



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 15/04/2011

CCBB - São Paulo

Debatedores: Luiz Carlos Merten e Marcus Mello

Moderador: Cléber Eduardo

Debate: Quais imagens do Brasil lá fora?

CLÉBER EDUARDO – Só vou introduzir essa conversa que teremos sobre esse pequeno universo de filmes brasileiros que circularam pelo exterior. Vamos pensar um pouco quais filmes foram esses e que imagens foram geradas e circuladas sobretudo em Festivais, mas também no circuito internacional. Vou, na verdade, seguir rapidamente alguns tópicos que tem no texto do catálogo, escrito pelo Eduardo Valente, em que ele faz aqui um panorama dos últimos dez anos em relação a esse universo de filmes que circularam lá fora. Também chamando atenção para o paradigma que foi *Cidade de Deus* nessa década, que superou o universo mais específico do cinema dos circuitos de arte, da crítica e dos festivais e se tornou uma verdadeira peça cultural, como referência de imagem do cinema brasileiro lá fora.

É claro que nessa década tivemos também *Tropa de Elite* que, além de um fenômeno interno, ganhou o Festival de Berlim, mas talvez não tenha ecoado tanto quanto *Cidade de Deus*, no sentido de extrapolar um certo universo cinematográfico. Seguindo o texto do Valente, destacamos também certa concentração de filmes que foram para os principais festivais internacionais vinculados a duas produtoras que são a Videofilmes e a O2, onde um dos sócios é o Walter Sales, da Videofilmes, e da O2, o Fernando Meirelles, que seriam dois paradigmas nossos, junto com o Padilha, de cineastas internacionais.

Seguindo o penúltimo tópico que eu destacaria no texto do Valente é o fato de que, apesar de termos um número significativo de filmes que passaram em vários festivais – e estou falando em Cannes, Berlim, Veneza, Locarno, Roterdã, Sundance –, nos festivais mesmo de ponta, como Berlim, Cannes e Veneza, muitos poucos foram os filmes que estiveram nas mostras competitivas. Nós tivemos ali certa ocupação de espaço, mas não fomos protagonistas nessa ocupação de espaço, com exceção talvez de *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*. Mesmo assim, *Cidade de Deus* não competiu em Cannes. Ele passou numa mostra não competitiva.

E então, ele termina aqui esse panorama com essa nova cena de filmes, de novos realizadores, em geral que são primeiros ou segundos filmes em que está dentro desse contexto *Alegria* e *O Céu Sobre os Ombros*, que não está aqui na programação, mas que passou recentemente no Festival de Berlim. É um filme do Sérgio Borges, de Minas Gerais. Eu vou passar aqui para o Marcus Mello para abrimos essa discussão, depois o Merten e, então, abro para vocês. Obrigado.

MARCUS MELLO – Obrigado, Cleber. Obrigado, Eduardo Valente. Eles são os curadores que me trouxeram de Porto Alegre, desse outro país. O Merten também é gaúcho e estávamos brincando que chamaram não por acaso dois estrangeiros, porque o Rio Grande do Sul é quase de outro país segundo o olhar do resto do Brasil e talvez esse olhar também exista do Rio Grande do Sul para o resto do país. Alguns pensam assim, mas eu não. Para fazer essa fala sobre as imagens do Brasil lá fora, antes de começar, eu queria cumprimentar a Marina e o Felipe pelo filme *Alegria*, que eu não tinha visto. Vi pela primeira vez e fiquei muito impactado com o filme. Lembrei direto do que aconteceu no Rio a uma semana, com relação àquele crime na escola, onde tem aquela pergunta ‘Um tiro dói?’, ‘Como é que é levar um tiro?’ e comecei realmente a viajar durante a projeção e não sei se conseguirei falar sobre o filme. Acho que vou deixar isso mais para o Merten, mas só queria te cumprimentar porque realmente gostei muito do filme.

E também dizer para o Merten que estou muito honrado de estar aqui ao lado dele, porque quando eu tinha 14 ou 15 anos, eu morava numa cidade do interior do Rio Grande do Sul que não tinha cinema e eu era super cinéfilo, mas o contato que eu tinha com o cinema era através de filmes na televisão ou em VHS e os textos que o Merten escrevia num jornal chamado Diário do Sul, lá em Porto Alegre. Isso tudo foi muito importante na minha formação de cinéfilo e também do Tulio Becker e de outros críticos do Sul. Eu me sinto realmente muito honrado e, até mesmo, emocionado em estar aqui ao lado dele participando desse debate.

Bom, o tema proposto pelos curadores: quais são as imagens do Brasil lá fora? Alguns diriam que na verdade essa é a única questão que realmente importa na nossa existência: como o outro nos enxerga? É aparentemente uma questão simples, mas envolve algumas variáveis: como imaginamos que o outro nos enxerga, como gostaríamos que o outro nos enxergasse e como o outro realmente nos enxerga. São três aspectos que envolvem esse olhar do outro, esse olhar estrangeiro. Então, acho que é uma questão realmente bastante pertinente e que a curadoria propõe nos apresentando aqui na mostra cinco filmes, que são *Cidade de Deus*, *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias*, *Cinema*, *Aspirinas e Urubus*, *Estômago* e *Alegria*. A princípio, não vou falar muito desses filmes. Vou fugir um pouco desse *script*, e a curadoria me autorizou a fazer isso. Mas é claro que eu vou tentar identificar nesses títulos algumas questões que me interessam e que certamente interessaram aos curadores quando os escalaram para a mostra.

Se formos pegar a década dos anos 2000, ao longo de toda ela, essa questão do olhar estrangeiro vai aparecer muito, vai ser uma questão bastante presente no cinema brasileiro. Já no ano 2000, tivemos curiosamente a estréia de vários filmes em que essa questão de um olhar estrangeiro sobre o Brasil estava presente, em filmes brasileiros. *Amélia*, da Ana Carolina, que mostra a Sarah Bernard vindo ao Brasil; *Bossa Nova*, do Bruno Barreto; *Hans Staden*, do Luis Alberto Pereira; e *Oriundi*, do Ricardo Bravo, que é um filme que tem até o Anthony Quinn no elenco, que faz um patriarca italiano. São filmes absolutamente distintos entre si, mas que foram lançados no mesmo ano e traziam essa questão. Certamente, *Amélia* é o título mais forte deles e é um dos importantes que se produziu no país nos últimos anos.

A presença desse olhar estrangeiro vai se estender ao longo de toda a década. Nos cinco filmes propostos pela curadoria, ela vai estar em dois que são *Cinema, Aspirinas e Urubus*, que tem esse alemão que vem para o Brasil e faz essa viagem pelo país e, *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias*, que tem aquele senhor no bairro do Bom Retiro que recebe o menino que fica sem pai e sem o avô. Além desses, outros filmes vão apresentar essa questão. Temos *Diários de Motocicleta*, que é o Che Guevara fazendo essa viagem pela América Latina. Temos ainda *Deserto Feliz*, que também tem um alemão, que também é feito pelo mesmo ator do filme *Cinema, Aspirinas e Urubus*. Tem o *Passado*. Tem o *À Deriva*. Tem o *Signo do Caos*, que é a passagem do Orson Wells pelo Brasil, que é quase um “rosebud” para o Sganzerla, porque ele tocou nesse tema várias vezes na sua obra. Isso vai estar presente até nos documentários que é essa figura do olhar estrangeiro. Temos filmes que estão na curadoria, pelo que eu consegui localizar, e são o *Cidadão Boilesen*; o *Corumbiara*, com aqueles antropólogos estrangeiros envolvidos naquele trabalho com os índios; o *DziCroquettes*, que é o documentário sobre esse grupo que ressalta muito a importância deles serem legitimados pelo olhar estrangeiro, pelo sucesso que eles fizeram em Paris e em Nova Iorque, tanto que tem depoimento da Liza Minelli, de celebridades estrangeiras. Tem o *Lixo Extraordinário*, que concorreu ao Oscar, que mostra também esse reconhecimento internacional do Vik Muniz.

2000 também é um ano que acho importante lembrarmos que é um ano que estréia um filme brasileiro e que, embora não esteja aqui contemplado pela mostra, é um filme que tem um circulação muito boa no exterior e que, se eu não me engano, começou sua carreira no exterior, que é o *Eu, Tu, Eles*, do Andrucha Waddington. Esse filme está à venda em várias lojas de DVD nos diversos países que visitei e está sempre em destaque nos filmes de arte. É um filme que circula muito e as pessoas falam muito. Eu inclusive gosto da história dessa mulher que tem três

maridos e tal. Outra tendência de filmes que temos ao longo dos anos 2000 são esses filmes que mostram personagens brasileiros tentando vencer láfora e tentando ganhar a vida fora do Brasil. Então, temos *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, do Joffily; *Os Desafinados*, do Walter Lima Jr; o *Jean Charles*, que é um filme recente e que está na mostra e ainda é dirigido por um cara chamado Henrique Goldman, que já tinha feito um filme que não é brasileiro, que se chama *Princesa* e é a história de uma travesti tentando a vida na Itália. O *Deserto Feliz*, já citado, também tem isso, porque a menina vai para a Alemanha para tentar a vida lá e é curioso que esses filmes também retomam uma questão que está num dos filmes símbolo da retomada, que é o *Terra Estrangeira*, que é o filme do Walter Salles e da Daniela Thomas, em 1996.

Esse rápido retrospecto é para mostrar que realmente essa questão do olhar estrangeiro se faz presente em várias frentes na nossa produção recente. A curadoria apresentou um texto muito bacana que está no catálogo, onde eles centram sua atenção na recepção dos filmes dos grandes festivais. Eu estou longe de ser um grande frequentador de festivais internacionais e além de alguns festivais ali pelo Sul, como Uruguai e Argentina, eu só fui uma vez ao Festival de Berlim. É diferente do Merten, que vai a todos os festivais, e do Valente, que tem uma estrada grande na cobertura de festivais internacionais, então eu optei em centrar em dois aspectos mais específicos ainda que esse que a curadoria propõe, que é a recepção dos filmes brasileiros na França, que é o país da cinefilia por excelência, e nas páginas da Revista *Cahiers du Cinéma*, que tem uma influência enorme internacional ainda hoje entre as pessoas que programam salas de cinema, festivais, e embora alguns falem que ela está super decadente, ela ainda continua tendo um papel simbólico muito forte e faz uma cobertura constante do cinema do mundo inteiro e é claro que o Brasil entra de uma maneira bastante forte dentro disso.

Voltando ao ano de 2000, que acaba sendo uma data bastante emblemática pelas coisas que eu citei, no primeiro número da *Cahiers du Cinéma*, de janeiro de 2000, tem uma crítica super elogiosa de duas páginas ao filme *O Primeiro Dia*, do Walter Salles e da Daniela Thomas. É uma crítica realmente muito bacana e fala que o filme é belíssimo, seco, perturbador, sobre a solidão, e analisa a trajetória dos dois personagens do filme com muito vagar. Ao longo de toda a década, quem acompanha a *Cahiers* – e eu fiz essa pesquisa rapidamente na minha coleção, que é uma que não é completa e, sim, bastante truncada –, vai encontrar resenhas de vários filmes que estrearam na França. Também sobre o Bressane, sobre o Sganzerla e há pouco saiu um texto sobre o José Agripino de Paula, que quem assina é o brasileiro Mateus Araújo.

Então é uma cobertura bastante regular e, muitas vezes, bastante entusiasta em relação aos filmes. Para a minha grande surpresa – e lá no Sul temos uma expressão que é ‘me caíram os butiás do bolso’, que é quando ficamos muito surpresos –, me ocorreu exatamente isso quando eu fui encontrar um texto de duas páginas assinado pelo Luc Moullet, que é um cineasta francês – e que há pouco tempo teve um retrospectiva dele aqui em São Paulo e no Rio, se não me engano – e também é um crítico bastante importante sobre a obra do Jorge Furtado. E é aí que vou puxar a brasa para o meu assado gaúcho e fui ler esse texto que foi publicado em janeiro de 2006 e que, de todos os textos que eu encontrei – e na *Cahiers* até tem um texto que eu encontrei sobre o *Cinema, Aspirinas e Urubus*, que é tratado com uma certa ironia e depois posso até ler um trecho –, mas o texto do Moullet foi publicado não porque o Jorge estivesse com o filme estreado em Paris, mas porque ele havia assistido a oito filmes do Jorge Furtado numa mostra de cinema brasileiro que teve no ano do Brasil na França e ele começa o texto dizendo assim ‘a gente pensava que ia ser fogo de palha depois de *Ilha das Flores*, um curta de 1989, e que se tornou um curta-metragem de culto’, palavras do Moullet livremente traduzidas por Marcus Mello em seu francês precário, ‘que pode ser situado entre *Noite e Neblina e Terra Sem Pão* ou *Lagete Zero de Conduta*’, quer dizer, ele coloca o *Ilha das Flores* assim num patamar altíssimo de cinema e surpreso porque nunca mais tinha ouvido falar nesse nome do Jorge Furtado.

Então, o ano do Brasil na França possibilitou que ele conhecesse uma obra já encorpada, além de outros curtas e três longas-metragens, que são *Houve Uma Vez Dois Verões*, *O Homem Que Copiava* e *Meu Tio Matou Um Cara*. Ele vai falar muito bem e rasgar elogios. Vai ficar muito surpreso desses filmes não terem circulado e do Furtado não ter o reconhecimento internacional que ele mereceria, porque ele chega a dizer que esses filmes do Furtado – o Feiticeiro de Porto Alegre, ele vai chamar – conquistam o primeiro lugar no cinema latino-americano e talvez até de todo o continente americano. Ele realmente não poupa superlativos ao analisar *Ilha das Flores* e *O Homem que Copiava*. Ele vai dizer que somente Godard irá assim tão longe com um cinema tão complexo, onde esses elementos estão tão bem organizados em relação à narrativa *off*, que é a coisa que o Furtado gosta muito de usar, as cifras e aquele hipertexto. Vai pegar imagens dos filmes do Furtado, como os corredores que ele diz que a maneira que o Furtado filma os corredores o aproxima do Samuel Fuller, do Alan Resnais. É um texto assim realmente superlativo de duas páginas e posso deixar para vocês se quiserem copiar.

Já com os butiás esparramados e nenhum no bolso, fui então entrar em contato com a produtora Casa do Cinema, que é a produtora do filme, para então verificar

qual foi a carreira do *Homem que Copiava* e dos outros filmes do Jorge Furtado e, para minha surpresa, eles são muito desorganizados com relação a isso. Eles mandaram os arquivos de venda para o exterior e com uma “googleada” vi que estava completamente errada, porque o filme circulou muito. Além de festivais – e ele foi para mais de 30 festivais internacionais –, não foi para os de primeiro escalão, mas foi para lugares tão exóticos e distantes como Coréia, Índia, Israel, Irã, Rússia, Eslováquia e aqui, acho que na nossa área de Humanas, valorizamos muito Europa e Estados Unidos e vocês sabem que na área da Ciência, na Academia, os professores-doutores, que são muito convidados para fazer congressos e apresentar suas pesquisas, costumam dizer que ser convidado para um evento na Europa e nos EUA é fácil e que na Academia, entre os Cientistas, só é bom quem é convidado para ir para a China, Coréia, e esses lugares que não tem essa proximidade ocidental que nós temos.

O filme realmente rodou muito e ele foi comprado para exibição em salas de cinema, lançamentos em DVD e exibição em televisão em muitos países, por exemplo, Suíça, Áustria, Alemanha, Irlanda, Reino Unido, Espanha, ou seja, Europa em peso, Estados Unidos e na América Latina, como Colômbia, Bolívia, Chile. O DVD do filme está à venda na Amazon e a Casa do Cinema tinha uma coleção de trechos de críticas e resenhas absolutamente elogiosas. Não tinha, porque não eram tão organizados, a do Luc Moullet, que é a da revista mais importante e a mais estrelada revista de cinema, e tem publicações muito variadas como Alemanha, Nova Iorque na *Time Out*, no *The Nation* nos Estados Unidos, no *NYTimes* tem uma resenha super elogiosa, em Boston, no *Boston Globe*, que são publicações respeitadas, e todas estavam rasgando elogios ao filme.

Até em homenagem ao meu amigo Cleber Eduardo, vou ler uma resenha toda em sintonia com o que Cleber Eduardo escreveu na *Época* em 2003, que ele fala que “ocineasta estabelece um ritmo ágil e adota cortes rápidos para fazer quase todos os momentos suarem decisivos. Filma a vida como se a cada instante uma revolução pudesse ocorrer a partir da maior banalidade. Esse jeito quase frenético de narrar revela a fina sintonia com o material dramático”. Aqui vou pular um pouquinho, “*O Homem Que Copiava* é obra em que o conteúdo é a forma. Talvez o grande momento do cinema brasileiro deste século”. Claro que o século estava recém começando. Foi publicado em 2003, mas os críticos acabam... essas resenhas todas estão bem na linha em que o Cleber escreve e elogiam muito a forma e o dinamismo do filme, além da capacidade narrativa do filme.

Mas tem uma crítica portuguesa que vai falar uma coisa curiosa para pensarmos aqui. Ela escreveu isso no Jornal de Notícias do Porto, em Portugal: “*O Homem Que Copiava*, sem dispensar a crítica social, é justamente o oposto de um país sempre em busca da piedade alheia, que parece nunca ter mais para mostrar do que sua própria miséria”. Várias dessas resenhas falam disso, que o filme apresenta um retrato diferenciado do Brasil. Eu não acho que seja tanto assim e o Luc Moullet vai falar disso no seu texto dizendo que o retrato que ele faz do jovem, do adolescente sem perspectiva e assombrado pela necessidade da vida adulta, de sobreviver num país tão precário quanto Brasil. O André, o personagem do *Homem Que Copiava*, que tem de sobreviver com R\$ 300,00 por mês. A questão do negro e por ele optar por ter protagonistas negros num país em que essa questão ainda não está bem resolvida e trata isso de uma forma muito sutil.

O cinema do Jorge tem uma qualidade onde ele consegue tratar de temas muito complexos de uma forma muito simples, muito palatável e tanto que num primeiro olhar, eles parecem até simplórios, mas quando começamos a rever e pegamos o texto do filme e vemos como as coisas vão se articulando, acaba revelando uma construção narrativa muito sofisticada e sempre com aquela preocupação de que o amor pelo cinema americana que ele tem. Tanto quanto o Billy Wilder, que é o cineasta preferido dele, de contar uma história que seja divertida para qualquer espectador de qualquer classe social e de qualquer nível cultural. Ele nunca abriu mão disso e nunca quis fazer filmes mais experimentais. Estou apresentando com tanta ênfase e detalhamento nesse curto espaço de tempo que temos aqui no início e depois vamos retomar essas questões, mas estou me detendo tanto no *Homem Que Copiava* porque realmente fiquei surpreso com esses dados que vi e me dei conta que, fazendo essa pesquisa, nossa informação sobre a real recepção dos filmes brasileiros fora do país é muito precária e nós, na verdade, sabemos que o filme foi selecionado e que, eventualmente, alguns são premiados e tivemos até prêmios muito importantes nos últimos anos.

Ganhamos Berlim duas vezes, Melhor Atriz em Cannes duas vezes, em um período de tempo curto. No entanto, não verificamos como essa presença acontece e muitos filmes acabam passando pelos festivais e não tendo frutos. Tem um livro que eu trouxe que é um cara daqui de São Paulo, que fez uma pesquisa sobre os filmes brasileiros premiados no exterior dos anos 50 ao final dos anos 90 e, curiosamente, pesquisando, vi que o Festival de Locarno – que é um festival que admiramos bastante e que embora não seja um festival de primeiro time, é bem respeitado – temos uma relação de seis filmes premiados em Locarno que eu não sabia: *O Beijo*, do Flávio Tambellini; *Viagem Ao Fim Do Mundo*, do Fernando

Cony Campos;*Memória de Helena*, do Davi Neves;*A Opção ou As Rosas Da Estrada*, do Oswaldo Candeias;*Sargento Getúlio*, do Armando Penna; e *Nunca Fomos Tão Felizes*, do Murilo Salles. Eles não ganharam o primeiro prêmio, mas foi algo como o Leopardo de Bronze ou de Prata.

Ora, ganhar um prêmio em um festival dá muito mais visibilidade e mais importância do que simplesmente participar do festival. Se formos ver o que aconteceu com a carreira internacional desses diretores, dá para pensar que é quase uma maldição ganhar um prêmio em Locarno, porque eles não conseguiram deslanchar uma carreira internacional. Por quê isso acontece? Tenho depois um depoimento do Gustavo Spolidoro, que também fez um filme que circulou em muitos festivais, chamado *Ainda Orangotangos*, e não foi vendido para nenhum país. O filme simplesmente não aconteceu, mas eu deixo para retomar essa questão depois volto a falar algumas coisas que anotei aqui, mas que não vai dar tempo de falar agora. Obrigado pela atenção.

LUIZ CARLOS MERTEN –Ele me tratou como mestre, mas eu gostei tanto do que ele falou que estou quase dando meus vinte minutos para ele. Quando sai do meu país de Porto Alegre em dezembro de 1988 e vim diretamente para São Paulo, no ano seguinte, eu já estava no Estadão e, desde 90, eu tenho feito a cobertura dos festivais Internacionais para o jornal. Já fui aos principais, mas basicamente hoje em dia, e nos últimos 12 ou 13 anos, eu tenho coberto Cannes e Berlim. Os dois eu já ia antes, mas tenho feito essa cobertura sistematicamente apenas nesses dois festivais. Nesse sentido, eu tive condições de assistir estréias internacionais desses filmes no Festival de Cannes e vejam que eu coloquei no texto para o Estadão dessa semana, onde apresentei a mostra, que o meu filme brasileiro favorito desde a retomada é *Bicho de Sete Cabeças*, e não tem jeito que me faça mudar essa paixão visceral, da mesma forma que *Rocco e Seus Irmãos* é o melhor filme que vi em toda a minha vida, por mais que eu goste de outros filmes e outros diretores. Mas tenho impressão que o filme mais importante é *Cinema, Aspirinas e Urubus*, do Marcelo Gomes, que eu tenho impressão que é um filme que faz uma reinvenção muito interessante e rica do legado do Cinema Novo, trazendo para uma visão bem contemporânea.

Quero contar uma história: o *Cinema, Aspirinas e Urubus* foi a Cannes e ele passou na mostra *UnCertain Regard*. Eu não tinha visto o filme ainda e quando peguei o lugar para ver o filme, sentou-se ao meu lado uma jornalista japonesa e um cara que era búlgaro à minha direita. Eu viajei no filme imediatamente. Cannes é um festival muito tumultuado e tem muitas atrações desde manhã cedo. A japonesa

dormiu em 15 minutos e roncava assim como o búlgaro, enquanto eu adorava o filme. Aquilo virou um pesadelo. Para o filme ter essa importância que eu lhe atribuo e tendo-o visto pela primeira vez nessas condições, eu acho que o filme ainda é melhor do que eu podia avaliar.

É muito estranho falarmos de coberturas internacionais e de como os filmes são recebidos, porque na maioria das vezes a visão é muito precária e muito apressada. Nos festivais, vivemos correndo de filme para filme. Em Cannes tem aquela mostra competitiva, com aqueles 18 a 20 filmes, e mais filmes que passam fora de concurso, vamos dizer assim, mas têm várias outras programações paralelas como a mostra *UnCertainRegard*, tem a mostra Quinzena dos Realizadores, a Semana da Crítica, tem Cannes Classics e várias outras coisas para se ver. As pessoas ficam completamente exaustas e sem condições de avaliar corretamente um filme.

Eu me lembro que quando o Nelson Pereira dos Santos levou o filme que ele tinha feito para o *Channel 4*, para as comemorações do centenário do cinema, encomendaram a ele um filme sobre um melodrama, cinema de lágrimas, e Serge Toubiana, que era o Editor-Chefe de *CahiersduCinéma*, estava na sala. Eu ingenuamente fui até o Toubiana – e o Nelson estava em uma atividade muito regular desde quando começou a fazer cinema – e fui perguntar a ele o que tinha achado do filme. Ele me olhou como se eu fosse a paisagem da lua e me disse que ele tinha acabado de ver o filme e que ele precisava de tempo para refletir. Depois de uma semana, enquanto o festival andava, eu encontrava o Toubiana e perguntava se ele já tinha refletido. Chegou um dia que eu perdi minha paciência, porque o André Bazin construiu uma teoria do cinema vendo filmes e mandando matérias imediatamente, e ele me deu um puxão de orelhas e disse que essa pressa que vocês tem não faz nenhum bem à avaliação dos filmes. O que ele não estava absolutamente errado e se eu for pensar nesse e naquele que dormiram ali, que avaliação eles podem ter feito desses filmes em seus respectivos países? Nenhum, porque provavelmente nem escreveram porque nem viram.

O que eu falo dessa experiência é justamente para relativizar essa presença dos filmes nos grandes festivais e a acolhida que eles têm, mas logicamente a primeira vez que vimos *Cidade de Deus* foi em Cannes e o impacto que o filme produziu, pro bem ou pro mal, foi muito forte. O *City of God*, naquela tela sagrada de Cannes que é uma coisa imensa, produziu uma impressão fortíssima. Foi impressionante. Mas por força até dessa impressão forte que o filme causou era difícil sairmos imediatamente da sessão para falarmos com o Fernando ou com o Bráulio Mantovani ou com o Paulo Lins, para mandar uma matéria correndo para o jornal, e ainda atordoado por

aquela visão que o filme propõe do Brasil. Nesses anos todos decorridos desde essa exibição em Cannes, eu participo desses festivais, mas de outros também, com vários jornalistas, e cada vez que eu digo que sou brasileiro ou quando eles perguntam, eles respondem 'Ah! *City of God!*' É a referência. Não existe hoje em dia outra referência para toda uma geração. Michel Ciment – que veio da revista *Positif*, que é rival da *Cahiers*, e que veio para a Mostra Internacional de Cinema do ano passado como jurado –, as referências do cinema brasileiro para ele continuam sendo Glauber e Nelson Pereira dos Santos, que são o Cinema Novo na grande fase, mas isso é uma exceção. Se você for perguntar para jornalistas e diretores hoje em dia, basicamente é *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*.

Essa semana, eu estava no Rio para a pré-estreia internacional de *Velozes e Furiosos 5* – mas antes que vocês comecem a rir, eu acho que o filme se chama assim, mas tem um subtítulo Operação Rio, e ele tem ali dentro um miolo de filme que me pareceu muito interessante –, mas obviamente que o diretor do filme, que é um cara que se chama Justin Lin e é um chinesinho pequeno, que dirige aqueles monstros todos como o *The Rock*, e eu perguntei para ele 'Cara, você não é o homem mais alto do mundo. Como você consegue se impôr para aqueles monstros e vai aofocinho de cada um deles?'. Ele, rindo, me disse que 'Não, o segredo é ser persuasivo.' Mas olha só, o cara sabia tudo sobre *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus*.

Como o filme dele se passa no Brasil, mostrando uma polícia corrupta aliada a um empresário que domina o Rio de Janeiro... A trama do filme é a seguinte: um empresário que domina a cidade é interpretado pelo Joaquim de Almeida e chega o momento em que ele precisa proteger o dinheiro dele dos *Velozes e Furiosos*, então, ele põe o dinheiro em uma delegacia de polícia. Quando eu contei para o pessoal da sucursal do Estadão, eles me disseram que isso não é tão absurdo porque as coisas aqui continuam funcionando mais ou menos assim. Essa visão que o estrangeiro tem e trouxe para cá foi moldada por esses filmes do Fernando Meirelles e do Padilha. O dele é particularmente detestado pelo Michel Ciment, que acha que é o Urso de Ouro mais vergonhoso da história do Festival de Berlim, atribuído pelo Costa-Gavras. É discutível, mas enfim. Isso é um fato realmente. O cinema brasileiro que faz sucesso hoje em dia ele segue muito essa vertente espetacular, que é essa espetacularização da violência em certo sentido, que tanto *Cidade de Deus* quanto *Tropa de Elite* levaram ao estrangeiro.

Mas, por outro lado, nós temos principalmente em Veneza – não na competição, mas em mostras paralelas e principalmente em uma chamada *Finestra Sulle Immagini*, janela aberta para as imagens do mundo, o cinema mais de

invenção brasileiro e, principalmente, Julio Bressane, tem batido ponto, digamos, no Festival de Veneza e nessa mostra específica. Com esse sucesso de estima *cult*, ou seja lá o que for, do Bressane na Itália levou inclusive a que a RAI tenha comprado a íntegra da obra de Bressane para lançar agora na televisão a partir de 12 ou 13 de maio, então a televisão italiana começa a mostrar todo o cinema inventivo dele, que na realidade é o cinema no Brasil chamado de miúra, que é um cinema que fica naquela faixa de público de 10 a 30 mil espectadores e não que o número de espectadores ou que o sucesso de público de um filme seja o único ou principal critério de avaliação de um filme, mas eu também acho que ele não deve ser completamente ignorado.

Hoje em dia temos um cinema brasileiro de *blockbuster* que faz milhões e esse cinema miúra de autores como Selton Mello e José Eduardo Belmonte, com seus novos filmes que estão justamente tentando romper com essa polaridade e criando uma terceira via para o cinema brasileiro e o que eu espero sinceramente que ocorra. Em Cannes, nesse ano, não temos filmes brasileiros, mas temos em mostras paralelas não competitivas. Uma semana antes do Festival de Cannes, ocorre o Festival do Cinema Brasileiro de Paris, que esse ano homenageia Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado, inclusive a colaboração dos dois às adaptações de Jorge feitas pelo Nelson.

Eu comentava com o Marcus, antes da sessão, que tem o Festival do Recife que vai terminar em cima de Cannes e eu o adoro porque tem um público muito caloroso também, mas talvez eu não fique na totalidade do festival porque eu gostaria de chegar antes à Europa para ficar um pouco em Paris, justamente para ver a recepção e os debates sobre essas adaptações. Acadêmicos importantes da França já confirmaram a participação nessas mesas redondas para discutir tanto Nelson quanto Jorge Amado e eu me lembro que quando Jorge Amado morreu, ele foi meio que tratado na imprensa aos pontapés como autor de *best sellers* e um cara que teria se diluído e que virou um autor comercial etc. Eu até acho que seria para mim ver como esses acadêmicos franceses olham a obra do Jorge e as adaptações no cinema. Isso foi uma coisa que também falamos. Quem faz sucesso no exterior não é bem visto de maneira geral, seja cineasta, música, ou o que for, mas fez muito sucesso no Exterior e já se torna basicamente suspeito. Esse é um país bem estranho e que tem uma relação de amor e ódio com aqueles que ousam colocar na tela ou na música o que for.

Eu tenho pessoalmente respeito por Fernando Meirelles, por Walter Salles, por mais que, como eu disse para vocês, que os filmes que eu gosto mais sejam de

outros diretores e há um cinema que o Cleber e o Valente, curadores dessa mostra, tem exibido principalmente no Festival de Tiradentes, em janeiro, que hoje em dia me parece a vitrine mais interessante do cinema brasileiro para esse cinema de linguagem, de invenção, de criação. Parece-me o mais interessante.

O filme *Alegria* passou em Cannes no ano passado e naquela avalanche de imagens que o Festival de Cannes oferece o filme não me marcou. É muito interessante isso porque tem filmes que eu sempre acho que eu tenho de dar não uma oportunidade ao filme, mas uma oportunidade para que eu goste do filme. A medida que eu envelheço nesse *métier* escrevendo sobre cinema, eu tenho muito a impressão que a minha produção é muito mais feita de dúvidas do que de certezas e eu já não tento mais convencer quem quer que seja das minhas idéias, embora eu faça questão de expressá-las e seja veemente na defesa porque eu acho que o cinema é uma experiência por mais coletiva que seja, é individual. Eu vejo um filme do lado do Cléber, do seu e do dele e posso ter uma visão completamente diferente da de cada um no fim. Depende do meu momento, da minha sensibilidade, da minha cultura, do que eu consigo decodificar desse filme e construir outro filme na minha cabeça, porque eu acho que o importante é sempre isso. É pegarmos a sugestão da tela e construir ou reconstruir outro filme, o nosso filme, o meu, o teu, o dele.

Então, eu achava que eu devia dar outra chance de eu gostar do *Alegria*. Vi o filme no Festival do Rio e não funcionou de novo. Em janeiro, em Tiradentes, lá vou eu de novo ver o filme e deu um clique e eu me apaixonei pelo filme. Aquilo que eu já vinha esperando por algumas imagens esparsas e algumas coisas aqui e ali, o filme me surpreendeu e me enriqueceu justamente pela audácia, pela complexidade, mas principalmente pelos hiatos narrativos e coisas que temos de preencher. Quando um filme exige isso de você, que você tem de preencher o filme e tem de completar e reconstruir, esse filme depende muito do seu momento, do que está acontecendo contigo para você conseguir fazer esse tipo de coisa. Eu não me lembro realmente que o *Alegria* tivesse tido uma repercussão em Cannes, não teve. Ele até teve alguma crítica favorável, mas foi visto dentro desse turbilhão de imagens que esses festivais oferecem.

Acho que quando um cinema que nem o brasileiro é oferecido lá fora e principalmente em festivais internacionais e mostras, o filme nunca é visto isoladamente, mas no contexto de uma programação ampla e extensa onde as pessoas estão sempre comparando uma coisa com outra. É uma obsessão de quem participa da cobertura de um festival. Não há como fugir. Ficamos o tempo todo comparando. Os filmes realmente que marcaram lá fora são os que trazem essa

imagem do Brasil violento somado com espetacularidade, mas isso é curioso. É o cinema que mostra a nossa miséria, mas ele tem uma sofisticação estética tão grande porque podemos discutir tanto *Cidade de Deus* quanto *Tropa de Elite*, mas ambos tem uma imagem, ritmo e construção muito elaborada e rica e que atua muito no imaginário do espectador.

Eu sempre acho graça e já vi o Fernando Meirelles contar essa história várias vezes, mas eu sempre acho graça. O *Cidade de Deus* foi indicado em quatro categorias para o Oscar, inclusive para melhor direção, e a Academia fez um jantar e convidou diretores importantes de Hollywood, um jantar para os indicados. Spielberg foi ao jantar com o Meirelles e o Fernando diz que se sentia meio caipira, pensando como iria falar com Spielberg, agora de igual para igual, como seria isso? Veio o Spielberg correndo e dizendo 'É esse?' e perguntou para ele 'Você vai ter que me explicar agora como foi feita a cena da perseguição da galinha na favela, que é uma das coisas mais geniais que eu já vi no cinema e eu quero que você me conte como foi filmado.' O Fernando disse que 'como não tínhamos muito dinheiro, prendemos a câmera móvel em um cabo de vassoura e fomos enxotando a galinha e captando a imagem'. Diz que o Spielberg parou e pediu para ele repetir. Então, ele chamou um assessor e perguntou se podia contar para ele que se essa cena fosse feita em Hollywood, ela provavelmente iria usar metade da minha produção de US\$ 100.000,000.00 porque todos os técnicos e todos os executivos do estúdio iriam ter uma idéia de como ela deveria ser feita e planejada e ela foi inventada e improvisada. O que não impede que tenha um grau de elaboração capaz de surpreender mesmo um diretor como o Spielberg.

Eu acho que é isso que faz com que esses filmes como o *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus* sejam esses marcos e referências que eles se tornaram lá fora. Aqui dentro *Cidade de Deus* deu origem a um debate. Eu era presidente da APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte – na época, onde o mote das discussões era justamente isso. A estética da fome do Cinema Novo teria sido ou foi cosmetizada pelo Fernando Meirelles e aí todo mundo ainda lembrava que o Fernando Meirelles é um diretor que veio da publicidade e que tem uma empresa como a O2, que até hoje atua nesse ramo da publicidade.

Eu lancei várias coisas aleatoriamente e confesso que, ao contrário do Marcus, eu não fiz minha lição de casa, vim e improvisei como eu gosto de fazer, mas eu fiz mais observações pontuais em torno do tema do que propriamente uma reflexão. A conclusão, espero que tiremos agora no debate que vocês vão nos perguntar ou me perguntar.

Vendo a lista dos filmes que foram exibidos nos diversos festivais, mas concentrando nos festivais de Cannes, Veneza e Berlim, parece-me ter questões bastante diferenciadas entre o conjunto dos filmes, mas tem certa afinidade de pelo menos dois segmentos em que se dividem os filmes que foram selecionados. É claro que quando falo dessa seleção para os festivais, falamos de um primeiro passaporte de um filme para fora, que é entrar num festival internacional de razoável peso para dali ser visto pela crítica e depois ser vendido. O festival seria o nascimento do filme no circuito internacional. Não estou falando ainda do que o Marcus já pega, que é outra questão, que é como os filmes são recebidos. Estou mais tentando imaginar quais são os recorrentes critérios ou o que interessa aos festivais, independentemente da recepção ou se esses filmes irão ou não circular. É uma coisa de curadoria mesmo. Você vê em Cannes que dá para traçar certa linha coerente a partir de *Madame Satã*. É claro que são filmes completamente diferentes do ponto de vista estilístico, apesar do universo razoavelmente próximo, mas se diferem em tudo, por exemplo, *Madame Satã*, *Carandiru* e *Cidade de Deus*. Três filmes que passaram em Cannes. Do ponto de vista estético, são completamente diferentes, mas podemos enxergar aqui um certo interesse por espaço social e certo tipo de interesse por um personagem com um ou com os dois pés na marginalidade e, sobretudo, filmes que são muito concentrados, apesar de *Cidade de Deus* ser um filme com vários segmentos e o *Carandiru* também, mas eles são muito concentrados em espaços muito bem delimitados: a Lapa do Rio de Janeiro, o Carandiru e a Cidade de Deus.

Agora, em *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus*, já temos um espaço quase que nítido do cinema brasileiro, por mais que vá se retrabalhar esse espaço, o sertão, a favela, o drama urbano social com algum nível de violência e dissolução da família são dados de marketing. Tem alguns caminhos que esses festivais de primeira linha se interessam mais em relação ao cinema brasileiro. Temos ainda a continuidade desses dramas urbanos sociais, com *Cidade Baixa* um pouco mais complexo de nós encararmos aqui. *A Festa de Menina Morta* volta para esse Brasil profundo com algum nível de arcaísmo e que traz de volta a questão urbana para algum nível social, e o *5x Favela*, que é de novo essa relação de uma concentração no espaço e sempre vinculado a um espaço social já muito demarcado, que é a favela.

Então Cannes tem certa linha de não especificamente tipos muito homogêneos de filmes, mas certos espaços e certos universos que são

recorrentes nas seleções. É claro que aí vem filmes que quebram isso, que são os ETs dessas seleções de Cannes, como *Filme de Amor*, do Bressane; *Via Láctea*, da Lina Chamie; *À Deriva*, do Heitor Dhalia; e *Alegria*, de Felipe e Marina; que quebram um pouco isso. Eles não se fundem nesse marketing de um espaço social já dado.

Quando vamos para a seleção de Veneza e Berlim, continua havendo essa relação entre filmes que se passam num espaço arcaico brasileiro e filmes que se passam em um espaço contemporâneo, urbano e degradado. Você tem um pendulo entre as duas coisas também em Veneza e Berlim. Alguns filmes são mais uma vez esses ETs e dentro dessa lógica dos festivais não se enquadram, que é o caso de *Cleópatra*; o filme do Mojica, *Encarnação do Demônio*; e mesmo o filme da Daniela Thomas com o Felipe Hirsch, *Insolação*, que não deixa de ser um filme esquisito que aparentemente não iria se adequar aos festivais.

Nessa primeira frente de festivais de cinema, parece-me que, com exceção desses filmes um pouco ETs, existe uma certa recorrência ou imagem que vem sendo construída e que, de uma certa forma, os festivais esperam já isso dos filmes brasileiros, com exceções que eu fiz questão de demarcar.

Para concluir, pensando nesses cinco filmes que estão aqui, eles não foram pensados exatamente dessa forma como eu estou pensando neles agora. É claro que essa mostra, esses textos desse catálogo e um pouco da minha fala aqui têm uma dificuldade que é preservar o que é da ordem da particularidade de cada filme, mas não abrir mão de pensar no conjunto desses filmes nessa década e nesse país. Quer dizer, nós não estamos vivendo em mundos diferentes, e sim no mesmo mundo, mas é preciso pensar no conjunto disso, mesmo que seja para não fechar sentidos aqui. Eu revendo aqui os cinco filmes, *Alegria*, *Cidade de Deus*, *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus*, *Estômago* e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, o que me chama atenção é que existe também neles e nos outros filmes uma certa relação de conflito com espaço.

Está escancarado no *Alegria*, uma relação de dentro e fora, mas o fora que é dentro do dentro, não sei se faz sentido, mas não é uma ruptura e, se for, é uma ruptura para dentro. Não é uma fuga. O *Cidade de Deus* tem um personagem que é de lá de dentro, mas é de fora e narra o filme quando já é de fora. É um cara que já é fotógrafo fora, continua morando na Cidade de Deus, mas na verdade, é um olhar de fora para dentro já. A foto que ele escolhe no final para conseguir emprego no Jornal do Brasil e não se dar mal com a polícia é uma decisão totalmente pragmática e totalmente de fora da comunidade que vai ascender socialmente enquanto a comunidade desce.

No *Cinema, Aspirinas e Urubus* temos isso como princípio do filme, alguém de fora e alguém de dentro que quer sair e não aguenta ser de dentro eo de fora que se encanta um pouco com aquele espaço. *Estômagoé* a figura do nordestino chegando ao Sul do país e tentando se impor num espaço que já está determinado para ele, enquanto ele vai quebrar essa determinação e se tornar o bam-bam-bam no final do filme. No *Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, que eu vejo como uma espécie de versão às avessas de *Central do Brasil*, quer dizer, é de novo a figura do adulto tutor de uma criança. Só que no *Central*, a Fernanda Montenegro retorna com essa criança ao seu espaço de origem, ao passo que nesse, esse tutor recebe essa criança num espaço em que inicialmente é conflitante para ela. Tem ali uma relação que eu nunca resolvi muito bem que é se esse espaço completamente codificado dos judeus do Bom Retiro não tem certa analogia com certa repressão presente ali no país. Tem uma negociação que vai ter de ser feita entre a criança e o espaço, então não sei se o filme solicita que essa negociação tivesse que ser feita no panorama macro do país entre a guerrilha e a repressão. Tem todo um caminho do ‘apaziguemos as nossas diferenças’ nessa relação micro ali dentro daquele micro mundo. Mas mais uma vez temos essa relação de alguém que está em conflito com o seu próprio espaço.

Eu acho que é claro que isso não vai determinar todos os filmes, mas acho que isso pode ser uma forma de nós começarmos a pensar em certa linha de trajetória de personagens que esses filmes têm, embora que *No Ano que Meus Pais Saíram de Férias* e *Alegria* não tem nada a ver um ou com o outro, do ponto de vista estético e estilístico. Para fechar, e para não dizer que não falei aqui da questão estilística. Pegue *Alegria* e *Cidade de Deus*, que são filmes diferentes, porque temos tendência de unificar pelos universos, mas não respeitar as escrituras cinematográficas. Eu chamaria *Alegria* de um filme de *mise-en-scénemesmo*, um filme que trabalha no plano, na relação entre os corpos e sei que é um pouco clichê falar isso, mas é uma relação entre corpo e espaços e o filme se funda muito nisso. *Cidade de Deus* é um filme de corte, de performance narrativa como os filmes do Jorge Furtado, muito influenciado por ele e de cortes, mas muito mais que no Jorge Furtado, que trabalha a estrutura narrativa, mas dá um tempo para a cena. *Cidade de Deus* acredita muito pouco na cena e é um filme de muitos e muitos planos, além de uma estrutura muito performática.

Cinema, Aspirinas e Urubus, volto a dizer que é um filme de *mise-en-scène*, ele é a performance dos micro-momentos. Ele não é épico, não tem ações

como em *Cidade de Deus*, tem momentos, atmosferas, não há um grande conflito ali. Há um processo de deslocamento que vai desaguar numa certa tomada de decisão no final do filme onde eles se separam. *Estômago* tem uma performance narrativa também e tem um esquema narrativo um pouco acrobático, mas não tem isso na sua forma. É um filme bastante quadrado na sua forma devido à incompatibilidade entre uma tentativa de originalidade narrativa e a forma.

O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias parece também ser um filme que eu acho que é algo bastante contemporâneo, porque ele segue uma dramaturgia razoavelmente convencional muito esquematizada. Essa questão do acaso fundador, que é a morte do avô, e aí tem essa relação da criança com o velho, o de fora e o do dentro, o país, a Copa do Mundo, quer dizer, é tudo muito bem esquematizado e bem resolvido no roteiro, mas essa convenção toda não existe, por exemplo, na maneira como ele articula os cortes. É um filme cheio de quebra de eixo, de troca de lentes entre um plano e outro que é um pouco grosseira. Não existe essa convenção toda mais clássica que ele tem na estrutura narrativa e me parece que é certa tendência em você ser razoavelmente estruturado narrativamente e ter umas quebras de eixo e umas câmeras que chamam muito a atenção.

Eu digo para esses filmes que o *Cidade de Deus* usa isso também. São esses filmes que tentam articular essa relação entre o espetáculo mais aberto, mas não abrindo mão de conquistar a sua legitimidade nos festivais internacionais. Aí ficam esses filmes que eu considero meio híbridos, entre serem convencionais e serem um pouco mais quebradores de regras um pouco engessadas. Minha colaboração então é com relação a pensar no conjunto dos filmes e que formas e universos são esses.

MERTEN –Eu também não falei nada do *Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*. O filme passou no Festival de Berlim e dentro dessa coisa muito subjetiva, o filme tem aquela sequência do Bar Mitzvah, onde eles estão na Sinagoga e, seguindo o ritual, o Rabino começa a falar num tom que vai se elevando e o menino tem que repetir. O filme terminou ganhando um prêmio dado por crianças, estudantes, alunos em Berlim, mas vocês não podem imaginar o que foi o silêncio daquela cena da Sinagoga vista no Palace do Festival de Berlim. Ela adquiriu um significado e uma carga que era outra cena da que eu tinha visto. Foi o lugar da projeção que deu para aquilo ali uma dimensão e uma coisa tão forte que você não consegue deixar de pensar no local da história toda. À medida que a voz daquele Rabino vai se elevando e naquele som e

naquele cinema, foi uma das maiores emoções que eu pessoalmente tive num festival e pensei lá comigo, não foi um filme israelense, foi um filme brasileiro que veio aqui para trazer esse choque porque foi um verdadeiro choque. Só queria deixar isso registrado.

EDUARDO VALENTE – Uma questão que não sei se o Cleber estrategicamente pulou as que estavam no texto, mas eu queria colocar para a mesa. Talvez principalmente para o Merten, na experiência recente nos festivais maiores e especialmente dessa década que estamos tratando, que é uma questão que é o trato desse reconhecimento para além dos casos específicos que estamos conversando, que é o reconhecimento de uma cinematografia como determinante ou central num determinado momento. Vimos principalmente nos anos 90 e num certo momento uma determinada situação onde uma série de filmes leva o cinema iraniano a ser considerado central dentro daquele momento numa série de circunstâncias. Depois teve o cinema chinês e vimos nos anos 2000 isso acontecer muito forte e rápido com o cinema romeno, por exemplo, e com o cinema argentino, de uma certa forma.

Eu fico pensando e não considero isso com uma coisa positiva nem ruim, até porque, às vezes, ele se torna um gênero e passa a ser tratado como se todo filme iraniano fosse o *Balão Branco* ou se todo filme romeno fosse o *Lazarescu*, mas o fato é que isso gera uma demanda. Espera-se isso hoje quando você pega uma lista de Cannes e você já vai olhar para ver se tem um filme romeno ou argentino.

Então, pelo menos, nessa década, a minha experiência em Cannes foi que o Brasil sempre foi tratado como exceção. Havia um filme nessa situação, mas não havia uma demanda pelo cinema brasileiro, fora do Brasil, se ele está ou não lá, não é uma questão que faz falta. Essa idéia de uma cinematografia nacional nunca teve uma centralidade ao longo desse tempo. Vocês acham que isso é importante? Que papel tem isso? Se isso é curioso? E de que forma, Merten, você vê essas coisas surgindo e hoje ter essa demanda pelo cinema romeno e essa idéia do cinema argentino de ter essa necessidade de estar ali presente? De que forma o cinema brasileiro não participou disso como uma estância que se chama cinema brasileiro e que não é uma coisa que signifique muito hoje para além das exceções?

MERTEN – Isso que você propõe é muito interessante e vou contar uma coisa para vocês. Há alguns anos, em 2006 ou 2007, eu fui jurado em Cannes num ano em que os irmãos Dardenne presidiam o júri e foi cobrado do Thierry Fremont, que é o diretor artístico do festival, do porque o cinema brasileiro não participava mais da

competição em Cannes e, para minha surpresa, ele disse que eles não tinham nenhum preconceito contra o Brasil, “nós amamos o Brasil e temos até um crítico brasileiro no júri nesse ano”. Eu virei mais ou menos a consolação por não ter um filme brasileiro. Era melhor eu não ter ido e ter um filme brasileiro. Foi mais ou menos como eu me senti. Entrei de gaiato.

Ao mesmo tempo, esses ciclos que ocorrem nos festivais internacionais, tenho impressão que ocorrem mais em Cannes do que em Berlim, que não tem caracteristicamente essas vagas que observamos em Cannes. Conseguimos detectar e você citou os iranianos, argentinos e romenos e não citou os coreanos que, embora eles não tenham ganhado sua Palma de Ouro, mas festival sem filme coreano não está completo. Em que momento a conexão do Brasil se perdeu nessa história?

Eu acho que isso talvez tenha a ver com o debate do primeiro dia, que não vim, porque não estava em São Paulo, que é o que país é esse. O cinema brasileiro na Europa e principalmente em Cannes se estabeleceu com o Cinema Novo. Já tinha até ganhado um prêmio secundário com *O Cangaceiro*, nos anos 50, mas realmente foi a partir de 64, com Glauber e Nelson Pereira dos Santos, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, e ainda naquele ano, Cacá Diegues estava na seleção não competindo com o *Ganga Zumba*, então, na realidade, em certos cinemas brasileiros como o mítico do sertão, um cinema ligado à negritude, um cinema ligado ao espaço da contestação, encontrou uma ressonância muito forte em Cannes e durante uma década, o Glauber era personagem de bater ponto no festival.

Agora acontece que o Brasil mudou, então, na realidade, mais até do que a mudança do cinema, foi também uma mudança do país num momento em que o Brasil era uma ditadura que enfrentava uma repressão e que a arte brasileira, o cinema brasileiro, enfrentava essa ditadura e ele era muito interessante internacionalmente para um festival como Cannes. Mas depois, na redemocratização, foi como se algo tivesse se perdido e os diretores brasileiros que até hoje tem mais... o Walter Salles até é uma coisa à parte, mas o Cacá Diegues, que é o diretor brasileiro que mais vezes foi à Cannes na história, e tem uma entrada muito regular, o Cacá vem dessa época. O Babenco, esse híbrido de brasileiro e argentino, também veio desse tempo da ditadura e faz até hoje um cinema não marcadamente social pelos temas com realismo de cena forte.

E realmente acho que está muito mais ligado a uma idéia do país como um todo lá fora e não à questão específica do cinema. É um pouco a sensação que eu tenho.

Esses filmes que têm entrado em Cannes, via *Cidade de Deus*, e você falou as duas empresas, a Videofilmes e a O2, mas é impressionante como hoje em dia nós em Cannes temos entrada como uma produtora pequena que é a Bananeira Filmes, da Vânia Catani, e ela por exemplo ainda leva para Cannes não esse cinema mais industrial com reconhecimento em Hollywood, mas é mais um cinema de guerrilha, que era o que representava o cinema novo décadas atrás.

MARCUS – A fala que o Cleber fez agora, que é muito bacana, que tenta entender a seleção desses cinco filmes, é muito bacana mas acredito que é mais uma imagem de como nós imaginamos que nós somos vistos lá fora do que realmente... que seja assim que nós sejamos vistos. Porque todos esses filmes, eu só não tinha visto *Alegria*, que tem isso da imagem de um país precário, onde estamos sempre andando na corda bamba. O próprio *Ano que Meus Pais Saíram de Férias* é um filme de época localizado na época da ditadura e *Cinemas, Aspirinas e Urubus* também é, mas tem aquele momento da ditadura que é também um país que sofreu recentemente de um regime ditatorial.

Eu lembrei revendo *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias* de um texto bastante polêmico, que foi publicado em 2003, do Jean-Claude Bernardet, que é o nosso crítico brasileiro-estrangeiro. Foi publicado na Revista de Cinema, dizendo que os filmes argentinos eram muito melhores do que os brasileiros e que o cinema brasileiro era um cinema parnasiano do Walter Salles e aqueles filmes todos. Curiosamente, revendo o filme lançado em 2006, eu tenho a impressão que é o filme mais argentino que temos, *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias*, e é impressionante a cara de filme argentino que ele tem e eu acho que um traço que boa parte desses filmes que foram nos grandes festivais da última década tem é que além desse retrato da precariedade, eles conseguiram impor finalmente uma coisa que era muito criticada no cinema brasileiro que era sua precariedade técnica. Os filmes agora tem essa coisa da escola, do roteiro redondo. O Bráulio Mantovani assina o roteiro de *Meus Pais* e de *Cidade de Deus*. O Resende assina a montagem dos dois filmes. São filmes que, goste-se ou não esteticamente deles, há de se reconhecer que eles tem uma fluência narrativa que os torna muito palatáveis para o público internacional.

Adoraria ver um filme do Carlão Reichenbach em Cannes, na competição principal, que é um cineasta que eu adoro, mas falando com cinéfilos estrangeiros e com críticos estrangeiros. Eles são muito menos tolerantes com um filme como *Garotas do ABC*, que eu adoro, mas que tem uma protagonista que é péssima atriz. É

uma mulher linda, mas é péssima atriz. O público estrangeiro não releva muito esse tipo de coisa.

Mas, na verdade, esse aspecto de um reconhecimento de uma expertise, de um domínio de linguagem, é muito evidente e vai se refletir com os convites que são feitos frequentemente para o Walter Salles e para o Fernando Meirelles ou para o Heitor Dhalia, que parece que está filmando também nos Estados Unidos. O Walter Salles foi convidado para filmar *On The Road*, que é um romance mítico da literatura americana, que há anos esse projeto ninguém abraçava. Esse é o reconhecimento internacional, que alguns dos nossos diretores são capazes de segurar esse rojão do cinema de mercado, globalizado, mas que os nossos filmes que emplacam em festivais tem, apesar das suas evidentes diferenças estilísticas. Essa recorrência de um retrato de um país precário e onde a vida está constantemente ameaçada por uma condição de um espaço ameaçador, seja por questões econômicas ou políticas. Acho que isso é um retrato bem forte que temos lá fora.

Eu vou ler rapidamente o email que o Gustavo Spolidorome mandou. Eu perguntei sobre a carreira do *Ainda Orangotangos* porque eu sabia que tinha sido bastante boa e o filme começou por Roterdã, que é um festival importante, e é um filme que também tem um dispositivo que chamava naturalmente a atenção para ele, que é um plano sequência de uma hora e meia rodado pelas ruas de Porto Alegre, e o filme foi a Roterdã e depois a muitos outros festivais, e inclusive ganhou alguns como o de Milão e Lima, no qual o júri era presidido pelo Mário Vargas Llosa e pela Maria de Medeiros, e eles fizeram rasgados elogios. A Maria de Medeiros, inclusive aqui na Mostra de São Paulo, há dois anos, eu conversando com ela, confirmou e disse “vi um filme de Porto Alegre no festival que eu adorei e que era um plano sequência maravilhoso”.

O filme foi muito bem recebido, mas olhem o que o Gustavo conta quando eu perguntei sobre as vendas internacionais: “A culpa foi minha. O filme nunca foi vendido para o Exterior por uma única razão e motivo. O culpado sou eu. Quando o filme entrou em Roterdã, vários *salesagents* me procuraram para representar o filme. São eles que vendem o filme para TVs e distribuidoras etc”. Procuraram-no por email e telefone. “Mas eu pensei na minha santa ingenuidade que era melhor esperar eu chegar em Roterdã e lá conseguir um *sales* de primeira, um cara que eu simpatize mais. Chegando lá, direto no aeroporto, encontrei um grandão da Film Office, se não me engano, ou era da *MatchFactory*, que representa o Roy Anderson. Ele me perguntou quem me representava e eu disse, do alto da minha sapiência, que por enquanto ninguém e que iria procurar um aqui. Ele me broxando totalmente

respondeu “Mas é aqui que você deveria ter um para te vender, pois é aqui que estão todos os principais interessados em adquirir seu filme. Você não vai ter nenhum festival mais importante do que esse, então provavelmente não vai encontrar ninguém para te representar depois daqui”. Passei três dias do festival dedicado exclusivamente a tentar reverter o quadro, escrevendo e mandando cópias para mais de 100 pessoas importantes. Nada. Pediram o filme algumas vezes, mas as respostas eram muito semelhantes às dele. Diria que essa foi uma das maiores ‘cagadas’ da minha vida e responsável possivelmente pelo meu ostracismo *forever*. Já passei dos 35 e já estou fora de um monte de editais e fundações estrangeiros, já tive as minhas chances e ali, se tivesse desenvolvido, teria ido a mais festivais e ganhado mais prêmios e, ainda, possivelmente teria descolado uma co-produção para um projeto futuro. Em geral, o grande problema do cinema brasileiro no exterior é que ele é representado pela APEX, através do programa Cinema do Brasil, que acaba sendo elitista e representando filmes brasileiros que os estrangeiros não querem ver, enquanto que os melhores e mais premiados filmes, esses que estão no Cine Esquema Novo”, que é um Festival que ele dirige em Porto Alegre, “e em Tiradentes, que são os que mais viajam para o exterior, ficam de mãos abanando quando vão para fora e os diretores não sabem o que fazer”.

Essa história, o Gus já me falou várias vezes, dessa decepção dele, e ele acha que realmente não basta ir a um festival, você tem de ir já com agente e com material todo produzido de divulgação e os *folders* em inglês e que isso é fundamental para a continuidade da carreira de um diretor. Aqui no Brasil, quem tem começado a fazer isso muito bem e tem dado resultados é a Sara Silveira, que quando emplacou um curta do Marco Dutra e da Juliana Rojas, quando eles foram para Cannes, ela disse a eles que tinham de levar junto um projeto de longa. ‘Mas eu não tenho’, o Leo Mecchi estava comentando isso comigo hoje, ‘Então faz porque é esse o momento’.

Porque isso também é verdade, os festivais querem diretores novos, em primeiro filme, para que eles possam revelar para o mundo. Isso é muito importante para o prestígio de um festival e por isso, talvez, o Gus acha que a hora dele já tenha passado e provavelmente a hora do Jorge Furtado nos grandes festivais também já passou e de muitos outros diretores, porque é um mercado.

Essas ondas de cinema da Romênia, do Irã e da Coreia não são gratuitas e está articulado com uma série de coisas. A primeira e única vez que eu fui ao Festival de Berlim, eu fiquei impressionado com o escritório do Governo Coreano para divulgar os filmes no festival. Eram materiais de primeiro mundo. Eram incríveis os materiais gráficos, os brindes, os cartazes, e eles tinham um filme em competição, do Park

Chan-Wooknaquele ano. Curiosamente nesse ano que eu fui a Berlim, tinham dois filmes brasileiros competindo na Panorama, que era o *Latitude Zero*, do Toni Venturi, e o *Memórias Póstumas*, sobre o Machado de Assis, do André. Eu fui às duas sessões e para vocês verem como é a percepção das coisas, porque quando você está lá e confere com as pessoas, pode ser muito diferente. A impressão que eu tive nas duas sessões é que eu estava numa sessão de cinema no Brasil. 90% da sala era de espectadores brasileiros, porque Berlim é uma metrópole que tem muito brasileiro e as pessoas aguardam ansiosamente oportunidade de ver filmes brasileiros. Certamente, esses filmes passaram em Berlim e os diretores foram, sendo que teve até um coquetel no consulado para eles, mas eles foram vistos basicamente por brasileiros que vivem em Berlim, então muitas vezes a experiência do festival nós acabamos enxergando-a de uma forma bastante diferente e um pouco edulcorada.

O Merten vai falar alguma coisa e uma pergunta para tentarmos ser rápidos. Só completar o que ele falou na parte de dados aqui. Dessa lista todas desses festivais que foram colocados, podemos dizer que os únicos cineastas que vem de outro momento e que tiveram pelo menos um filme selecionado em algum festival aqui foram Bressane, que teve filme em quase todos os festivais – e recorrentemente em alguns –, e o Babenco, com *Carandiru*. Também tivemos filmes do Cacá Diegues nessa década e o Bianchi, que passou em Roterdã, e o Mojica, que estava em Roterdã também. Se pegarmos essa lista de filmes dos últimos dez anos que tem circulado nos festivais A ou nos festivais B+, ela é uma lista de realizadores que fizeram seu primeiro filme já nessa década. A começar pelo José Padilha, você tem o Walter Salles que vem do começo da década anterior, mas todos os demais começaram nessa década.

Só fechando, em Tiradentes, nós estávamos com os curadores de Cannes e, num determinado momento, ele veio me perguntar como estava o longa-metragem do Tião, que é um super jovem realizador de Pernambuco, que fez um filme chamado *Muro*, que foi para Cannes, e o cara já estava ali querendo saber quando sairia o longa do cara porque, na verdade, acredito eu que, sobretudo em Cannes, eles estão muito mais interessados em... é meio futebol, é pegar o autor no nascimento. É pegar o autor no curta-metragem, na verdade. O curta-metragem, que não falamos aqui, é um celeiro para você ocupar o espaço no longa no circuito internacional.

MERTEN – Eu queria falar só uma coisa ainda sobre o cinema romeno que, na realidade, digamos, podemos discutir esteticamente os filmes, mas a partir do *Sr. Lazaresco*, que foi o primeiro filme a iniciar essa consagração do cinema romeno em Cannes, é um cinema marcadamente social. Ele trata do problema da saúde, da questão do aborto. Naquele ano que eu estava no júri de Cannes, os irmãos Dardenne só queriam o recorde social. Eles não queriam discutir estética e bateram o pé para premiar *A Leste de Bucareste*, que foi o filme que ganhou. Eu, por exemplo, estava lá como brasileiro e não tinha filme brasileiro concorrendo aquele ano, mas eu meio que me visto de defensor do cinema ibero-americano, porque eu gostava muito de dois filmes daquele ano, *Hamaca Paraguaiá* e a adaptação do *Dom Quixote*, do espanhol Albert Serra. Esses especificamente, os Dardenne não queriam nem ouvir falar, porque não viam nenhum recorte social. Era questão de linguagem e não tinham o menor interesse, então fomos ao neo-realismo tardio dos romenos.

Transcrição: Luzia Lima – Pesquisa Qualitativa

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

luzialima.quali@gmail.com