se ele é retomado de que forma nos anos 90, nos 2000, se tem uma referencia.

ZANIN – Acho que você podeler desse jeito, não vejo empecilho nenhum. Nesse catálogo dos anos 90, tem uma frase interessante aqui que diz que “o Cinema Novo é uma espécie de superego do cinema brasileiro”. Então, o superego é aquela instancia psíquica nossa que fica sempre nos importunando. Se você quer fazer alguma coisa, seu desejo leva você a algum lugar, o superego fica “Não, não, isso vai te botar culpa”. E funciona de uma forma inibidora. Eu, como há muitos anos militei na área “psi”, diria que talvez o Cinema Novo, mais que um superego, seja um ideal do ego do cinema brasileiro, que é igualmente inibidor. Tudo o que você faz é ruim, confrontado com alguma coisa que você idealiza. E como você idealiza, coloca num plano que não é o da realidade, é idealizado e é o plano da perfeição. E com ela, ninguém pode.

Então, eu acho que, na verdade, o Cinema Novo acaba funcionando como uma espécie de um grande quadro de referencia ainda, a partir do qual não apenas os cineastas, mas os críticos medem as coisas. Sendo que é muito difícil, se você pegar a produção integral chamada de Cinema Novo, você vai encontrar obras totalmente disparees. Em geral, quando você fala de Cinema Novo, pega algumas obras “canônicas” e são essas obras, umas 10, 12, que funcionam como uma espécie dessa referência, através do qual toda medida é sempre desfavorável.

O que eu acho é que o Cinema Novo deveria funcionar não como um cânone, ou instancia inibidora, mas como inspiração. O que é uma inspiração? Se você se inspira num texto muito bem escrito, vai escrever igual? Não, aí vira uma paródia. Você vai se alimentar daquilo e fazer alguma coisa diferente. Você não pode compor como Beethoven hoje em dia, você não pode fazer um filme como fazia Glauber

Rocha, mas você pode muito bem usar aquilo como inspiração para o que vai fazer e que não funcione como espécie de ambição, mas sim, em larga medida, funciona como um superego, hiper-ego, ideal do ego e instancia inibidora, sendo que não deveria ser isso, deveria ser uma fonte de inspiração.

Eu pegaria essa idéia só pra colocar outra questão que, curiosamente, vendo hoje *Signo do Caos*, esse superego e presença já eram forte no momento em que surgem, porque o Cinema Marginal já vem como uma resposta muito clara. Não como movimento organizado, mas clara de que eles estavam reagindo ao Cinema Novo abertamente. E aí é curioso, quando se cristaliza a idéia do Cinema Novo, quando se pega o Glauber como se fosse um, são muitos em 15 anos de produção. E quando vejo o *Signo do Caos* hoje, penso em como ele é parecido na verdade com *A Idade da Terra*, que é o último filme do Glauber. Eu acho que, na verdade, até estava conversando com o Cléber Eduardo pelo telefone depois que vi o filme, e falei pra ele que o *Signo do Caos* lembra *A Idade da Terra*, e ele disse “Não, a *Idade da Terra* é que se aproximou do Sganzerla lá atrás”.

O Glauber fez um trajeto nos anos 70, *A Idade da Terra* é da virada dos anos 70-80, antes de ele morrer, onde ele percebia de que forma aquela polarização, briga, mudavam as próprias idéias que ele tinha. Tanto que ele passa da estética da fome pra estética do sonho. São os dois manifestos bem distintos dele, então tem isso que o Zanin está dizendo.

Nessa década teve essa discussão, que não vamos retomar aqui, mas quando surgiu o *Cidade de Deus* e aí veio a história da cosmética da fome em relação à estética da fome, como se ela tivesse cristalizado como modelo desejado e desejoso. O próprio Glauber utilizou-se dela da maneira que quis num momento e logo depois estava fazendo outra coisa. Então isso que o Zanin falou é meio marcante dessa relação com o Cinema Novo, de fato. É isso, obrigado a todos.

Transcrição: Luzia Lima – Pesquisa Qualitativa

Contato: +5511 2041 1736/ 9711 6088/ 6330 3215

luzialima.quali@gmail.com