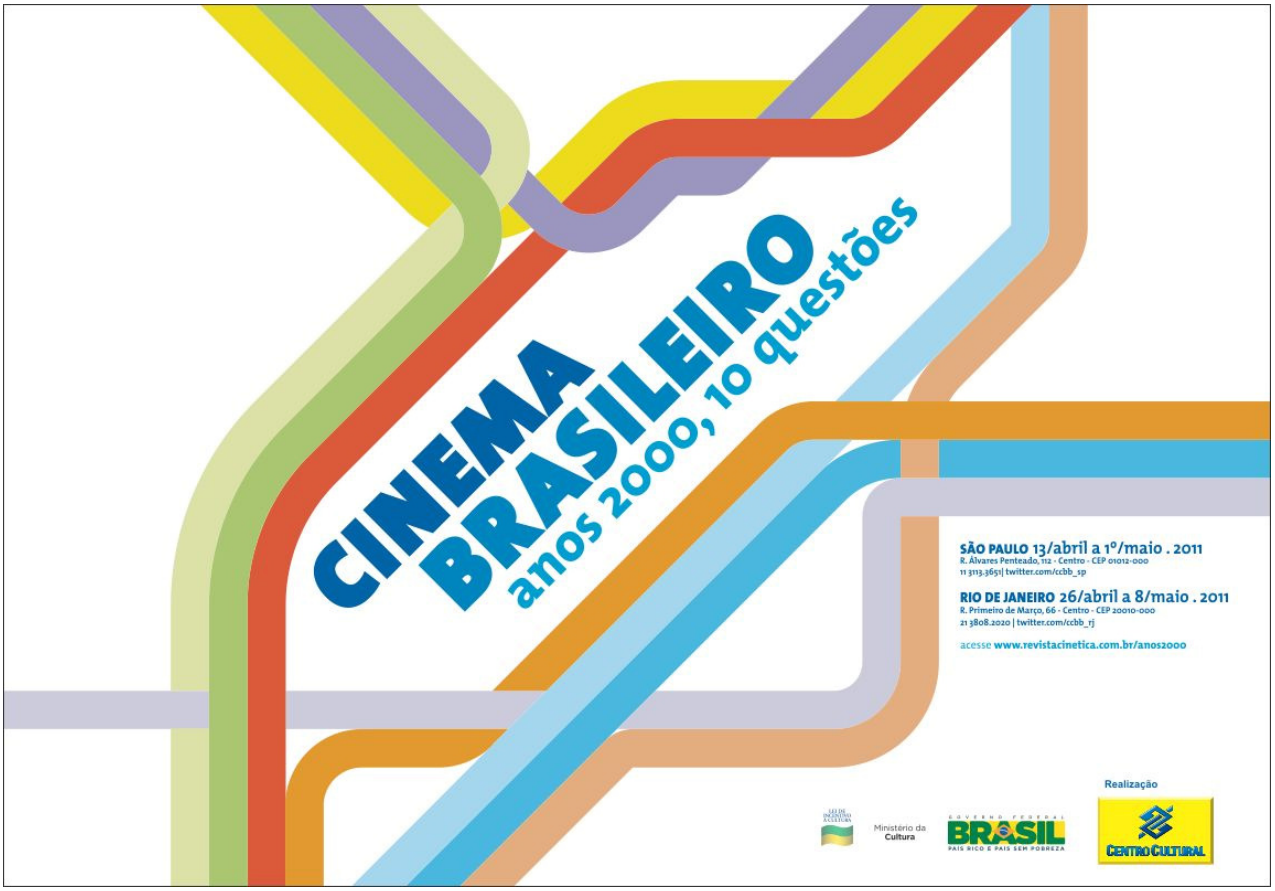

Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 22/04/2011

CCBB - São Paulo

Debatedores: Arthur Autran e Henri Gervaiseau

Moderador: Cleber Eduardo

Debate: O Outro: temer, tolerar ou conhecer?

Cléber Eduardo - Boa noite. Tenho, aqui, ao meu lado esquerdo, Arthur Autran, que é professor da Universidade Federal de São Carlos, e à minha direita, o *Henri* Gervaiseau, que é professor do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da ECA, além de realizador de alguns documentários, dentre os quais, talvez o mais conhecido, o longa-metragem *Em Trânsito*. Eu vou fazer uma rápida introdução, aqui, sobre algumas questões que estavam em jogo quando nós escolhemos essa representação do outro, essa relação com o outro, esse outro, que nós vamos discutir o que ele é, aqui; o porquê de nós elegermos essa como uma das questões recorrentes e expressivas do cinema brasileiro dos últimos dez anos. Eu, só em primeiro lugar, gostaria de colocar que, essa questão do outro, para mim, é sempre uma questão de perspectiva, quer dizer, o outro sempre é, sem trocadilhos, o outro. É sempre um outro perspectivado. E, portanto, se ele é perspectivado, ele é uma questão daquele que percebe, daquele que olha – quer dizer, seja esse que percebe e olha, o espectador ou o próprio realizador.

Isso colocado, eu só chamaria a atenção de algumas questões que esse outro já nos trouxe no estudo do documentário, sobretudo no Brasil. Ele não está circunscrito ao documentário, como a própria programação da gente, aqui, mostra, mas no documentário essa questão do outro é sempre mais complexa, sempre mais complicada porque esse outro, de fato, existe. Então, a gente chega a ter num dos capítulos do livro “Cineastas e Imagens do Povo”, do Jean-Claude Bernardet, um capítulo chamado A Voz Do Outro. Quer dizer, esse outro que antes era apenas objeto da fala, objeto da reflexão do realizador, do cineasta, passa a ser também “dono” da sua própria voz, embora essa voz esteja em alguma medida sempre condicionada pelas questões que interessam ao realizador, não, necessariamente, ao outro em primeira instância. Então, de novo, essa questão da perspectiva e esse outro, sobretudo no documentário, traz também uma discussão sobre as relações de poder que se colocam entre quem filma e quem é filmado. Eu acho que o *Santiago*, por exemplo, é uma grande reflexão sobre essas relações de poder, não só as relações de poder de classe mesmo, de João Moreira Salles e Santiago, mas as relações de poder que se estabelecem entre qualquer documentarista, qualquer cineasta, e aquilo que ele filma.

Vou só, para encerrar aqui, chamar a atenção para dois textos que saíram em um livro recente, chamado Ensaios No Real, um texto da Ivana Bentes e outro do César Guimarães, onde eles falam diretamente sobre essa questão do outro. O da Ivana,

ele chama a atenção para que esse outro, do qual os realizadores se aproximam, vem sendo representado, registrado. Ela chama a atenção pros riscos desse outro não se tornar “fetichizado”, e sob a justificativa de se estar transformando esse outro em sujeito de seu próprio discurso, em vez de esse discurso se tornar verdadeiramente um discurso do outro, esse discurso acaba confirmando todos os clichês e estereótipos que a representação hegemônica do outro acaba produzindo. Então, quer dizer, o outro acabaria confirmando os próprios estereótipos que se constroem sobre eles. A Ivana está, claramente, chamando esse outro, ao qual ela se refere a “um outro de classe” (como, em geral, ele é circunscrito), sobretudo como um outro de classe nesse nosso documentário dos últimos dez anos. E aí, citando Ranciere, ela diz que o grande desafio do documentário, não só brasileiro, mas um documentário dessa relação com o outro, seria mudar o que há de sensível na condição social desse outro. Ou seja, seria “subjetivizá-lo” e “ressubjetivizá-lo” para além das determinações de classes, para além das determinações sociais. Esse outro usaria o documentário como uma espécie de reconstrução de si, fugindo às determinações todas com as quais ele é construído, de uma forma geral.

E, no outro texto, César Guimarães, que vem trabalhando recorrentemente sobre a idéia do homem ordinário no cinema, homem ordinário sendo uma espécie de homem qualquer, homem sem nenhuma qualidade necessariamente extraordinária, nenhuma qualidade particular. O César Guimarães coloca muito em diálogo, inclusive com um livro do Fernão Ramos: “Mas afinal... o que é mesmo um documentário?”, e chama a atenção para o fato de que nos últimos anos esse outro vem sendo representado sempre dentro de um contexto de violência espetacular, sempre mostrando as suas estratégias de sobrevivência diante de adversidades, em condições sociais limites e, de uma forma geral, o lugar social desse outro é sempre uma testemunha sobre os danos da vida desse outro. Quer dizer, seria sempre uma vida de danos, e ele, de uma certa forma, reivindica e elenca alguns documentários em que esse outro não seria, necessariamente, essa vítima que eventualmente reage nas nossas ficções e nos nossos documentários, mas seria um outro construído na convivência com o realizador, um outro que não existiria completamente antes de se iniciar uma relação entre quem filma e quem está sendo filmado.

Então, eu só faço essa introdução, que eram questões que estavam permeando a nossa discussão quando estávamos pensando nessa questão do outro. Embora eu ache que essa questão é muito complexa, porque a gente teria de antes pensar onde é que começa esse outro, e o que é que o define. E será que entre nós aqui não

estamos entre outros, também? Eu penso esse outro, talvez, para fora e para além da classe social. Mas vamos começar aqui, com o Henri, e depois ouvir o Arthur.

Henri Gervaiseau - Boa noite. Em primeiro lugar, quero agradecer ao convite e por estar participando dessa mesa, prazer de estar aqui debatendo com o Arthur, colega de vários encontros, e com o Cléber. Queria parabenizar os curadores pela iniciativa da organização dessa mostra e dos debates a ela relacionados. Muita gente, certamente, compartilha desse desejo de melhor se situar na nossa contemporaneidade cinematográfica e de audiovisual, e tentar discernir alguns movimentos, enfim, da nossa cinematografia da última década. E, por outro lado, enfim, eu gostaria de parabenizar os curadores pela pertinência da escolha dessa temática do outro, da questão da alteridade. Eu vou tentar reagir não tanto em relação à bibliografia existente sobre o tema, mas confrontar o que essa temática me sugeriu como reflexão e falar um pouco dos filmes.

Então, primeiramente, talvez tecer algumas breves considerações sobre os termos dos debates, e talvez partir do pressuposto de que o “eu” não é concebido isoladamente, mas em relação ao “outro”, ao “tu”. A gente poderia, num primeiro momento, talvez considerar a questão como sendo de simultaneamente apreender-se como o eu, um sujeito, e por outro de se considerar um eu que não é eu, mas é meu semelhante, um outro si mesmo, mas ao mesmo tempo, que um outro que si, que eu constituo tanto quanto ele me constitui. Isso na relação interpessoal. Entretanto, só uma relação de reciprocidade permite instituir o outro como meu semelhante, e eu mesmo como semelhante do outro.

Santiago, de alguma forma é a dificuldade de estabelecer essa relação. A gente pode, por outro lado, retomando um termo que está no intitulado da mesa de hoje, tanto pensar no temor do outro, nessa problemática do invasor, quanto no temor pelo outro, que me parece mais presente em *Corumbiara*. Por outro lado, talvez seja interessante a gente recorrer à expressão de um filósofo francês chamado Paul Recouer, que fala de si mesmo como o outro. É interessante a substituição do pronome eu pelo pronome si, que sublinha a primazia da meditação reflexiva sobre a posição imediata do sujeito. A situação, a posição de se ver a si mesmo como o outro, como a gente vai rapidamente comentar em seguida, se coloca com freqüência, quando o eu é o sujeito anunciador de uma narrativa que o envolve e que se realiza na duração, casos de documentários como *Santiago* e *Corumbiara*. Enfim, vou também voltar a esse ponto a propósito de alguns documentários recentes que não puderam ser incluídos, me parece, nessa mostra.

Agora, vou falar rapidamente, aqui, de alguns dos filmes. Sobre *O Invasor*, não vou me deter sobre esse filme muito interessante, mas é claro que a construção que o filme compõe tem a ver basicamente com a representação do outro como ameaça, seja no grupo formado por antigos parceiros da construtora, seja na figura emblemática do dito invasor, que progressivamente vai tomar meu lugar, entre aspas. O filme constrói de forma brilhante a concretização dessa ameaça que o outro representa, do temor que ele causa em mim, em nós. Enfim, um pouco como "o inferno é o outro", no caso.

Em *À margem da imagem*, temos essa idéia de conhecer o outro. Curioso, eu não sei se é algo da cópia, não tinha visto na época o filme no cinema, mas o nome das pessoas não aparece na cópia, eles não têm nome. Fragmentos de histórias de vida nos são contadas, bem como apontados pelos depoentes os motivos para sua moradia na rua, mas de modo geral, as pessoas que aparecem no filme, esses outros, não adquirem maior consistência como pessoa. Talvez isso se deva ao fato de uma insuficiente abordagem das suas experiências existenciais, na espessura da duração do encontro com o cineasta e a sua equipe. Não se trata aqui de se questionar a sinceridade ou honestidade intelectual do documentarista, que é cabal, nem sua intenção, que é de revelar um outro ponto de vista sobre os moradores de rua, mas a grande fragmentação dos depoimentos, bem do que podemos considerar os excessos de preocupação com seus arranjos temáticos, dificultam, no meu entender, uma apreensão da singularidade de cada um na sua alteridade. Realizar entrevistas, desenvolver diálogos, e saber proceder a sua recomposição no decorrer da construção da narrativa, não é evidentemente tarefa fácil. Como aponta Bourdieu, um sociólogo francês, é árdua a tarefa de se colocar no lugar do outro em pensamento, e de tentar apreender a partir daí a sua experiência. Nesse quadro, a gente pode, com Levinas, um filósofo que refletiu bastante sobre essa temática do outro, fazer outra leitura da expressão de Rimbaud "eu sou um outro" – famosa expressão, que pode passar a designar, então, a experiência de humildade que realiza o projeto de se colocar no lugar do outro.

Em *Santiago*, a gente pode considerar, de alguma maneira, e eu acho que isso diz muito do impacto, no meu entender, desse filme, que vem desse fato: o filme como um aprendizado ético. É interessante lembrar que para Ricoeur, a ética envolve três pólos: o pólo eu, o pólo tu e o pólo ele. Esse último é o do terceiro, da regra, referencial comum, da situação, que constitui a mediação entre duas liberdades: a minha e a do outro. Segundo esse mesmo autor, entramos verdadeiramente no domínio da ética quando à afirmação por si própria da liberdade ou seja, o pólo eu, acrescenta-se a vontade de que a liberdade do outro seja, o pólo tu. O que se

arqueava, em 92, a liberdade de *Santiago*? O filme de João Salles, de 2007, assume a responsabilidade ética de colocar essa questão. O filme de 2007, de certo modo, pode ser considerado como a narrativa dos empecilhos ao exercício dessa liberdade do outro. A tomada de consciência pelo pólo eu, João, do Pedro, do Paulo, ele, das posições pregressas de filho e de patrão e de empregado, a sua relação com Paulo tu, Santiago, e o exercício por este último da sua liberdade. Ou seja, a narrativa da camada de consciência *a posteriori*, a predominância da existência da regra anterior à relação entre patrão e empregado, frente à nova que seu projeto envolvia a do documentarista frente ao seu personagem.

Corumbiara, de modo ainda mais característico do que *Santiago*, pode ser considerado como a narrativa de um acontecimento ético. Levinas coloca algumas questões que me parecem ter muito a ver como que esse filme me propõe. A preocupação pelo outro, a responsabilidade por outrem, até a possibilidade de morrer por ele, essa ruptura da indiferença, que pode ser estatisticamente dominante, é um acontecimento ético. Há outra observação do Levinas que tem tudo a ver com a narrativa do filme, com o temor demonstrado no filme pelo Vincent e pelo Marcelo, pela vida dos outros - no caso, os índios Canoé e Akunt'su. Quando revi, no final do filme, o momento do contato com o índio isolado, lembrei do Levinas quando esse invoca, citando, "*o temor que me vem do rosto de outrem, retidão extrema do rosto do outro, de uma exposição à morte, sem defesa, e antes de toda linguagem, de toda mímica, uma súplica a mim dirigida do fundo de uma solidão absoluta, questionamento da minha presença e da minha responsabilidade*". Desculpe por eu ter lido o texto, mas a gente sempre tem o temor de não ter o tempo de dizer o que a gente tem pra dizer, e é sempre mais precisa a escrita. No final do filme, como eu estava comentando, é o olhar do outro, no caso, o olhar mecânico da câmera, que permite o reconhecimento do índio isolado e a sua defesa. Como Vincent coloca no seu comentário ao final do filme: "durante as seis horas que a gente cercou o índio, ele tentou me flechar por causa da câmera". Entretanto, foi essa imagem que fez ele existir perante a justiça, e esta interditar a área para protegê-lo, pelo menos por um tempo. É claro que o filme, além de mostrar o temor pelo outro, nos mostra o temor do outro. Por exemplo: depoimento do sobrevivente do massacre dos Akunt'su, que explica o seu temor dos brancos. Não sem apontar que não temam Vincent, que naquele momento está registrando seu testemunho, que reconhece seu temor, mas também o temor dos Canoé frente aos Akunt'su.

O filme, já que é evocada a questão da tolerância, o filme também evoca, no final, a tolerância um tanto forçada de um fazendeiro com o índio: a força da lei, ou seja, do pólo ele, entre o pólo eu e o pólo tu. Isso é uma coisa fundamental, e que talvez faça,

de alguma maneira (sem desconsiderar, enfim, a força que tem o *Santiago*, que é um filme que, pessoalmente, me sensibilizou muito, fiquei profundamente sensibilizado, emocionado pelo filme), com que a força histórica do *Corumbiara* tenha uma densidade maior, no sentido de que a trajetória do indivíduo Vincent, sujeito enunciador da narrativa, é situada dentro de uma trajetória histórica da sociedade brasileira - o que não acontece no *Santiago*, com seu tom um tanto viscontiano, muito bem elaborado, mas que tem um quê de uma construção, talvez, excessivamente literária. Esta defesa de que a vida... Será que a vida não tem mesmo nenhum sentido? É uma bela frase, mas, enfim...

A gente pode apontar, talvez, algumas pontes a serem estabelecidas. Eu vou só direcionar algumas, muito sumariamente, entre o filme do Vincent, *Corumbiara*, e o filme do Andrea Tonacci que passa na mostra dentro do quadro de um outro debate, *Serras da Desordem*. Massacre dos índios isolados, evocação de uma trajetória histórica, mesmo que mais enigmática, dado o tipo de filme que o Tonacci buscou construir. Mas, ao mesmo tempo, eu acho que é interessante, talvez, a gente ressaltar uma diferença essencial e que faz, para mim, um dos interesses maiores do filme do Tonacci, e que não me parece ter sido bastante sublinhada na bibliografia já relativamente significativa que existe sobre esse filme exemplar, por várias razões, que é que o Tonacci constrói nesse filme, de forma muito deliberada e muito bem sucedida, muito produtiva de incertezas e dúvidas extremamente instigantes na cabeça do espectador, a opacidade do outro. Não é por acaso que uma das frases mais emblemáticas do *Serras da Desordem* seja essa: “um índio é outra humanidade”, algo que poderia ser um clichê, mas que é... uma das facetas desse filme, que tem muitos cristais, vamos dizer assim, é exatamente essa, de nos apresentar de forma um tanto enigmática uma série de discursos sobre o índio, sobre o índio Carapirú: um monte de gente, é uma profusão de falas sobre o Carapirú, mas a fala do Carapirú não existe. Isso não é por acaso. Enfim, esse é realmente um aspecto muito... que me parece dos mais instigantes nesse filme do Andrea Tonacci: a impossibilidade construída de uma representação fidedigna do outro, para ser um tanto rápido.

5X Favela: sem questionar a relevância da iniciativa, o sincero engajamento de muitas pessoas e entidades que dela participaram, não há como não observar que esse “por nós mesmos” do seu título é muito relativo, tanto no que concerne o modo de produção dessa coletânea de curtas, quanto sua estética ou dramaturgia, que muito deve a um certo tipo de cinema que busca um diálogo, por sinal legítimo, com o grande público: o clichê dos finais felizes, uns conflitos melodramáticos um tanto convencionais, os diálogos pouco convincentes na sua densidade, na existência. Se

a gente for pensar num filme que não tem nada a ver com esses que a gente está comentando aqui, como *Houve Uma Vez Dois Verões*, acho que não tem nada a ver, mas eu raramente vi um filme em que duas pessoas conversando expressam tanta densidade existencial quanto esse filme, considerado um filme menor desse grande cineasta que é o Jorge Furtado.

Enfim, eu só queria agora, talvez só aproximando do horário fatídico do final da minha fala, fazer dois comentários. Um que podemos fazer é uma das diversificadas e eventuais ampliações da expressão "si mesmo como o outro". Podemos pensar "si mesmo" como o outro social e eu estou pensando aqui, por exemplo, e dois filmes: um filme de 2010, que é de um realizador que, por falta de outra expressão melhor, vamos chamar de "realizador Indígena", que se chama Zezinho Yubi. O filme se chama *Keny Yuxi* e é um dos mais interessantes documentários que eu vi ultimamente. O outro documentário de 2008 é de um realizador carioca ligado ao Laboratório Crítico da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, que se chama *Julgamento*. Só como informação o Zezinho Yubi é um realizador ligado ao projeto Vídeo nas Aldeias, que tem um site até para quem quiser saber mais. Por outro lado, o *Julgamento* do Diego Bion pode ser visto também na internet. Há um site que chama-se "KinoOikos". São dois filmes muitos diferentes. O primeiro é a história de um grupo indígena do interior do Acre, e para que seja reconhecida uma tradição de arte gráfica do seu grupo pelo Iphan, parte em busca dessa tradição e encontra muitas dificuldades nessa travessia junto ao seu próprio grupo. Então, de alguma maneira, é esse si mesmo como outro. Ao mesmo tempo, o filme teria sido impossível se não fosse feito por alguém do grupo. No caso do filme do Bion, o filme é sobre como a mídia nos vê. Ele é primo de uma das vítimas que teve na chacina de Nova Iguaçu. Muitos dos filmes mais interessantes que foram produzidos nesse conjunto de filmes aqui em São Paulo, que são filmes de quebrada ou de periferia (que é um termo mais problemático), têm a ver com isso, com essa questão de como a mídia, no caso, nos vê. Enfim, essa é uma questão que me parece fundamental, e eu talvez faria uma sugestão ou apontaria para uma questão que me parece central para nós que tentamos ter um olhar crítico que é a necessidade de considerar o conjunto da produção audiovisual – ou seja, incorporar nessa apreciação da nossa contemporaneidade brasileira da última década, além dos filmes exibidos em salas de cinema, o que eventualmente passou na TV aberta outros trabalhos que por diversas razões não foram difundidos nesses espaços de exibição, tendo sido eles prestigiados em festivais ou não. Esse é o caso, por exemplo, dessa produção do Vídeo nas Aldeias. Para vocês terem uma idéia, foram mais de 40 vídeos curtas e médias produzidos pelo projeto Vídeo nas Aldeias, e dirigido por realizadores

indígenas, entre 2000 e 2010. Um orientando meu, para a sua pesquisa de tese e doutorado sendo defendida nessa semana na USP, o Gustavo Souza Silva, teve acesso a 312 produções realizadas em 2000 e 2010 por coletivos e oficinas de cinema audiovisual voltados para moradores de subúrbio, favela e periferia em diversas partes do país.

Eu não tenho como me estender muito sobre essa produção, mas o mínimo que eu posso dizer é que aqui é um deslocamento de ponto de vista e que devemos então tentar, nós críticos e ensaístas, cineastas e espectadores, buscar descobrir, revelar e, porque, não estimular interlocuções entre os vários tipos de produção. Aqui talvez eu possa citar o último filme *underground* brasileiro, uma coisa que saiu de moda, que é este último filme do Coutinho, o *Um Dia na Vida*, que acredito que a maioria dos presentes aqui não viu, e que é a seleção de trechos e colagens de programação da TV aberta, que tem um diálogo muito grande com muitos desses filmes da quebrada. Não é porque são de quebrada que são esteticamente instigantes, mas os mais instigantes deles têm exatamente a ver com uma espécie de decodificação do olhar da mídia sobre nós mesmos – no caso, nós mesmos é o pessoal da periferia que tenta ter um olhar sobre si próprio, mas passando primeiro por uma decodificação do olhar do outro sobre si próprio. Era o que eu tinha inicialmente a dizer. Obrigado.

Cléber Eduardo – Acho que vale explicar um pouco o critério que utilizamos na nossa escolha de filmes da mostra. Tínhamos realmente como critério de universo de filmes levados em consideração, aqueles que tinham tido nos nossos registros desses últimos 10 anos ao menos uma exibição pública oficial, porque a produção, na verdade, hoje é de tal forma volumosa que essa totalidade utópica como universo de pesquisa, se tornou praticamente impossível. Nos últimos 2 anos, se temos um número próximo de 100 filmes, e talvez nesse último ano, mais de 100 filmes longa brasileiros, o universo de filmes realizados de longas-metragens está se tornando imensurável. Eu faço a curadoria da Mostra de Tiradentes e temos recebido por ano cerca de 100 a 110 longas-metragens. Longas novos, não longas do ano inteiro. Realmente, tínhamos um limite do que chegava de informação e aí fomos ou pelos festivais ou mostras de cinema ou lançamentos em circuito comercial. Só que temos também uma questão, aqui dentro da Mostra, onde está colocado o que há além dos “longas oficiais”, onde entraria um universo de TV e de média metragem (que em geral não é exibido quase em lugar nenhum) – quer dizer, os curtas-metragens abrangeriam um pouco mais, mas realmente o universo já é bastante grande e para nós circunscrevermos eles nesse universo mais oficial. Passo a palavra aqui, agora, para o Arthur.

Arthur Autran - Boa Noite a todos e aos colegas de mesa, Cléber e Henri. Agradeço inicialmente ao convite do Cléber, do Eduardo Valente e do João Luiz Vieira. Tem sempre as vantagens e as desvantagens de se falar depois. Nesse caso, as vantagens são que a ótima introdução filosófica do Henri me poupa disso, e a desvantagem é que eu colei do Henri o final da minha intervenção, que é muito semelhante à dele, embora não tivéssemos combinado nada. Até mostrei ao Cleber aqui que eu cito, na minha intervenção, um dos curtas que o Henri citou, que é o *Keny Yuxi*, do Zezinho Yubi, que é realmente um filme extraordinário sob vários pontos de vista. Então, dentro desses limites, concordo primeiro inteiramente com o texto que abre o catálogo e que eu recomendo para vocês lerem porque é muito interessante essa afirmativa dos curadores "de que eles organizam essa mostra enquanto os olhares no calor da hora retiram sua maior força do fato das coisas ainda estarem quentes, pois as areias do tempo ainda não tiveram tempo de se assentar, a ponto de cristalizarem os discursos de forma mais unívoca eternizando alguns filmes – isso é importante – ao mesmo tempo em que, literalmente, apagam muitos outros da memória coletiva."

O que eu espero é que esse evento cultural, os filmes, o catálogo e os debates colaborem para a elaboração de vários discursos sobre este momento do cinema brasileiro. É um momento como outros em que o cinema brasileiro está, para variar, emparedado – isso como força de expressão -, mas ele fica emparedado entre alguma expressividade cultural e artística que, de fato, alguns ou vários filmes têm, mas uma situação de mercado que não pode ser deixada de lado, em que há pouco acesso do público aos filmes brasileiros; e uma situação, como diria nosso ex-presidente, nunca antes vista, de total dependência do Estado. Essa é uma das originalidades do cinema brasileiro atual: a dependência total do Estado.

Entrando no tema que nos foi proposto aqui discutir, a mim e ao Henri, eu vou tomar muito ao pé da letra o título da nossa palestra do que se chama O Outro. Os curadores nos fazem três interrogações: temer, tolerar ou conhecer este outro? Eu creio que a produção brasileira da ultima década, que é muito vasta, como frisou o Henri e agora o Cleber, com mais ênfase, têm exemplos mais ou menos felizes das três alternativas propostas em relação a temer o outro, tolerá-lo ou conhecê-lo. Eu vou pinçar realmente alguns exemplos que me parecem mais ricos, buscando na medida do possível dialogar com a Curadoria daqui da mostra e dando ênfase, porque, como a produção é muito grande, as questões que estão colocadas nessa relação são muitos grandes, então vou centrar boa parte da minha intervenção na questão das relações entre as diferenças de classes sociais – embora, como já foi frisado aqui pelo Cleber e pelo Henri, a relação com o outro não se dê apenas a

partir das diferentes classes sociais. Mas a minha fala será centrada nesse ponto de vista para darmos o mínimo de união à minha fala. São possíveis outras interrogações.

Em relação ao temor quanto ao outro, isso marca muitos filmes brasileiros, muitos mesmo, na relação dos personagens. Vou citar dois que me parecem mais instigantes pelo modo muito diferente como eles trabalham esse temor em relação ao outro. O filme talvez quase que prototípico do temor em relação ao outro de classe é um filme chamado *O Príncipe*, do Ugo Georgetti, que não está na mostra, mas é um filme relativamente acessível, tendo até em DVD, e está inclusive mencionado em alguns textos do catálogo, como eu pude ver. É um filme que se conta por meio de um personagem que volta a São Paulo após muitos anos na Europa. Ele demonstra total afastamento e desgosto, e por vezes, medo diante do outro, de um outro de classe que infesta a metrópole, segundo o filme. Isso teria tornado a vida em São Paulo impossível, porque esse outro de classe, de que o personagem central sente afastamento, suja a cidade e faz muito barulho – e, inclusive a coisa do barulho é uma coisa muito forte nos filmes brasileiros atuais como uma representação do outro. O outro é muito barulhento e nós somos muito silenciosos sempre – ou eu sou muito silencioso sempre. Enfim, esse outro de classe suja muito, faz muito barulho, rouba e etc.. Este outro de classe, em geral, não tem nome no filme *O Príncipe* e até sua visibilidade é um pouco escassa. Ele se apresenta quase como uma massa informe, o que não deixa de representar de certa forma o modo como as classes média e alta se relacionam com os moradores de rua, mendigos etc, no Brasil e em outros países. Os diálogos dos diversos personagens remetem a um tempo em que São Paulo teria sido muito melhor, nos anos 60 a 70, mas a meu ver, é uma visão bastante discutível da realidade. Isso é uma relação minha em relação ao filme. É bem verdade que a postura do filme encontra-se um pouco equilibrada pela decadência física e moral dos próprios personagens de classe média. A grande maioria são antigos sonhadores de esquerda que se tornaram revistas sociais. No entanto, o personagem central está distante disso tudo e é com ele que o espectador é levado a se identificar. Esse personagem central mantém uma postura olímpica, a quem só resta constatar a decadência generalizada, tanto dos seus antigos amigos quanto da metrópole.

Muito mais complexo e interessante, ao meu ver, é o modo como outro filme coloca a relação do temor em relação ao outro. É um filme infelizmente muito pouco discutido e pouco compreendido também pela crítica, e eu me refiro ao filme *Os Inquilinos*, do Sergio Bianchi, de 2009. Em primeiro lugar, eu não sei se todos viram esse filme, mas, diegeticamente, o personagem central Valter é socialmente quase um

proletário, e isso não encontra correspondência na composição do personagem. Tem uma tensão muito grande nisso: há um descompasso entre a situação social desse personagem e o modo como ele é apresentado. O Jean-Claude Bernardet, no blog dele, escreveu sobre isso: "O achado do filme *Os Inquilinos* é o ator que interpreta o Valter, que é pai de família no filme, e de quem se espera coragem e proteção. O ator, com seus olhos, pele, corte de cabelo e seu jeito geral, destoa de todos os contextos no qual o personagem é inserido. A família, o bairro, o trabalho, a escola para adultos." Esta ausência de inserção do Valter, segundo o Jean-Claude, o torna o sujeito do filme. Por outro lado, o que eu afirmo é que esse estranhamento causado por essa falta de inserção do Valter parece-me muito rica, mais do que é mais evidente no filme. A vizinhança é violenta e barulhenta, e é claro que isso incomoda ao Valter, por meio do qual o diretor tentou criar um clima de terror – que a meu ver, não funciona muito. Note-se ainda, em prol do filme do Bianchi, que é um dos primeiros filmes de ficção (no campo documentário tem alguns filmes, mas pelo menos na ficção, em longa-metragem) a conseguir representar imageticamente aquilo que se tornou a forma pela qual os brasileiros buscam se apartar da violência e dos demais problemas atribuídos ao outro de classe: o confinamento espacial. É notável como esse filme constrói, por meio de espaços bastante apertados, seja a casa do personagem principal, que além de pequena é cheia de entulho e quinquilharia, seja no ônibus que está sempre cheio, seja no lugar de trabalho dele que é um galpão, mas é cheio também de objetos e coisas. Como o filme consegue uma construção espacial absolutamente sufocante que chega a incomodar o espectador. O temor do outro no *Os Inquilinos* corresponde à necessidade de se apartar dele – desse outro de classe – em verdadeiros *bunkers* urbanos, porém a sensação de claustrofobia que permeia inclusive o filme, óbvio, torna a situação do personagem central cada vez mais amedrontadora, junto aos ruídos, risadas, gritos e provocações dos novos vizinhos, que no filme, ele acha que são bandidos. No filme de Bianchi não há nenhum espaço para a idéia de uma comunidade suburbana relativamente unida, tão cara às novelas e séries da televisão brasileira atuais. Aqui, de fato, o inferno são os outros, mas também a própria casa do personagem constitui parte desse sistema opressivo e não o último refugio dos problemas da rua. Então, seriam dois filmes em que eu vejo que se destaca o temor.

Quanto ao tolerar, acho que foi menos trabalhado pelo cinema brasileiro nesses últimos anos ou, pelo menos, eu não consegui me relacionar com filmes que tivessem a questão da tolerância de forma tão marcada ou não me inspirou a escrever. Acho que o que o Henri levantou bem, no *Corumbiara*, uma situação de tolerância provocada pela lei, mas não vou retomar isso. Em geral, a tolerância nos

filmes brasileiros contemporâneos é motivada dramaticamente por um interesse escuso por uma das partes, por um dos personagens, ou então como uma forma de negociação entre os mais pobres e os mais ricos, ou vice-versa. Um filme em que isso fica muito claro é o que está aqui nessa mostra, que é *O Invasor*, do Beto Brant, de 2001. Na realidade, os sócios Ivan e Gilberto toleram o Anísio enquanto precisam dele para que assassine o sócio na empresa, o Estevan, ou então posteriormente ainda toleram o Anísio porque ele sabe demais, mas a partir do momento em que o Anísio abusa e se intromete cada vez mais, essa tolerância se esgota. Ou seja, é o exemplo de uma tolerância por interesse. Outro exemplo que também está na programação sugerida pelos curadores sobre tolerância é um dos episódios do *5X Favela – Agora Por Nós Mesmos*, o primeiro episódio na ordem de projeção, que é o *Fonte de Renda*, dirigido pela Manaíra Carneiro e o Wagner Novais, em que, de um lado os alunos de classe média da Faculdade de Direito toleram o personagem do Maicon - primeiro porque querem conseguir drogas com ele e também para não se sentirem tão mal em torno da sua má consciência; já o Maicon os tolera, como diz o próprio titulo, como uma fonte no seu pequeno tráfico.

Agora, o conhecer o outro, nessa última proposta e que me interessou mais na realidade, e aqui talvez seja o campo do qual a ficção embora também tenha tido algumas dificuldades no Brasil em estabelecer propostas dramáticas mais ricas, mas têm algumas bastante interessantes. Eu vou citar primeiro um filme que infelizmente não foi praticamente visto, apesar de ter estreado comercialmente - pelo menos em São Paulo não foi visto, nem praticamente discutido também – que é uma comédia, uma das belas comédias do cinema brasileiro contemporâneo, que é *Praça Saens Pena*, do Vinícius Reis, de 2009, bem recente. Esse filme, ao invés de insistir na reiterada representação da impossibilidade do contato com outro de classe, o filme investe na aposta contrária. Por meio da história do professor Paulo, um professor de Colégio e que mora ali na Praça Saens Pena, na Tijuca, RJ, há toda uma relação dele com um morador de uma favela próxima, e é interessante porque o filme não encaminha a relação deles porque seria mais estereotipado. As dificuldades sociais do favelado. Na realidade, os dois personagens têm mais ou menos a mesma faixa etária, da minha idade ou um pouco para cima, uns 40 e poucos anos, então eles discutem muito sobre transformações do bairro, sobre os problemas com as esposas que os dois têm, e sobre amigos em comum. É tudo num tom de comédia de costumes. Esse filme também me pareceu muito interessante por retomar uma das tradições mais ricas do cinema brasileiro, que é a da comédia carioca, tradição que vem de Alinor Azevedo, Alex Viany, Burle, do Roberto Farias, que esse filme retoma de forma muito interessante e renovando essa tradição. A resposta anódina do

público e da crítica não empobrece o filme, a meu ver, mas demonstra que o próprio horizonte ideológico da discussão sobre a representação do outro anda muito curta entre nós.

Outro filme que também aposta na questão da representação do outro e do encontro do conhecimento do outro é um filme da Lucia Murat, de 2004, que é *Quase Dois Irmãos*. Esse filme também é ambientado no RJ, e a narrativa dele elege três momentos ao longo da história na vida de dois amigos, um pobre e outro de classe média, e a relação deles nos anos 50, apresentados no filme como idílicos; nos anos 70, que é o pior momento da repressão militar em que os dois se encontram numa cadeia (o de classe média por ser militante político e o pobre por estar envolvido com o banditismo); e, depois, no presente, quando o de classe média já é um político, um Senador da República, e o outro é o chefe do tráfico e se encontra encarcerado num presídio de segurança máxima. Por vários motivos, os dois continuam se encontrando ao longo do tempo. Esse filme, por meio da narração da relação desses dois homens, traça um paralelo muito interessante das dimensões da história do Brasil para as diferentes classes sociais, porque as dimensões da história têm reflexos diferentes para as classes sociais, e a gente é levado a ver isso, de forma muito confrontada. Também ele faz uma amarga constatação sobre a rarefação na relação desses dois homens, inicialmente muito próximos, amigos de infância, e ao longo do tempo ela vai se tornando cada vez mais rarefeita. Essa situação numa sociedade como a nossa, que tem uma profunda desigualdade social.

Mas é no documentário que essa questão do outro, por motivos que a gente pode depois aprofundar, se coloca de forma mais radical, o Henri tocou um pouco já nisso. Documentário cuja história foi marcada pela relação de radical alteridade entre cineasta e seu objeto – historicamente, na maior parte das vezes, o cineasta branco, cristão e de classe média filmando outros grupos étnicos, outros grupos religiosos e outros grupos sociais. O documentário no Brasil, como se sabe, foi e ainda é fortemente tributário desta tradição que eu acabei de comentar. Em especial, reincidindo no discurso sobre o outro de classe. E é grande a dificuldade no Brasil, ainda (dos documentaristas, não estou falando da ficção), dos documentaristas filmarem a própria classe média, embora tenhamos duas exceções notáveis ao longo dessa década que passou. Um filme que está exibido na Mostra, o *33*, do Kiko Goifman, filme de 2002, e o outro é o *Edifício Master*, do Eduardo Coutinho, do mesmo ano.

No entanto, esta tensão que a gente tem no documentário na representação do outro gerou respostas muito instigantes, em especial, mas não apenas, nos três

documentários indicados pela curadoria para compor esta mesa, este subciclo, dentro do ciclo maior. Eu começo pelo filme que eu penso que é o menos importante dos três, que é o *À margem da imagem*, do Evaldo Mocarzel. No que pese, como o Henri já sublinhou, a articulação do nível da montagem um pouco bisonha do filme, um pouco atrapalhada (eu, pelo menos, não me identifiquei muito com a montagem do filme), esse documentário tem uma importância grande, ainda mais pelo momento em que ele foi feito, que ele vai direto ao ponto. Os interesses do documentarista e os da pessoa ou das pessoas que ele filma não coincidem na maioria das vezes. Como dar conta disso, dessa diferença de interesses, sem desrespeitar – como documentaristas dar conta disso, é que eu pergunto – aquelas pessoas que emprestam para o filme sua imagem, a sua voz e as suas memórias? A força do filme é interessante, principalmente no seu desfecho. Trata-se de registrar, ao máximo, então, essas diferenças, do ponto de vista de interesses, a ponto – e aí eu vou revelar a vocês como o filme termina, me desculpem – de o filme se encerrar com a fala de um morador de rua, um dos vários que o filme entrevista, de que ele, o diretor, no dia seguinte não receberia o morador de rua se esse morador fosse na casa do diretor pedir comida ou dinheiro ou o que quer que se fosse. Eles estavam conversando ali porque havia um interesse do diretor, e o diretor deixa, termina o filme, com força, a meu ver, com essa diferença de interesses radical.

Mas muito mais contundente, e até pelas estruturas e pelo significado cinematográfico desses filmes, são os filmes que vocês puderam assistir hoje, *Corumbiara*, do Vincent Carelli, de 2009; e *Santiago*, de João Moreira Salles, de 2007. Eu começo pelo *Santiago*. É um filme que eu, particularmente, sou totalmente apaixonado. Esse filme, na minha modesta opinião, é o filme brasileiro mais importante dos últimos 20 anos, sem dúvida alguma, acho que desde *Cabra marcado*, *Memórias do cárcere*, nós não produzíamos algo tão consistente em vários sentidos. Eu não vou analisar o filme, o que eu penso que é a sua profundidade, não é o caso, mas de fato o filme se estrutura em torno do quê? Em torno da relação do diretor João Moreira Salles com o seu mordomo, que é objeto do filme, ou do primeiro filme que deveria ter sido feito lá nos anos 90. Então, o que você tem aí são duas relações de fato, que vão estruturando o filme, que vão se espelhando: uma é a relação patrão/empregado; e a outra, que no filme adquire, como eu disse, um paralelismo, é uma relação diretor/objeto. Toda violência dessas duas relações estão entrelaçadas e visíveis no filme para quem quiser atentar para isto. Estas relações de dominação estão no filme, mas não impedem o afeto que demonstram existir entre João Moreira Salles e o seu objeto, e ele também, esse afeto, está presente no filme. Mas ao fim, ao cabo, quem decide como Santiago, não o filme, o objeto do filme – o

mordomo -, vai ser representado, é o patrão/diretor. A coragem para expor a violência dessas relações, por si só, já destacaria *Santiago* no quadro da cultura brasileira, ainda tão marcada pela noção de que o afeto tornaria a dominação mais doce ou menos violenta. O afeto não torna nada mais doce ou menos violento.

Santiago não vai nessa direção, e por isso mesmo, tem a capacidade de demonstrar que apesar de toda a dominação, ele vai além, afinal de contas há algo em comum entre o objeto e o documentarista. E o que é esse algo em comum? A tentativa, talvez vã, a gente vai ver isso um pouco melhor, de registrar traços da existência humana. No caso de Santiago, o que ele tenta registrar? Como copista da vida, de inumeráveis aristocracias. No caso do cineasta, documentando os diversos objetos que servem a seus filmes, nesse caso específico, o antigo mordomo. Essa tentativa, nos diz o filme, está possivelmente, tanto do copista quanto do cineasta que a documenta, está possivelmente fadada ao fracasso. Afinal, são tantas páginas, como a gente vê no filme *Santiago*, e tantos filmes que podem ser feitos, que eles mesmos se perdem na poeira do tempo, em conjunto com as informações que pretenderiam resguardar. Mas é necessário dar vazão a esse impulso tão humano do registro. A memória, afinal, talvez seja uma forma de encarar a nossa “finitude”.

Já *Corumbiara* é um documentário que, se a princípio se parece um manifesto sobre o massacre de índios na região que dá título ao filme, aos poucos se constitui em uma reflexão sobre a relação ao longo de mais de vinte anos entre diferentes grupos de índios que ainda não tiveram muito contato com o homem branco, e antropólogos que lutam pelos direitos dessas populações. Eu posso estar exagerando um pouco, mas o filme me lembra muito *Cabra marcado para morrer*, do Eduardo Coutinho, de 85. Por que? Tanto pelo registro nas modificações do que era o projeto de *Corumbiara* há vinte anos, assim como Coutinho fez a mesma coisa, do que ele se tornou com o passar do tempo, que é uma coisa totalmente diferente do projeto inicial, quanto por se estruturarem, *Corumbiara* e o filme de Coutinho, o *Cabra*, por se estruturarem com base na relação entre o documentarista e o outro, relação esta que também muda ao longo do tempo, e revela ao documentarista a inviabilidade do projeto inicial. Todos os equívocos e erros do trajeto demonstram, afinal, que é possível um contato mitigado com esse outro, e uma certeza de que há impasses de toda sorte para representar este outro. Há toda uma grandeza nesta representação que reconhece seus limites, a meu ver, a ponto, inclusive, de obrigar o cineasta a mudar o projeto do seu filme diante da falta de sentido ou de exeqüibilidade do projeto original. Eu não vou me estender muito aqui, mas o *Cabra* tem muito a ver com essa trajetória também. O projeto inicial já não tem sentido vinte anos depois, ou talvez não fosse nem exeqüível, isso não é tão importante determinar, mas ele

mudou, então cabe mostrar essas mudanças. Cabe também mostrar as mudanças nas relações entre esses homens.

Para finalizar, e aqui vai ser quase uma repetição da fala do Henri, eu copiei o Henri aqui, eu craqueei o Henri, mas não é à toa essa coincidência. Acho que todos nós que trabalhamos em alguma medida com documentário, com audiovisual, temos nos preocupado com isso. Merece uma nota especial, e saindo um pouco do que eu vinha discutindo, que a primeira década do século vinte e um assistiu, não ao surgimento, mas a um alargamento na produção de filmes realizados por setores que historicamente não tinham acesso aos meios de produção audiovisual, a ponto de realizar filmes que expressassem sua perspectiva do mundo, principalmente as camadas mais pobres da população. Os fatores que geraram isso são muito variados, e eu acho que precisam ser melhores explicados. Desses fatores, eu só listei alguns: as novas formas de organização popular certamente têm uma importância, o barateamento de custo provocado pelas novas tecnologias audiovisuais, o surgimento de diversas oficinas de realização audiovisual, algumas políticas governamentais voltadas para a educação audiovisual etc. Mas, há de fato um aumento notável na quantidade de filmes feitos por gente da periferia, por índios etc. O valor dessas obras, obviamente, é desigual, como atestam, por exemplo, os episódios do *5X favela* (filme, por sinal, produzido pela Globo Filmes e pela Sony Corporation): é muito desigual o valor dessas obras, mas já há algumas delas que têm o máximo interesse, eu diria, alguns dos episódios do *5X Favela*: o primeiro, eu gosto muito, e também o *Deixa voar*, que é outro episódio que me chama a atenção. Há curtas que nós podemos pescar aqui e ali nas mostras, feitos nas Oficinas, e eu ia citar um filme especificamente, que foi o mesmo que o Henri citou, que é esse média-metragem, tem uns 25 ou 26 minutos...

Henri Gervaiseau: 48.

Arthur Autran :Eu pensei que fosse um pouco menor, mas é um média mesmo. Esse filme do Zezinho Yubi é um filme do ano passado, *Keny Yuxi*, e é um filme que já notamos uma total maturidade artística e uma densidade cultural. Nesse filme do Zezinho Yubi que pensei a título de exemplo, que foi inclusive premiado no ano passado no Forum Doc BH com menção do júri, etc, já demonstra a importância desse tipo de produção. Se me fosse concedido apostar em qual tendência nessa década que entramos agora que pode ser uma das mais ricas do cinema brasileiro, eu diria que é desse filão, do qual podem sair filmes muito interessantes, principalmente na medida em que se façam filmes em que as pessoas não apenas filmem suas próprias comunidades, mas comecem a filmar ou documentar ou a

“ficcionalizar” o outro de classe – classe média, os católicos, os ricos, etc. Isso vai tornar o ambiente de apresentação no Brasil muito mais complexo e muito mais denso.

Cléber Eduardo - Antes de abrir às perguntas, eu só vou fazer umas amarrações, e vou abrir um pouco entre a mesa se vocês quiserem fazer algum comentário adicional. Eu queria só repercutir algo que colocaram no meu Facebook ontem, depois que eu divulguei o debate, e foram duas frases que eu achei interessantíssimas e que dá para parar para pensar. São duas frases da mesma pessoa que reagiu à questão do outro: “O cinema brasileiro é o outro do brasileiro” e “O brasileiro é o outro do cinema brasileiro.”. A outra coisa é são algumas questões que foram colocadas aqui. O que o Arthur falou, que não tem a ver exatamente com essa questão do outro diegeticamente falando, mas tem a ver com a questão de como somos o outro no nosso próprio mercado: o brasileiro é o outro de sua própria casa. Na verdade, a gente pode ler algumas noticias e ver alguns números e o público do cinema brasileiro, a soma de ingressos do ano passo foi incrível, subiu, conseguimos 15 ou 20% do mercado, mas esse aumento de total de público é concentrado em um dos filmes. Eu falei que estrearam mais de 100 filmes, então você tem mais de 95 ou 96 filmes que ficaram no *underground*. Acho que o cinema brasileiro é o *underground*.

Além disso, eu só queria chamar atenção para uma situação do *Corumbiara* que é exatamente uma espécie de duvida sobre quem é o outro que eles encontram. Aqueles índios com quem eles estão fazendo o primeiro contato, que de fato é um outro por completo, mas é um outro por completo já com alguns indícios de algum contato. Eles estão de bermuda, com chapéu, e quando sai no Fantástico essa notícia, o filme vai ouvir um representante ali dos latifundiários que vai justamente dizer que aquele outro era uma farsa, que ele tinha sido plantado ali e se criado uma retórica de que teria havido ali um primeiro contato, mas aí vão outros fotógrafos e vestem os índios. Eles fotografam os índios vestidos, então é quase como se esse representante dos latifundiários estivesse dizendo “Não, não, esse já não é mais outro. Esse já está do nosso lado. Não adianta vocês virem com esse discursinho de preservação desse outro porque ele já acabou.” Eu acho que é uma sequência bem interessante porque é uma espécie de briga de propriedade, de circunscrição de onde começa esse outro. Vocês querem fazer algum comentário.

Henri Gervaiseau: Eu só queria fazer um breve comentário para que não haja mal

entendido sobre o final da minha fala, porque eu entendo perfeitamente os limites que há em organizar uma mostra tão abrangente e com um ciclo de debates tão significativo. Não tenham qualquer tipo de reticências quanto ao recorte indispensável para se fazer uma mostra desse tipo porque eu quis mais chamar atenção é para a necessidade do discurso crítico e da maneira de nos situarmos e criar pontes e interlocuções. Eu acho que eu e Arthur, nessa questão, talvez uma das questões que tem aparecido no Brasil de forma... enfim, aí seria uma análise mais complexa e longa de se fazer porque que aconteceu no Brasil, mas tem a ver com esse deslocamento do lugar do eu e do lugar do outro. *Santiago* é um sintoma disso, assim como a produção indígena é um sintoma disso. O fato da Globo ter permitido que houvesse durante um tempo um programa chamado Central da Periferia é outro sintoma disso. Algo está acontecendo no espaço simbólico da cultura brasileira. É esse ponto que eu estava querendo chamar atenção, que devemos tomar uma consciência mais clara desse movimento da nossa cultura se nós procuramos de forma sistemática estabelecer essa interlocução. A coisa do filme *underground* do filme do Coutinho que eu comentei com você é que a maioria dos filmes brasileiros são *underground*, mas é que havia por parte do Coutinho, do João Salles, etc., uma postura anos 60 de *underground* ao exibir aquele filme, que era exatamente algo que tinha a ver com o que a mim pareceu mais interessante dos filmes que eu vi “da quebrada”, que é exatamente essa desmontagem da visão da mídia sobre o universo da quebrada, que é o que tem a ver com essa questão do deslocamento.

Cleber Eduardo: Só fechando aqui também uma questão que o Arthur colocou que é essa questão do documentário na relação com a classe média. O que eu acho que tem acontecido nos filmes muito recentes que eu tenho visto é que essa aproximação, não só com a classe média, mas com alguns andares acima da classe média, tem acontecido sobretudo no cinema contemporâneo de Pernambuco - como *Pacific*, por exemplo, que vai passar na Mostra inclusive. É um filme todo em cima de imagens dos próprios viajantes de transatlânticos, que o diretor montou, e criou ali uma narrativa. Tem outro documentário do Gabriel Mascaro, chamado *Um Lugar Ao Sol*, que é sobre moradores de cobertura, e aí tem em alguns momentos certa postura de confronto mesmo entre realizador e os moradores, porque alguns falam coisas sinistras. Os dois diretores, juntos, tinham feito um filme que passou no Doc TV chamado *KFZ-1348* que é sobre os proprietários de um mesmo Fusca que termina num ferro velho. Esse mesmo Fusca, conforme os proprietários vão mudando, o que vai acontecendo é uma decadência social dos donos desse Fusca. Começa com um cara que está com um “carraço” hoje e o penúltimo dono é uma

empregada doméstica que vendeu porque não tinha dinheiro para pôr gasolina – e termina no Ferro Velho porque o cara não tem o que fazer e encosta o carro. Eles estão meio que tateando por aí. Recentemente um cineasta chamado Marcelo Lordello fez um filme chamado *Vigias*, que é exatamente sobre vigias noturnos de prédios de classe média, onde eles falam muito mais de seus patrões do que deles próprios. Então, essa idéia de classe está começando a ser resgatada por essa nova geração do cinema de Pernambuco. Vamos às perguntas.

Pergunta da Platéia: Professor Henri, quando o Sr falou da frase do Rimbaud "Eu sou o outro", não sei porque associei com Barack Obama se aproximando do mundo e dizendo "Esse é o cara.". Eu tenho mania de associação. Minha pergunta é porque eu fiz essa associação do "Eu sou o outro/esse é o cara.". Vocês entenderam como é que funciona um debate como esse aqui? A gente é instigado a raciocinar. O nosso bom professor aqui, o Arthur, falou sobre a luta de classes, pois tivemos aquela poetisa Elisabeth Bishop, em "Porto Seguro para Bishop", há 10 anos, eu assisti essa peça 3 vezes e me impressionei. Em 1958, ela estava em um apartamento de luxo no RJ e começou a ouvir o maior barulho no prédio. Ela se apavorou. Estava no 18º andar no prédio e aquele barulho todo. Saiu para ver o que era e olha que ela diz que as negras e suas patroas chorando e se abraçando. Depois investigou e descobriu que o Brasil tinha ganhado a Copa do Mundo naquele momento. Ela disse: "Bendito desse país onde as negras e suas patroas se abraçam e choram.". Esse caso de classe social tem disso. Eu recebi um telefonema um pouco antes de entrar nessa sala de uma pessoa de classe média-alta dizendo que foi assistir no Reserva Cultural a um filme feito por um francês sobre Nana Caymmi. Ela disse que estava traumatizada e eu tentei acalmá-la. Perguntei até se a Nana estava obesa. o que era? Ela disse "Não, não, me cobraram R$ 22,00 pela entrada", quer dizer, olha o cinema aí sofrendo com a bobagem e a besteira do cidadão que exibe o filme querendo enriquecer em algumas sessões. Vocês entenderam como é bom que venhamos a uma palestra como essa? Nós começamos a juntar as coisas. Eu tenho um filho que é psicólogo, e ele tem uma charge perfeita para os três aqui. Os senhores são três e cada um tem um microfone. A charge do meu filho foi feita pelo Jornal do Conselho Regional de Psicologia. São três debatedores numa mesa igual a essa, mas eles não estão sentados e sim agachados de cócoras atrás da mesa, cada um com um microfone. O do centro falando assim "Damos por iniciada a primeira palestra sobre o tema Como Vencer A Timidez.". Eu agradeço por vocês me emprestarem o microfone. Obrigado.

Pergunta da Platéia: Minha pergunta é para o Arthur, sobre o filme *Santiago*. Eu também tive a mesma impressão que você sobre a dicotomia da afetividade estabelecida numa relação de poder, mas fiquei em duvida se essa relação de poder é deliberadamente colocada ali pelo João Moreira porque a assistente de direção do documentário é extremamente irritante em alguns momentos, como se ela quisesse enquadrar quase que ficticiamente a personagem do mordomo, embora ele seja ali retratado como um Aristocrata que não tem a família que a família Salles tem, mas ela dá umas duras nele e o João Moreira deixa vazar isso para a gente. Eu fiquei na dúvida, porque percebi durante a exibição essa dicotomia, mas fiquei com a impressão no final de que isso talvez fosse algo inconsciente, como em alguns momentos que ele fala que algumas coisas ele só foi perceber muito depois com o enquadramento. Queria saber de você como você viu? Se você entende que a proposta dele era afetiva, mais intimista, ou se houve uma deliberação dele por deixar vazar essa arbitrariedade dessa assistente de direção. Aproveito até para perguntar para os três, que já devem ter estado em sets de filmagem, se é comum esse exercício de poder em relação aos atores e aos retratados.

Arthur Autran: Eu não tenho dúvidas que faz parte da proposta do filme que podemos assistir hoje, ou seja, do *Santiago* de 2007. Porque primeiro que é muito reiterado, como você notou. Ali é menos a questão de dizer que este ou aquele profissional do filme comete atos “discricionais”, que eu concordo contigo, mas acho que é para nos mostrar do quanto qualquer ato cinematográfico tem uma relação de poder, mesmo de um documentário. Ali ele expressa de uma forma muito forte para nós. Respondendo sua pergunta, apesar do afeto que existe, na minha visão, realmente há um deliberado do João Moreira Salles para representar para nós o grau de violência que existe. Em relação a sua segunda questão, e para não jogarmos todas as culpas na assistente de direção, esse filme foi feito em 1990, em película. Eu cheguei a fazer um documentário nesse esquema, assim como o Henri também, e é uma das maiores agonias do mundo porque película é muito caro, principalmente quando a pessoa não está falando o que você quer. Uma vez, eu brinquei com um amigo que o barulho de dinheiro queimando é a película na câmera correndo e uma pessoa na sua frente não falando nada do que você quer. Com o vídeo, isso diminuiu muito, porque é mais barato. Então é uma das sensações mais angustiantes do mundo, por isso que entendo a agonia da assistente de direção e também do João Moreira Salles. Tem um pouco essa tensão da produção e no caso do documentário, como depoimento, quando envolve película, a tensão do set sobe muito.

Henri Gervaiseau: É só um comentário rápido. Eu considero o *Santiago* também um grande filme e entendo que, além de outros elementos, é efetivamente a narrativa de um acontecimento ético, da descoberta da desigualdade dessa relação, e isso é conduzido de forma brilhante numa narrativa, como eu salientei, um pouco viscontiana, do tempo que passa e da classe que se vai. A reticência, que talvez eu tenha mais do que quando eu vi o filme, que me arrebatou de forma muito próxima do Arthur, é que será que isso nada tem a ver coma trajetória da sociedade brasileira de Collor até Lula? Essa tomada de consciência de um integrante da fina flor da burguesia nacional – e existe uma burguesia nacional e os irmãos Salles estão aí para provar que ela existe nesse sentido – então, será que essa tomada de consciência não tem a ver com essa trajetória histórica da sociedade brasileira? É algo que o filme não tematiza, parece-me. Não incorpora e isso é uma pena.

Pergunta da Platéia: O Professor Henri citou no começo rapidamente que o "Cineastas e Imagens do Povo", na questão do outro. Uma coisa que eu não entendi dentro do livro, que repercute agora nesses filmes, é que aquele filme do Aloysio Raulino, que eu esqueci o nome, em que ele ensina rudimentos técnicos para um andarilho e ele fica sendo como, entre aspas, a imagem do outro. Eu queria saber se a técnica circundante e a montagem é do Aloysio Raulino? Esse andarilho não estava na mesa de montagem, então, até que ponto essa é uma visão do outro se o diretor tem todas as... essa questão repercute nesse projeto do Vídeo Nas Aldeias, do índio, mas parece que é a mesma coisa. Não sei. No *5X Favela*, só para fechar, com esse subtítulo *Agora Por Nós Mesmos*, não funciona mais como ironia do que uma confirmação de fato, porque eu acho que ele é extremamente afetado pelo primeiro *5X Favela*. O Hugo Carvana e o Ruy Guerra, que participam, não é gratuito. Revela certa cinefilia dos diretores e certo conhecimento dos outros filmes.

Arthur Autran: Eu vou deixar para ele falar do livro do Bernardet porque foi ele que elencou, mas talvez possamos dizer que o modo de composição da construção de uma narrativa do que seriam as vozes do outro é sempre algo relativamente complexo, e é fruto de algum tipo de negociação. Então, vou falar sobre dois casos: o caso emblemático, talvez até mais conhecido dentre a historia do cinema moderno, de uma tentativa que, não sei se seria a primeira, mas é a mais emblemática em todo o caso, até pelo título que é *Eu, Um Negro*, e o diretor é branco. Nesse filme, o modo de composição é fruto de uma negociação. Não vou me estender, mas a filmagem foi

fruto de um acordo entre o personagem principal, que era um trabalhador desempregado de vida mediana da Costa do Marfim, e o realizador, no caso o Jean Rouch. Ele fez uma pré-montagem, e em cima da pré-montagem das imagens, o desempregado imigrante improvisou um comentário, então há uma composição aqui. No caso do Vídeo nas Aldeias, isso também pode nos levar a relativizar a idéia de que a voz finalmente chegou ao outro ou que haveria algo como o olhar indígena, ou *5X Favela – Por Nós Mesmo*s que não existe essa pureza, da integridade da voz do outro, mas existem modos de composição. Então, no caso da maioria dos filmes, um filme que nós citamos aqui é um que o Zezinho Yubi é um realizador indígena mais maduro embora ele seja muito jovem. Eu acho que ele mal tem 30 anos, ou está chegando. É um sujeito que já tem um controle maior do conjunto e dos elementos que levam a composição do seu documentário. No caso de muitos dos filmes produzidos pelo projeto Vídeo nas Aldeias, há uma composição, no sentido de que boa parte desses filmes são fruto de oficinas que são relativamente longas, se formos comparar com a maioria das oficinas populares de produção de vídeo, ou seja, muitas vezes duram cinco semanas. A maioria das idéias do registro vem a partir de um molde inicial de trabalhar com a vida cotidiana do grupo ou de trabalhar lendas, etc., então vem das pessoas da comunidade e a edição no processo de formação dos realizadores indígenas é uma edição negociada. Há participação das pessoas das oficinas, e dos aprendizes realizadores indígenas, então, acho que cada caso é um caso.

Pergunta da Platéia: Boa noite. Eu estava refletindo acerca desse monopólio do ponto de vista, para se ter como referência o outro, mas ponto de vista de quem, cara pálida? Na verdade, vocês resolveram bem essa questão. Tiveram dois temas que vocês citaram que é *Santiago*, que, na opinião do Arthur Autran, vem a ser o melhor filme dos últimos tempos no que diz respeito na questão do outro. Eu me lembrei daquele filme do Guarnieri junto com a Fernanda Montenegro, *Eles Não Usam BlackTie*, que já era uma abordagem desse tipo de realidade que nós observamos dos dois lados da lente. Eu também fiquei bastante incomodado principalmente na segunda metade do filme *Santiago* com a postura nem tanto dela, mas principalmente do Salles na questão do poder. Depois da conversa de vocês, eu me anestesiei um pouco no que diz respeito ao meu julgamento quanto a isso, por essa questão de película rolando e dinheiro rolando, só que pela altura e pela grandiosidade de quem realmente sustenta o filme que é o Santiago. Eu fiz uma comparação com o Anthony Hopkins que foi pensado isso da ficção para a vida real na vida do Santiago, *Vestígios Do Dia*, em que o Anthony Hopkins faz papel de um

mordomo também muito ligado a poesia. O filme não menciona também, e não me interessa, qual é a tendência ou opção sexual, mas ele abdicou de uma vida em que ele morava sozinho em um apartamento, quer dizer, 30 anos de dedicação a uma vida. Na verdade, a possibilidade que nós percebemos da demonstração de poder é muito mais por generosidade do Santiago porque ele, no caso, seria um dos personagens que, com o perdão da palavra, mandariam o Salles ir à merda, principalmente naquele momento em que ele está com a cabeça encostada no batente da porta, ele manda repetir três, quatro vezes o mesmo movimento, e ele com uma paciência enorme. Isso, eu acho que é, cronologicamente falando, retroativo ao carinho que ele sempre teve com o garoto, tanto que ele falou "Não, não falo o meu nome." O diretor está falando para ele. Essa questão do poder, embora ele fosse diretor no momento, mas essa barreira e dificuldade que o branco judeu classe alta tem de demonstrar essa coisa fria. Mas, logo no início, nas primeira cenass, em que a câmera está passeando pelo corredor na casa vazia, ele menciona e demonstra uma situação de afeto referindo-se ao Santiago, quando eles eram garotos, ele e o irmão dele, brincando de servir. Quem realmente o ensinou a equilibrar a bandeja sem derrubar os copos foi o Santiago. Tai a demonstração de afeto e o fato desse personagem ter atravessado ter atravessado toda a vida dele e batendo sempre com o martelo "Preciso terminar esse filme.". Na verdade, quem sustenta o filme todo é o Santiago, e nós estamos falando sobre cinema brasileiro e nem mesmo o Santiago é brasileiro.

(Não identificado) Quero só fazer um adendo. O filme de 2007 só existe porque em 1992, o Santiago não o mandou à merda. Provavelmente todo esse sentido da violência e da relação dos dois é uma coisa que ele tenta fazer um afeto, mas é uma relação muito violenta. Ele está fazendo uma *mea culpa* também dessa violência, num certo sentido. Tem também esse negócio depois de ele não ter dado entrevista e não ter falado nada sobre o filme, aumentou a *mea culpa* dele com o filme.

Henri Gervaiseau: Antes do Arthur responder, quando ele colocou uma questão que é fundamental para o Santiago é o fato de que o original estava sendo realizado em película. Tudo bem que lata de negativo 16 milímetros para o João Moreira Salles não deve ser um grande problema no orçamento do Unibanco, mas de fato, o cara está ali meio não querendo queimar negativo. Eu diria que, se não fosse feito em 16, não havia o Santiago hoje. Dificilmente, ele faria esse filme hoje.

Arthur Autran: O que ele falou é um tema que a crítica levantou pouco, pelo menos do que eu tive acesso, que é justamente fazer uma comparação mais cerrada, não que sejam iguais, mas entre as duas versões do *5XFavela*, elas mereciam um ensaio analítico tentando debater os dois filmes. Tanto no sistema de produção deles que é muito diverso entre si, e inclusive o sistema do *5XFavela* é muito original nos diferentes pontos de vista que os filmes usaram. Nessa questão que você levantou é que esses dois filmes têm de ser estudados em paralelo – eu não creio que haja muitas coincidências entre eles, mas tem que se estudar. Em relação ao que você comentou, o negócio do melhor filme brasileiro foi mais uma provocação para apimentar o debate, e acho que todos vocês em São Paulo e no Rio de Janeiro também terão uma oportunidade de ver muito da nossa produção nos últimos 10 anos e certamente há filmes muito instigantes. Foi mais uma provocação. Eu gosto de muitos filmes, de fato, como o próprio *Corumbiara* que eu não conhecia e conheci agora, e fiquei muito impressionado com ele. Há outros na mostra, como o próprio *O Invasor* que é um filme muito potente. É mais uma provocação para estimular o debate. Em relação ao *Santiago*, eu gostaria de voltar, porque o que não sei se ficou claro na minha exposição é que qualquer documentário tem uma relação de poder muito grande entre o documentarista e o seu objeto. É claro que quando isso ocorre lá, não vemos na maioria dos documentários, porque não se coloca para isso e nem sempre as filmagens têm essa tensão todo, mas também não vem ao caso. Agora, de qualquer maneira, essa relação de poder é naturalmente desigual pelo fato do cineasta ter, como ele apontou, o conhecimento técnico e as condições de produção: é ele de fato quem vai dar a cara do filme. A não ser que seja um tipo de produção diferente, mais voltado à antropologia, mas no documentário, comumente, quem dá essa cara final é o realizador. O objeto ou a pessoa, especificamente no Santiago, que empresta sua voz, sua imagem e suas memórias tem até um poder que você mencionou, que é dizer 'não aceito e não filmo'. Esse é o poder máximo dentro dessa pessoa, mas a partir do momento que ela aceita esse contrato, no sentido figurado, o poder dela é relativamente pequeno, e os interesses muitas vezes não coincidem. Então você pode perguntar: porque esse camarada empresta sua voz, sua imagem e sua experiência para o filme? Há razões muito diversas e não daria para chegarmos nisso por razões diversas (no caso do Santiago, por exemplo, afeto e etc), mas esses interesses também são diferentes. Isso é natural em qualquer documentário. No *À Margem da Imagem*, se vocês puderem ver é um filme muito interessante e ele expõe muito isso, da diferença de pontos de vista ou de interesses. Qualquer documentário tem isso, na verdade. O que me parece rico, instigante e inovador no *Santiago* e me emocionou muito é que o realizador, no filme

que acabou sendo feito e que temos acesso hoje, o de 2007, ele expõe essa relação, que é de dominação violenta, em toda a sua crueza, e isso não é fácil para um realizador. Você precisa ter um grau de consciência da sua atividade, de aceitação da sua própria atividade, do que significa o cinema e o documentário, que não é nada simples. O que o João Moreira Salles fez foi expor a violência dessa relação, que existe em qualquer documentário só que em geral não é exposto, no grau máximo, a ponto de ser comum inclusive para vários de nós, quando assistimos o filme na primeira ou na segunda vez, de termos total antipatia pelo realizador ou por figuras que estão ali representando o realizador, como a assistente de direção. Então, essa coragem de expor essa tensão do próprio realizador se expor é que o torna um grande filme, na minha visão. Não é fácil ter essa coragem. É uma coragem artística e intelectual, diria eu, muito grande. A mim, pelo menos, me destaca o filme.

Cleber Eduardo: Henri quer fazer um adendo aqui.

Henri Gervaiseau: No *Santiago*, o que é particularmente interessante e o que é demonstrativo da sua força expressiva é também a maneira como a questão da identidade é trabalhada. No momento terminal, que é a maior violência que o filme poderia expor, que é não ter ouvido o Santiago no momento que ele faria uma revelação que expressaria sua singularidade e é exatamente a maneira que o João Salles teve de demonstrar o maior respeito por essa singularidade e não cristalizar a percepção do personagem sobre o estereótipo do homossexual. É isso que, de alguma maneira, pertence a uma raça maldita. Achei muito interessante isso estar ali no texto do debate de hoje, que é a relação íntima que tem essas questões da relação do eu e do outro com a questão da identidade. É então também da gente perceber a questão da identidade como algo que não é inteiramente plástico e móvel, mas também não é a mesma idade. A questão da identidade é algo muito mais antropologista e a psicanálise nos ensina isso. É algo mais mutante e algo que se dá e se transforma na duração. É muito revelador da força desse filme. É essa sutileza dessa construção. O momento que parece ser o da maior violência, e é a questão de que o sujeito queria exprimir sua singularidade e parece ser o momento em que o realizador-patrão oprime mais o seu personagem, é o momento em que ele preserva a sua identidade. Isso é muito forte no filme.

Cléber Eduardo: Acabei só deixando a questão do Jean Claude, da Voz do Outro. Esse capítulo da voz do outro no livro, de certa forma, é um contra-plano do modelo sociológico, onde você tem um modelo sociológico acompanhando raciocínio do Jean Claude; e outro que confirma o modelo que anuncia. Eu já sei sobre ele. Na "Voz do Outro" nós teríamos uma flexibilização desse saber enunciador, e os enunciados são também bastante partilhados por esse outro que está ali com sua voz. Agora, isso que você levantou do filme do Raulino é o mesmo processo do qual o Raulino participou também no *Prisioneiro da Grade de Ferro*, filme que está aqui na mostra. Eu só vejo com uma diferença, porque no filme do Raulino, parece-me que esse compartilhamento da câmera com o outro é um dispositivo, realmente. Já no *Prisioneiro* é uma estratégia para se conseguir imagens que aquela equipe oficial do filme não conseguiria, porque a câmera passa uma noite na cela e entra no Amarelinho, que é um lugar que não se tem acesso. A câmera mostra a produção da cachaça ilegal, como são embalados os baseados dentro do presídio e uma equipe de cinema não teria acesso a isso. Por outro lado, o filme tem um subtítulo bastante questionável que é "Auto-Retratos". Eu não sei se é tão auto-retrato, em primeiro lugar, e em segundo, teríamos de nos perguntar do que estaria retratando, porque eu não acredito que seja a individualidade daquelas pessoas que nem tem nome no filme algumas vezes, o que poderia ser porque eles estão mostrando situações absolutamente clandestinas. Porque me parece muito mais um filme sobre o funcionamento do Carandiru do que um retrato individual daquelas pessoas. É mais um mosaico do que um retrato. Eu gosto do filme, só que o discurso que o legitima é um pouco impreciso e empobrece o próprio filme. Acho que ele é mais complexo do que essa questão. O "Auto-Retrato" no titulo traz essa problemática, e acabamos por questionar. O que eu acredito é que a partir do momento que você tem uma câmera na mão, você detém o poder. Agora, a questão é o que você faz com esse poder, que relação você estabelece com quem você filma. É possível estabelecer uma série de relações com quem você filma, para o bem ou para o mal. Eu fico pensando no filme da Marília Rocha, que está na mostra, que é o *A Falta Que Me Faz*. Nele, primeiro se estabelece uma relação de bastante proximidade entre a equipe e as meninas filmadas no Norte de Minas. Não há exatamente entrevistas, mais se observa do que se interpela. Elas conversam e se dirigem para a câmera e para a diretora. Falam o nome da diretora e chegam a dizer que vai dar o nome de Marília para uma das filhas e ainda, que pode convidar a diretora para ser madrinha. Quer dizer, se filma uma relação de fato entre quem filma e quem está sendo filmado. No final do filme, isso se inverte porque uma das meninas começa a fazer uma pergunta atrás da outra a cada membro da equipe que não está visível naquele momento, e

eles respondem a todas as perguntas. São perguntas de ordem pessoal. Ali temos uma troca entre esses dois lados. Tem realmente ali um espaço de soma e não um espaço de um lado só tirando do outro. O Gabriel Mascaro, diretor do *Um Lugar Ao Sol*, tem uma frase muito boa que diz que "documentário não é dar a voz ao outro, é tomar a voz do outro". Isso tem que ser um ponto de partida diante do qual todo documentarista precisa lidar.

Queria só chamar atenção para a programação em relação a essa questão do outro que na verdade passa por outras seções e questões aqui. Amanhã, por exemplo, temos *Carandiru*, que poderíamos também pensar em relação a isso. Teremos o *Prisioneiro da Grade de Ferro* e até *Se Eu Fosse Você*, que é uma troca entre eu e o outro o tempo inteiro. Temos o *Serras da Desordem*, do qual o Henri falou, que está dentro de outra questão, que são deslocamentos para onde e por que. Temos *A Concepção* que também está nessa questão do deslocamento... onde todo mundo quer ser outro. *Jean Charles*, que é o outro dos ingleses e que foi morto no lugar de outro. O *Jogo de Cena* é uma troca entre eu e outro. *A Falta Que Me Faz* é uma troca, mas uma em que eu não preciso ir para o lugar do outro, o que na verdade, é que se assume o intercâmbio nessa relação.

Para fechar, eu quero fazer uma pergunta para o Henri porque tendemos a direcionar esse outro de uma forma sempre onde o nosso olhar, como ponto de partida, é um olhar de solidariedade ou de arrogância, porque é sempre um olhar de cima para onde temos de baixar a câmera para olhar no olho do outro, mas partimos para começar a chamar o outro de outro. É uma perspectiva sempre que parte de cima. O que eu fico pensando, e o que me agrada como possibilidade, é você estabelecer um outro de cima e aí, não há mais solidariedade e nem arrogância. A relação vai ter de ser outra. No caso, por exemplo, desse filme *Um Lugar Ao Sol*, do Gabriel Mascaro, é de confronto. Ele estabelece um confronto, mas não é um de regra e leis absolutamente claras para os dois lados. Ele engana seus entrevistados, a um determinado momento em que uma entrevistada pede para ele interromper a entrevista e desligar a câmera. Ele coloca a tampa da lente e não tira o som. E mesmo assim, ela abandona a entrevista e começa a suspeitar qual é o motivo ou o que o está levando a fazer o filme e abandona, mas ele sem o consentimento dela manteve a voz dela na montagem final durante mais de um minuto. Lembrei aí do *Shoah* que tem aquele momento – e queria que você falasse um pouco sobre isso – e tem o texto do Comolli, Como Filmar Meu Inimigo, que ele coloca essa questão de como eu vou filmar o Jean-Marie Le Pen. Eu acho que esse outro não é o outro deficitário sempre. Ele pode ser o outro com superávit e aí a relação muda toda.

Henri Gervaiseau: Eu não vi e tenho até bastante curiosidade de ver esses filmes que você está falando do Gabriel Mascaro, e aí eu poderia comentar. Acho que depende muito da circunstância. Acho que no caso do *Shoah*, que é esse filme de 9 horas com os sobreviventes dos campos de extermínio, e particularmente com pessoas que se integravam e que chamaram de (incompreensível) Comando, ou seja, os judeus que eram encarregados de preparar seus compatriotas ou semelhantes a entrar na Câmara de Gás. Um dos empreendimentos mais bem sucedidos dos nazistas foi de tentar apagar todos os rastros do extermínio, porque evidentemente o esquecimento do extermínio fazia parte do extermínio. Isso é uma das questões centrais do século que se passou. Num determinado momento do filme, então, Lanzman decide ir conversar com o antigo SS e ele monta todo um aparato que é visível para o espectador, mas não para o entrevistado - tem uma câmera escondida que transmite para uma Kombi - então houve muitos debates em torno dessa situação se era ético produzir um registro desse tipo. Acho que depende muito da circunstância, e nesse caso por mais que possamos acha que aquilo não se faz, acho que é um testemunho histórico de tal monta que é um empreendimento de guerra. Numa ultima insstância, pode se justificar. Eu já filmei Afanásio Jazadi aqui em São Paulo e o fiz dizer coisas que depois eu incorporei no filme. Eu não disse para ele para que era feito. O filme chama-se *Tem que Ser Baiano*. É um vídeo sobre migração para São Paulo e o preconceito contra o Nordestino. Aqui no Brasil, é muito difícil fazer as pessoas conservadoras falarem – e acredito que hoje em dia seja mais difícil ainda, não se encontra um Bolsonaro em cada esquina, não há uma militância de direita como há na França, uma tradição de extrema direita. Acho que depende muito das circunstâncias. Eu ouvi falar desses filmes que você comentou do Mascaro e eu realmente gostaria muito de ver. *A priori*, o que eu ouvi falar desses filmes, em particular, não do que ele fez posteriormente, eu fiquei um pouco de pé atrás porque uma coisa é uma situação em que você está dialogando com o antigo SS, quando não há mais registro algum praticamente daquilo que ocorreu e que 6 milhões de pessoas desapareceram. Outra coisa era um burguês imbecil de Pernambuco e há tantos. Enfim, a burguesia brasileira de um modo geral, e podemos chamá-la de burguesia, os ricos brasileiros não têm muitas vezes cultura e nem civilidade, então não sei se isso é procedente montar um dispositivo desse tipo. Preciso ver o filme para responder.

Pergunta da Platéia: Eu vi *Corumbiara* pela segunda vez, e vi um dos filmes do Vídeo de Aldeias e naquela hora do índio que ele é acossado pela câmera, ele chega a disparar uma flecha na câmera e acho que isso é extremamente simbólico. O outro não quer que você venha. Lembrou-me desse ficcional do *Seara Vermelha*, que é aquele filme antigo, onde no final, a protagonista cospe na câmera.

Henri Gervaiseau: Paradoxalmente, como lembrei, essa imagem foi a que permitiu que esse homem não fosse morto em seguida, porque era a prova da existência dele, a imagem como prova e garantia da existência.

Pergunta da Platéia: "Eu sou o outro/Esse é o cara". Essa foi a pergunta que eu fiz para o senhor e que eu espero... Por que eu fiz essa ligação?

Henri Gervaiseau: Eu não sei por que o Sr não fez essa ligação, mas acho que ela é significativa do momento histórico que vivemos. Parte da produção audiovisual que comentamos aqui representa porque a ambigüidade do momento histórico, em que nos encontramos, não deixa de ser reveladora. O Presidente dos Estados Unidos é alguém que descende de uma filiação que, há 40 anos, era proibido andar até no mesmo ônibus. Havia segregação racial nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, virou Presidente do Brasil um antigo operário. Ao mesmo tempo, os limites enormes que essas pessoas têm ou tiveram para realizar um projeto de transformação social maior que eles encarnaram isso de alguma maneira, quando ele diz que eu sou o outro e ele é o cara, eu sou o outro, eu sou o negro, eu sou o Presidente do Brasil, ele é o cara. Ele era operário e agora ele é presidente, ao mesmo tempo, que outro é esse? Que cara é esse? Enfim, não sei se respondi.

Pergunta da Platéia: Tem um filme que está na Mostra e acho que é interessante essa relação de poder entre quem está sendo documentado, entre quem está sendo filmado e quem está filmando, que é o *Pan-Cinema Permanente*. Nele, o realizador vem na voz *off* e afirma várias vezes que ele filmou até a exaustão o Waly Salomão tentando descobrir o Waly Salomão por trás da figura pública que ele se colocava na tela. Ele diz que não consegue e, apesar disso, o Waly se protege e se expõe ao mesmo tempo. A questão do poder de quem está sendo filmado, que ele também conseguiria se proteger ou ainda manter outro tipo de relação quando ele consegue ter o controle da sua própria imagem e do que ele encena. É interessante no *Pan-*

Cinema Permanente quando ele traz essa discussão também entre essa relação de poder.

Henri Gervaiseau: Eu só discordo quando você diz que ele se protege, porque é muito mais um jogo. Não há como ser protegido. A questão toda do *Pan-Cinema Permanente* que eu acho genial é que o Waly é o outro de si. Para ele não há o "em si". No discurso dele é pela completa opacidade. Ele não acredita nesse *self* e aí realmente, no fundo, o *Pan-Cinema Permanente* é um projeto sobre o fracasso do Nader. Ainda bem.

Cleber Eduardo: Vamos encerrar por conta do horário, e voltamos na quarta-feira com o debate sobre os deslocamentos. Obrigado.

Transcrição: Luzia Lima – Pesquisa Qualitativa

luzialima.quali@gmail.com