Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 27/04/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Daniel Schenker e Hernani Heffner

Moderador: João Luiz Vieira

Debate: Para onde vão nossos heróis?

JOÃO LUIZ VIEIRA - Boa noite a todos. Estamos dando início ao segundo de dez encontros organizados em torno dessa Mostra, organizados principalmente em torno de dez questões. Vou tentar fazer uma pequena introdução da amplitude das questões que queremos colocar nessa questão em particular. Depois eu passo aqui para os convidados da mesa.

Indo direto a esse tema de hoje, colocamos essa questão como uma pergunta. Estamos aqui atualizando um formato, que foi feito em 2000, sobre a década de 90. É a segunda que estamos eu e Eduardo, em especial, mas em 90 tinham outro curador e agora tem o Cleber Eduardo nesse trio fazendo esse panorama crítico de uma década. Algumas dessas questões ganham uma certa conformação para cá, para a primeira década deste século, mas outras são novas. O interessante é até pensarmos no próprio conceito da Mostra, isso é uma coisa de curadoria, o que permaneceu, o que mudou, como mudou, de que maneira você reemoldura uma questão que era importante lá dos anos 90 para cá e acho que essa questão de hoje PARA ONDE VÃO NOSSOS HERÓIS?

Na verdade, se você pega essa questão do herói, ela pode estar presente no tempo todo. Se fizermos daqui a dez anos uma mostra do tipo dessa aqui, provavelmente essa questão do herói tem tudo para permanecer. Só fazendo essa pequena introdução, eu acho que estamos lidando com um conceito que é histórico e variável, por exemplo, para podermos pensar na amplitude desse conceito, na noção histórica de herói mesmo. Na Grécia, na figura do herói épico, que é um herói muitas vezes sobre-humano e com quem, em geral, somos levados a nos identificar. Então essa idéia da identificação com um herói é importante aqui no desenho da pergunta. Muitas vezes, essa é uma figura do herói mítico. Esse herói da identificação, em geral positiva. Você tem uma tradição, que tem na literatura que vem lá da Mitologia e, de repente, que está no cinema também. No cinema usamos até o “super-herói”, que vem dos quadrinhos e hoje você tem em todo um cinema, hoje talvez mais do que em épocas passada, que não é o cinema brasileiro. É um cinema onde você encontra figuras dessa idéia do super-herói que vem lá dos quadrinhos e migra para o audiovisual, para o cinema.

Se pensarmos também numa visão mais enviesada, estamos falando de herói, mas cabe aqui também o anti-herói. Nessa idéia do herói está também uma antítese, a do anti-herói. Outro conceito interessante que pontuamos ao fazer esse panorama de uma década são tipos de heróis e tipos de gêneros (que é uma discussão que vamos até voltar a discuti-las na terça-feira que vem), e que chamam muito atenção numa cinebiografia. A idéia de herói com uma biografia. A vida de alguém, então cinema “narrativizando” a vida de alguém. Esse alguém, em geral, é um herói verdadeiro; são personagens reais e não só celebridades. Podemos pensar em grandes figuras e é o caso da maioria, mas há também anônimos, heróis anônimos. Isso também é uma coisa para pontuarmos um pouco esse entendimento da construção dessa pergunta que é “para onde vão nossos heróis?” A idéia de herói projeta um percurso e a narrativa indica a trajetória. É uma trajetória de vida.

Num conceito de um herói tradicional, esse da primeira identificação que falei aqui, a gente em geral tende a privilegiar, no herói, uma figura em ascensão. Na idéia de um percurso de vida, há também queda e declínio, claro. Há também um processo de vida, apenas, sem terminar nem em ascensão e nem em queda. Alguém que faz

alguma coisa numa biografia, seja para o bem ou para o mal. Tem também muitos dos filmes que olhamos que detectou-se aqui e que trazem essa questão, vamos perceber que não há uma dicotomia muito clara. Até na nossa identificação, não tem assim, como talvez fosse mais claro num tempo atrás, o preto no branco, bem e mal. Essas coisas estão um pouco no final dos tempos também. Talvez tenha sido sempre assim. É que a gente agora também muda. Nós também mudamos. Tendemos a não bipolarizar essas coisas, a não fazer análises que coloquem isso de uma forma binária muito separada.

Como também deve ter sido explicado ontem, temos o limite de tempo da Mostra, onde não poderíamos exibir todos os filmes, então pinçamos alguns filmes para exibição naquela pergunta e esse é um conceito da curadoria que nos ajuda a pensar. Eles são exemplos de algumas coisas e são paradigmáticos de algumas coisas, mas qualquer um dos filmes sobre isso que estamos falando, poderiam estar aqui. São cinco ou seis que colocamos para cada uma dessas questões para serem exibidos aqui. Então, *Meu Nome não é Johnny* mostra essa idéia da classe média que vai para o marginal, para figuras novas que estão aparecendo ou pelo menos trajetórias novas que a gente vem testemunhando na sociedade brasileira, no cinema e na arte. Então, essa trajetória da classe média para o marginal, essa idéia do bem e do mal ficam meio misturadas aqui, como no *VIPs*, que está em cartaz no Rio ainda.

Já o *Cazuza* aponta para um traço nessa cinebiografia que não se restringe à cinebiografia ficcional: é a MPB. É uma relação antiga e não nova, a relação do cinema brasileiro e a música tem uma larga história que vai lá naturalmente quando o cinema, até antes, mas quando o cinema passa a falar no sonoro, essa relação fica mais íntegra, mais evidente e mais visível. Isso existia até no cinema mudo, como nos filmes cantantes, que já tem aí uma relação em ter cinema – vamos chamar de MPB que é um termo mais contemporâneo da gente. Então *Cazuza*, por exemplo, não é nem um traço de um cinebiografia ficcional e não se restringe a essa relação com a MPB, mas vai também marcar uma quantidade muito grande de documentários. Vamos falar disso aqui.

Heróis tortos ou enviesados como *Bruna Surfistinha* que é um exemplo recente com jovens com dupla personalidade e dupla vida. Heróis positivos, heróis redentores, exemplos de vida num certo tom moralista que percebemos também em três exemplos que citamos como *Dois Filhos de Francisco*, que mistura com música também. Reparem que essas coisas não são exclusivas e é uma certa tentativa que fazemos uma nomeação da questão gênero, por exemplo, que querermos colocar dentro do compartimento e fazemos até para nos organizar e pensar, mas sabemos que isso é absolutamente furado. Uma coisa não está exclusivamente dentro daquela categoria, “é assim!”. *Pelé Eterno* é outro exemplo, assim como *Lula, o Filho do Brasil* com heróis positivos, redentores e exemplos de vida, em geral, num certo tom moralista nesse viés aí. Só para citar nomes... Oscar Niemeyer, Rita Cadillac, , Paulo Francis, então reparem na multiplicidade nesse fazer na biografia de quem realiza alguma coisa. Tem a multiplicidade de perfis profissionais, por exemplo, que temos nesse cinema.

E o anonimato, que eu citei aqui também como as três irmãs cegas de *A Pessoa é Para o que Nasce*. Aquela operária do Lixão de Gramacho, *Estamira*. De repente, o

anônimo e o célebre. Falamos do Lixão de Gramacho e aí vem um filme chamado *Lixo Extraordinário*, e então junta o célebre com o anônimo, que de repente deixou de ser anônimo, que é aquele líder lá do sindicato do Lixão de Gramacho. Então é o anônimo e o célebre num filme só. A questão, por exemplo, de um passado político em geral identificado com figuras masculinas, mas que aqui na década de repente aparecem dois filmes com fortes personagens femininas como *Olga* e *Zuzu Angel*. Aqui eu cito "Cidadão Boilesen" que está aqui no programa, esse foi pinçado porque tem questões políticas interessantes. Enfim, heróis, anti-heróis, criticados, exaltados, analisados, com visões moralistas ou não, vencedores, perdedores, mártires, como Cazuza, são alguns desses exemplos.

Isso é apenas uma breve introdução para contextualizarmos as possíveis molduras dessa pergunta aqui. Então, vou passar a palavra para o Daniel Schenker, à minha esquerda, que é Crítico de Cinema e Teatro, membro da Associação de Críticos de Cinema do RJ já há muitos anos, e Professor de História do Teatro da CAL e na universidade.

DANIEL SCHENKER - Boa noite. Em primeiro lugar, quero agradecer o convite para estar aqui. Quando o tema foi apresentado, e os filmes pensados a partir do tema, eu não procurei uma unidade entre eles para além do fato evidente do que o que o João Luiz chamou atenção agora, que é o fato de eles serem filmes que tratam de personagens reais – mas fora isso, eles se passam em épocas diferentes e esses personagens, heróis ou anti-heróis, são de classes sociais diferentes e revelam Brasis diferentes. Então acabei me detendo no modo como cada um desses filmes apresenta o herói ou anti-herói dentro da sua estrutura. Acho que, dos filmes incluídos na questão, o que mais me marcou nesse sentido foi o *Dois Filhos de Francisco* porque me chama muita atenção como no filme o herói é definido e, de certa maneira, imposto desde o início. Quer dizer, quando o filme começa, a primeira frase é 'meu pai era um sonhador' e aí, já está estabelecido que o personagem do pai será retratado e visto como um sonhador, como alguém que não esmorece diante das adversidades da realidade. Ele é portador de uma tenacidade que parece infinita, mas o filme não vai abordar criticamente a figura desse pai que impõe o próprio sonho para os filhos. Então, de certa maneira, eu acho que o filme impõe ao espectador a figura de um herói.

Tem uma citação presente no filme que é *Eles Não Usam Black Tie*. É uma rápida passagem em que a Dira Paes está separando o feijão, que é uma famosa cena do *Eles Não Usam Black Tie* presente no filme do Leon Hirszman, na virada dos anos 70 para os 80, mas na verdade que é uma cena que não estava no texto e que surgiu na montagem do Teatro de Arena em 1958 e foi criada pela Leila Abramo e pelo José Renato. Eu não vi a montagem, mas na versão cinematográfica do Leon, que transportou a história para o contexto do ABC Paulista, eu tenho a impressão de que não se força ou se marca tanto os feitos ou a qualidade de herói de cada um daqueles personagens. No Teatro de Arena, a proposta principal era defender ou estimular uma dramaturgia que falasse sobre o cidadão comum das classes menos abastadas, entrar na casas do operário ou da família operária e retratar esse contexto. Eu acho que essa é uma característica muito presente no cinema brasileiro de mais de 10 anos para cá, porque podemos pensar também em *Central do Brasil*

que é um filme dos anos 90. É muito comum a gente ver nos filmes esses closes em rostos de pessoas anônimas, de classes menos abastadas. Existe alguma coisa que sublinha um pouco esse herói anônimo. Isso me lembra agora um filme ainda inédito em circuito que é *Riscado* em que a personagem principal é um atriz que batalha muito para conseguir seu espaço. Ela é injustiçada e não consegue. Tem ainda a maneira como a câmera filma-a com closes no rosto, quer dizer, existe claramente um desejo de elevar aquela personagem ao posto de heroína. Parece-me e me dá a sensação de que antes não era tão sublinhado quanto hoje em dia.

Ainda em relação aos *Dois Filhos de Francisco* tem uma cena em que o pai, interpretado pelo Ângelo Antonio, chega com a família em Goiânia e se depara com uma casa insalubre, e ele diz que 'pelo menos tem luz' e fica brincando de acender e apagar a luz da casa e aí ilumina os rostos dele e dos filhos. Lembrou-me longinquamente talvez a melhor cena de cinema brasileiro sobre isso de valorização do anônimo, se não me engano, está no *Homem que Virou Suco* que é a cena do camburão iluminando a favela totalmente às escuras, e o camburão vai passando pela favela no blackout e iluminando os grupos de pessoas que estão nas ruas completamente às escuras. Dá-me a sensação que, de um tempo para cá, a necessidade de elevar o anônimo ao posto de herói vem sendo cada vez mais artificialmente sublinhada.

Em relação aos outros filmes e, pensando também na estrutura no modo como os heróis e anti-heróis são apresentados, *Simonal*, por exemplo, é um filme estruturado numa alternância de sucessão de depoimentos e imagens de arquivos, assim como no *Cidadão Boilesen*. Ele vai seguindo mais ou menos em ordem cronológica, apresentando o personagem, mas como o valor do artista vai sendo realçado, o domínio que ele exerce sobre o público e a capacidade de improviso. Depois de 20 minutos, aprece uma primeira frase polêmica 'sou negro, sou feio, quero mais é ganhar dinheiro'. O modo como ele se relacionava com o racismo também vem depois dos primeiros 20 minutos. O perfil dele como artista alienado vem ali pela meia hora, quer dizer, como isso incomodava numa época de Ditadura Militar, quer dizer, aí o personagem vai ganhando outros contornos, como ele se julgava invencível. Quase nos 50 minutos, alguém diz que ele cometeu um grave erro e aí vem a polêmica toda do filme se ele teria sido mesmo informante do DOPS. Depois tem uma sucessão de depoimentos dizendo que ele foi vítima de alguma conspiração, até que no final, entra a figura do contador que é o outro lado da história.

Então, você percebe exatamente o modo como o filme foi estruturado para apresentar o personagem. Primeiro o artista, muito aos poucos vai inserindo os dados polêmicos, até que a polêmica vem à tona e aí o desdobramento disso. O *Cidadão Boilesen* eu acho que tem uma estrutura mais ou menos parecida, no entanto, a ambiguidade do personagem é apresentada desde o início – quer dizer, desde o começo o filme mescla depoimentos de ex-militantes com depoimentos de militares, além da família, dando uma visão mais imediatamente multifacetada do personagem. Então temos uma mistura maior, ainda que o filme vá num crescendo, talvez com o intuito de, em alguma medida, surpreender o espectador, quer dizer, como que alguém tão elogiado e tão incensado pode ter possivelmente cometido aqueles atos todos.

No *Madame Satã*, que acabou de ser exibido, a tomada de partido do filme me parece que está na primeira cena quando Madame Satã é apresentado com o rosto todo ferido, então acho que ali está estampado o herói com algo de preconceito, renegado pela sociedade, injustiçado, mas com a diferença do *Dois Filmes de Francisco*. Eu acho que o personagem aqui é menos óbvio, porque o Madame Satã é moralizador, autoritário, violento, explosivo, rancoroso, portador de uma sexualidade menos previsível talvez, e procura transitar entre diferentes personagens. De alguma maneira, o filme talvez traga à tona um descompasso entre o personagem que se gostaria de ser e o que se consegue ser. Ele diz 'eu quero ser artista' e depois da sequência com a personagem da Renata Sorrah, ele diz 'eu sirvo mesmo é para malandro' ou quando ele tenta entrar numa festa de grã-finos e é barrado, então como ele lida de uma maneira passional com o interditado, com a falta de acesso.

Meu Nome não é Johnny, parece-me que se inscreve mais convencionalmente numa vertente de filmes que vai abordar de maneira tradicional a ascensão e queda de uma determinada figura, como temos o exemplo mais recente do *Bruna Surfistinha*. Você acompanha toda a escalada e, lá pelas tantas, começa a se lembrar que quanto mais alta a subida, maior é a queda e depois de toda a derrocada do personagem até o momento de redenção, de segunda chance, no caso do *Meu Nome não é Johnny*. Enfim, são os pontos iniciais que eu queria falar.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Eu queria lembrar uma coisa que você falou aqui que é essa questão dos rostos anônimos. Um filme emblemático que não está porque não é desta década, mas é o *Central do Brasil*, que tem aquele negócio das cartas. Lembrou-me *Central do Brasil* enquanto você estava falando, que é uma coisa que está lá já nos anos 90, que vinha dos anos 90 e que vem para cá. Repare que é uma idéia interessante e toda a abertura do *Central do Brasil*, de 98, que vem para essa primeira década do século XXI. Eu vou passar a palavra agora para o Professor Hernani Heffner, que é Docente do Curso de Cinema da PUC e também da Faculdade de Arte do Paraná, em Curitiba. Ele é também pesquisador, conservador-chefe da Cinemateca do MAM, curador, articulador de ações e políticas para a área de preservação e restauração, com 25 anos de trabalhos e pesquisas dedicadas à preservação e difusão do acervo da Cinédia no RJ.

HERNANI HEFFNER - Antes de mais nada, boa noite. Queria agradecer o convite dos organizadores da Mostra para estar aqui conversando um pouquinho com vocês sobre um tema que, de certa forma, me assusta um pouco. Quando recebi o convite, eu estranhei porque sempre temos aquela reação instintiva e, sobretudo quando em princípio achamos que dominamos um universo, essa reação vem mais de pronto e, no meu caso PARA ONDE VÃO NOSSOS HERÓIS?. Quer dizer, existem heróis no cinema brasileiro?

Nossa tradição cinematográfica não é uma tradição, em princípio, associada a essa idéia, a essa palavra, a essa sensação, essa percepção de senso comum de que nossos filmes estariam permeados ali por modelos sociais, culturais, antropológicos, políticos sintetizados num determinado conjunto de personagens que nós denominamos no cotidiano como heróis. Antes talvez de perguntar para onde esses nossos heróis vão (e sei que a pergunta dos curadores tem um quê de provocação,

de abertura extremamente saudável para uma reflexão mesmo, a minha participação vai ser muito livre em relação a essa provocação), mas antes mesmo de perguntar para onde eles iriam, talvez devêssemos perguntar de onde eles vêm; talvez devêssemos perguntar se eles de fato existem e como é que poderíamos caracterizar esses nossos heróis brasileiros cinematográficos. É uma questão, se ela não existe no nosso cotidiano de uma maneira mais trivial, embora aqui e ali brotem heróis momentâneos (na última década um deles ganhou disparado, sobretudo entre crianças, adolescente, mídia, etc., que é o famoso Capitão Nascimento, que é um filme que os curadores resolveram associar a outro tema), na verdade o Capitão Nascimento é uma grande exceção e não uma coisa que encontramos a todo o momento. E, se na verdade não encontramos isso no nosso cotidiano, isso significa que não existe uma tradição e uma idéia de heróis e que nossa sociedade não trabalha nessa dimensão.

Na verdade, podemos e devemos pensar a nossa história, cultura e cinema a partir de uma idéia, conceito, baliza ou referência como essa na medida em que toda jovem nação que vem do Pós-Renascimento, da aurora da Idade Moderna, sentiu necessidade e precisou construir toda uma mitologia de fundação, de desenvolvimento e de perspectiva futura. Essa mitologia, sobretudo quando é constituída ali no século XIX e início do século XX, se centra, sobretudo na figura individual, na figura daquele que iremos designar como herói e numa figura que vai sintetizar algo em relação a essa nação. Uma das questões que girou em torno do herói brasileiro é justamente o fato de que nesse momento, e dadas as condições histórico-sociais que constituíram o Brasil, eu vou sentir uma dificuldade enorme de definir ou construir esse herói e de torná-lo uma figura cultural significativa. Essa dificuldade vinha da própria origem do país, de uma história moderna do país, de uma história pós-1500, que é uma história que vem marcada desde esse início por um aspecto negativo. A história brasileira está marcada em geral de que houve um conjunto de erros, de equívocos, de que houve uma marca negativa na origem da nação. Isso inclusive se tornou bastante significativo no nosso imaginário, na nossa discussão social, antropológica, na nossa discussão de formação brasileira, sobretudo ali na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX. Sobretudo o primeiro grande conjunto de Pensadores do Brasil como Joaquim Nabuco, Silvio Romero, Machado de Assis, etc. teve de lidar de uma forma bastante árdua e tortuosa com essa dificuldade de propor uma construção para o país, um modelo para o país, de propor uma idéia do que fosse o Brasil através dessa figura do herói, porque nós estaríamos marcados por essa condição negativa e pela idéia de que teríamos começado errado ali na nossa origem mais recente. Isso seria um dado insuperável porque é um dado de formação.

Guardem essa idéia porque eu a acho extremamente importante para pensar no passado do cinema brasileiro lá no século XX e para pensar esse momento que a Mostra está colocando que são esses últimos dez anos. Se vocês acessarem o catálogo e o texto que está desenvolvido para esse tópico de hoje, que é o texto do Cleber Eduardo, em um momento ele usa uma expressão que me chamou muita atenção que nos últimos dez anos, para um certo conjunto de filmes, e não para todos. Ele diz que nós estaríamos como que “predestinados à felicidade, predestinados à alegria, predestinados à uma condição positiva, digamos assim”. Ora, se de fato esse conjunto recente, em alguma medida, abarca essa idéia,

sensação, percepção ou essa construção, sobretudo; de fato, alguma coisa mudou entre um momento anterior (de uma larguíssima duração porque para mim, particularmente, esse dado negativo percorre, perpassa a maior parte da produção brasileira ao longo de todo o século XX). Nesses últimos dez anos, isso se transformou. Isso apareceu e sinalizou uma outra possibilidade, ou perspectiva – e é algo que talvez possamos discutir um pouco mais à frente no debate o que seria essa perspectiva, etc. Essa perspectiva anterior, a perspectiva negativa, é muito importante naquilo que eu vou chamar de herói brasileiro e que é uma construção iniciada muito mais no campo da literatura muito mais do que em qualquer outro campo artístico, incluindo aí o cinema.

Essa proposição inicial que vem da literatura é uma proposição que estabelece alguns caminhos, percursos ou referências que são extremamente importantes, porque nós as iremos reencontrar ali no cinema brasileiro do século XX. Existia uma dificuldade básica no momento da formação da nação brasileira, e isso coincide com a proposição de uma independência em 1822 e coincide mais ainda com a proposição de uma independência ainda maior, de uma independência propriamente dita, da formação propriamente dita da nação ali com a instauração da República, já no final do século XIX. Nesses dois momentos, a dificuldade era o que temos para trabalhar ou podemos elencar para caracterizar esse homem brasileiro que deveria ser positivo e que, a partir de sua presença como um modelo, e o herói é sempre um modelo basicamente de um lado de ação e de outro lado de atitude moral, ou seja, é um herói que instaura a idéia do que é bom, do que é justo e é um herói que age no momento em que isso está em risco. O herói tem essa função dentro da sociedade para conduzi-la para o que de melhor essa possa apresentar. Naquele momento, que aspectos poderíamos sacar ou elencar em cena para construir esse herói brasileiro. Na verdade, naquele momento, nós não temos uma história ou lastro histórico ou cultural tão grande assim e, sobretudo, não tínhamos uma diferenciação mais significativa em relação ao colonizadores, aos Portugueses, aos Europeus de uma maneira geral, que nos permitissem traçar ali uma linha divisória ou uma linha diferencial para dizer que esse é o nosso herói brasileiro.

A operação, que sobretudo a literatura romântica vai desenvolver, é uma operação muito interessante, mas que no fundo, é uma operação de revestimento de um elemento que é colocado para a base do herói brasileiro, que, naquele caso foi literalmente um personagem da sociedade – que era o índio. Ele era considerado como marca natural da terra e desse espaço geográfico, mas que não trazia em si mais nenhum elemento mais significativo para expandir essa base. Esse indício romântico brasileiro vai ser revestido, aí sim, de um conjunto de características e de um conjunto de atributos que vem da cultura européia, e aí vocês vão encontrar Gonçalves Dias, José de Alencar e em outros escritores, uma descrição e uma formulação desse índio quase como se fosse quase um cavaleiro medieval europeu, que é absolutamente destemido, absolutamente forte e absolutamente consagrado por alguma coisa que chamamos de divindade – porque esse herói é um herói escolhido por Deus, por mais que isso seja uma contradição enorme na medida em que você pegue um índio de alguma nação indígena brasileira daquele momento. Esse herói acaba sendo revestido de uma série de atributos que causam um desconforto porque, em alguma medida, são percebidos como não típica e autenticamente brasileiros. É algo que não nos define e não nos configura no sentido

de o que esse herói coloca em cena, o que esse herói faz, pelo que esse herói luta, o que esse herói vai construir como modelo. E só para não deixar algo escapar em relação ao índio, a gente ainda tem a presença disso na cultuara brasileira contemporânea e até mesmo no cinema. Basta lembrar um filme dos últimos dez anos como *Tainá*. Ela é a indiazinha representada como heroína da terra brasileira, da cultura agora miscigenada brasileira. O que ela ainda traz de contribuição para uma configuração da nação e como uma defesa disso de algo que nos seria diferente de nós e que até eventualmente nos ameaça, que está lá dentro da trama do filme.

A segunda vertente, muito mais produtiva e mais significativa, ainda que de origem também igualmente européia, mas essa teve um enraizamento muito mais significativo entre nós e acabou gerando uma vasta base cultural, um vasto painel de criação artística em vários campos, e isso vai atingir o cinema e vai servir como talvez o nosso primeiro e maior modelo de formulação de herói, que é a literatura picaresca de origem ibérica, e sobretudo de origem espanhola, e que chega também num momento de transição da literatura romântica já para uma de feições mais realistas e que começa a tentar encontrar no dia a dia do homem comum, alguns traços de comportamento e de personalidade e de um certo ideário de vida e que vai ser transformada a partir dessa base picaresca numa definição bastante significativa do ser brasileiro e mais do que isso, desse herói brasileiro. Então, quando vamos ver lá o “Memórias de um Sargento de Milícias”, do Joaquim Manoel de Macedo, e encontramos o personagem do Leonardo Pataca, que é aquele sujeito meio desajeitado, que não sabe bem o que quer da vida, mas que acaba descobrindo ali um certo prazer de um viver imediato e de um certo escapar de certos controles que se sobrepõem a ele, que o cercam. Você vai descobrir ali uma figura gaiata e com um certo poder de invenção, uma figura que questiona essa ordem estabelecida, qualquer que ela seja. É uma figura que, inclusive, vai apresentar uma contradição importante para nós, porque ele rejeita essa ordem, mas seu desejo profundo é ser incorporado por ela. Ele se sente desconfortável diante da disciplina da ordem, mas ele almeja os benefícios dela. Ele acredita que só será feliz quando for incorporado por essa ordem.

Esse personagem picaresco, que vai ganhar uma dimensão absolutamente extraordinária quando Mário de Andrade o retoma e o expande a partir de estudos antropológicos e das próprias observações dele, mas de sobretudo, de uma re-interpretação dessa tradição no famoso Macunaíma, que o Mário o descreve como ‘o herói sem caráter’ (e o sem caráter aí retoma aquele suposto aspecto negativo da origem do Brasil e retoma essa impossibilidade, sendo que o desejo é atingir essa condição de felicidade, mas isso seria impossível por conta dessa marca de origem). No “Macunaíma”, toda a trajetória daquele herói espelha muito bem essa compreensão que o Mário tem àquela altura, e que ele propõe até como uma explicação do Brasil e como uma definição do caráter desse homem comum brasileiro, que vai ser o verdadeiro herói – pelo menos o verdadeiro herói ao longo do século XX. Não é aquele herói que é construído muito como um modelo artificial, canônico ou de um herói pátrio.

Houve essa construção, que seria a terceira e que é uma construção desenvolvida especificamente pelo Estado Republicano Brasileiro. É uma construção que diz ‘bom, se vamos construir o país, temos que construir a partir de alguma idéia desse mesmo

país, mas se não existe essa idéia, a gente coloca aqui em cena um modelo quase que absoluto, quase que perfeito, que tenha a ver com o desejo mesmo desse país'. Toda aquela iconografia que conhecemos a respeito dos heróis do Brasil Colônia, do Brasil Império que começa na pintura e depois vai para a literatura e que chega, até mesmo, nos livros escolares, isso ainda me atingiu. Isso ainda chegou no momento da Ditadura Militar, quer dizer, eu cresci naquela época. Tínhamos Estudos de Moral e Cívica e Estudos dos Problemas Brasileiros, onde lá vinham eles com esses modelos artificiais criados ali na aurora da República. O mais famoso e importante desses era o próprio Tiradentes, quer dizer, o desejo de Brasil estaria ali no coração, na mente, na ação desse sujeito histórico do século XVIII e ele representaria ali o maior herói da nação brasileiro porque ele teria ali esse desejo de um país que desse conta do estar nessa terra, do pertencer a essa terra e que desse conta, de alguma maneira, de uma relação que viesse a se criar com esse espaço.

Essas três vertentes permanecem na prática cinematográfica ao longo do século XX, sendo que, das três, a que vai ter maior significado e importância vai ser justamente a picaresca. Se podemos falar lá no passado do cinema brasileiro em um herói cinematográfico, iremos falar sobretudo como de um lado um Oscarito e de todos os personagens que ele interpreta nas chanchadas e de outro lado de uma figura como o Mazaroppi e todos os caipiras que ele apresenta ali ao longo da sua vasta carreira. O que são esses heróis? Esses heróis são heróis populares, são heróis anônimos, são heróis tortos, são heróis da ordem do sonho de um Brasil que eles desejam, mas que não existe de fato – e em muitas chanchadas, literalmente, esses personagens, essas figuras emblemáticas, esse heróis que transcendem seus personagens e viram emblemas do próprio cinema brasileiro, literalmente sonham. O Oscarito, sobretudo. Começa o filme, ele ganha uma pancada, que parece que a narrativa continua, que a história continua, que o Brasil continua. Forma-se um novo Brasil muito mais interessante, mais rico, mais igualitário, mais democrático, mais feliz, no entanto, a certa altura, ele descobre que 'Isso não era de verdade. Isso não era para valer. Voltei para o Brasil real e ele é um Brasil sempre aquém disso'. Nesse sentido, esse herói é um que reproduz aquela lógica primeira, a negativa e, sobretudo para sobreviver em meio a essa impossibilidade, esse herói vira um herói macunaímico, um herói torto, um herói enviesado e sobretudo, um herói de resistência. O herói brasileiro é um personagem popular que resiste, seja no imaginário da chanchada, no do cinema independente dos anos 50, no do nascente cinema novo no começo dos anos 60. É esse o herói, o protagonista, o sujeito histórico que está em cena e vai tentar configurar uma certa idéia de Brasil.

Quando o cinema novo caminha mais amplamente, ele coloca isso em cheque. Ele discute isso e diz que esse herói não interessa mais. Queremos de fato um Brasil novo. Queremos de fato um Brasil que não esteja mais no futuro, mas que se apresente aqui no presente. Queremos um Brasil reformulado. Queremos um Brasil construído a partir do que ele fez e não importa mais o que seja. Queremos um Brasil que não caia num maniqueísmo negativo ou positivo. Queremos um Brasil que não veja mais suas características mais concretas e mais imediatas como positivas ou como negativas simplesmente como características intrínsecas. Isso significou ali valorizar o negro, o operário, a mulher, etc., mas, sobretudo colocar isso nas costas de um novo herói, não mais de uma realização propriamente dessa proposta, mas de uma reflexão em torno disso. Eventualmente, a partir dessa reflexão da proposição

de um projeto, esse novo herói é um intelectual e o seu projeto é o da revolução. O grande herói dos anos 60 é, na verdade, esse intelectual que perpassa filmes como *O Desafio*, como *Terra em Transe*, como *Desesperado*, etc.. Curiosamente, esse intelectual é, sobretudo um jornalista, ali àquela altura como personagem, mas na prática, esse intelectual é o próprio cineasta. Isso é uma operação extremamente importante porque ela será retomada num momento adiante e vai ter uma grande importância na discussão que aflorou nos anos 90. Ali nos anos 60, esse personagem ganha corpo, forma, voz e ele de fato começa a dizer 'o Brasil não era aquilo que diziam, o Brasil é isso que iremos construir'.

O que há de comum nessas duas proposições nesses dois momentos é que o Brasil ainda permanece numa proposição para o futuro. A ação desse herói ainda é uma ação a ser efetivada à frente. Não é à toa que esses intelectuais, que esses heróis tenham sido caracterizados por uma sociologia, por uma antropologia, por um pensamento mais recente, como romântico-revolucionários. Essa característica romântica desses heróis os reenviam, na verdade, para trás e os colocam sempre na ordem do desejo e não da realização propriamente dita. Quando chegamos nesse ponto e percebemos que tudo permaneceu, sobretudo, na ordem do desejo, nós podemos afirmar a idéia de que houve de fato heróis no Brasil ou, na prática, nunca houve heróis no Brasil porque nunca se chegou a uma realização concreta e sempre ficamos na ordem do desejo. Boa parte do meu estranhamento com a idéia de heróis, sobretudo em cinema que é a área que eu conheço e trabalho, vem dessa contradição. Como podemos ter heróis se não tivemos ações concretas para a constituição desse ou daquele projeto para a efetivação de uma idéia de Brasil. Nesse sentido, você ficava sempre aquém.

A essa altura, você começa uma operação extremamente importante e interessante de destruição de heróis oficiais. Um filme igualmente emblemático nesse momento e, talvez, um dos mais extraordinários nesse sentido que fizemos é *Os Inconfidentes*, do Joaquim Pedro de Andrade – e, não por acaso, o herói em cena é Tiradentes, que aflora nesse filme como muitas coisas, mas não como herói e sim como um ser absolutamente dilacerado pelas contradições de sua terra e pelas contradições do seu tempo imediato e do seu projeto para o futuro. Aqui como que mina esse personagem dentro do filme do Joaquim Pedro, mas eu diria que mina, na verdade, não só esse personagem, mas todos os personagens que eram vistos ou se propunham como heróis ali naquela altura. Esse processo de corrosão que acompanha todo... enfim, o regime militar e sua decadência, todas as contradições da década de 80 e a crise econômica, e sobretudo, na área de cinema nos anos 90, todo o esvaziamento da atividade cinematográfica produzida pelo Governo Collor, atinge um momento de plenitude ali nesse cinema dito da retomada ali desse cinema feito a partir de 94 e 95, num momento em que percebemos nesse cinema um desconforto enorme, seja você estar no Brasil e, de repente, sentir a necessidade de ir para fora, seja sobretudo em colocar ali literalmente e diretamente um herói muito estranho numa tradição cinematográfica como a nossa que era o próprio cineasta.

Aí, vou usar um filme que eu acho sobretudo emblemático disso que é o *Baile Perfumado*, do Paulo Caldas e do Lírio Ferreira, que retrata ali um personagem real, e é um dos links que vocês podem começar a fazer com essa idéia da cinebiografia e de como ela poderia ou não abarcar essa idéia do herói. Ao retratarem ali a trajetória do Benjamim Abrahão, um mascate cineasta que filmou o Lampião, você tem um

retrato que é entendido por uma série de pensadores dos anos 90, mas sobretudo por um pensador como Ismail Xavier como um retrato que espelha, de um lado, um ressentimento, que espelha um desconforto com o “ser cineasta” num país como o Brasil naquela altura – ou seja, o cinema seria uma atividade sem maior importância e que não mereceria maiores considerações. Todo o esforço de ser cineasta no Brasil ao longo do século XX parecia chegar ali e ser esvaziado de todo e qualquer sentido. Então, o próprio intelectual artista, o próprio cineasta como herói parecia esvaziado de sentido ali àquela altura. Toda uma trajetória anterior que linkava esse intelectual com o seu objeto, com o seu personagem popular que resiste... o Benjamim Abraão com o Lampião dentro desse filme, pareciam ambos esvaziados de sentido ali àquela altura. Ser herói não garantia nenhuma transformação, nenhum prazer pessoal e nem uma significação maior para o estar em meio a este país, cultura e história.

Se chegamos ali ao final dos anos 90 com essa percepção, sobretudo desse personagem que poderia vir a ser o herói redentor, na virada para o século XXI algo muda, ou algo que talvez ainda não compreendamos adequadamente parece ter mudado de um momento para o outro, de um par de anos para o momento exatamente seguinte. Tivemos uma mudança que talvez seja significativa na compreensão do que seja esse herói e na sua reproposição. Talvez dos filmes que estejam associados a esse tema dentro da mostra, o que se mostra mais significativo nesse sentido seja o *Madame Satã* porque é um filme muito curioso na sua armação interna. O filme começa apresentando seu personagem por suas ações, por suas atitudes, sobretudo. ‘Varre esse lugar. Não é porque vivemos nesse lugar pobre que ele não tenha de estar limpo. Dê de comer a essa menina. Olhe como você fala. Você não está falando com qualquer um.’. Ele tenta se comportar como uma pessoa digna, como um cidadão, como um modelo de comportamento moral, como um modelo de comportamento em relação às atitudes que ele tem na sua vida imediata, no seu cotidiano. A certa altura do filme, ele explode e diz que isso não é possível. Eu não consigo viver a partir da minha própria concepção de pessoa e cidadão, da minha própria concepção do que seja ser um homem brasileiro ali àquela altura. O Brasil não me permite isso. Ele tenta ir ao High Life e é impedido na porta. É acusado de roubo quando ele não fez isso. Ele é enganado por A, B e C. Ele se indigna com tudo isso e decide romper com um comportamento, que seria um comportamento de um herói pleno, absoluto, quase que modelar. Resolve jogar tudo aquilo para o alto em nome de alguma outra coisa. Essa alguma outra coisa que eu acho que é um dado extremamente importante.

Daniel mencionou que no *Simonal* a certa altura do filme, o próprio Simonal diz ‘eu sou preto, sou feio’ ou seja, tenho marcas negativas da minha origem pessoal e do coletivo social, cultural e história e se eu estou marcado tão negativamente assim, o que me resta é ‘ganhar dinheiro’. O personagem do João Francisco dos Santos, a certa altura, reagindo à indignação de não poder ser um cidadão pleno dentro da sociedade brasileira, o que ele diz é ‘eu quero agora é o sucesso’. No fundo, aí já não importando mais tanto uma marca de classe e generalizando essa atitude para todas as classes, o que vocês vão ter nesse conjunto de personagens é uma decisão particular, individual, pessoal desse conjunto de personagens que se transforma em lógica nova. Quais são suas contradições internas, mas há de sublinhar que ela é uma lógica nova. Ela pode ser uma lógica completamente obtusa, perversa, mas é

uma lógica que se coloca em cena. No caso do *Madame Satã*, o filme reflete sobre essa construção e sobretudo isso aparece no momento em que o João está se apresentando ali no Bar do Amador, já quase no final do filme, e ele primeiro conta para si mesmo olhando no espelho e depois conta para uma platéia, e a rigor, conta para nós todos, como é que Janeci supera a contradição anterior; como é que Janeci se funde lá com aquele ser da floresta; como é que Janeci que é um dado a rigor estrangeiro, se funde com o dado de formação de um herói brasileiro a partir das nossas formulações culturais e históricas antigas. Como é que João Francisco dos Santos encarna de um lado o Macunaíma e de outro vira aquele personagem de cinema americano Madame Satã e como é que isso resolve a questão para ele e a partir do filme, parece resolver a questão de uma maneira mais significativa para esse novo momento histórico do Brasil.

Um novo momento que a gente deve ter em mente que é bastante diferente dos outros anteriores é que no debate de ontem, o José Carlos Avellar falava de uma percepção do Brasil como tendo sido um país basicamente pobre ao longo do século XX e, nos últimos 10 anos, alguma coisa – ele caracterizou como excessivamente eufórica – no sentido de ter se transformado num país um pouco mais rico, mais substancial, e eventualmente de classe média e não mais um país popular, pobre, etc.. Tendo esse contexto em mente, se pegarmos um filme, que não está aqui dos cinco relacionados a esse tema, mas acho que é um filme talvez emblemático desse gesto, que é o *Céu de Suely*, vocês terão ali uma figura que volta à sua origem para se perceber inadequada nele. De alguma maneira, está imersa nessa percepção de que não consiga mudar sua condição e ela começa o filme percebendo que foi deixada pelo suposto namorado, que o material econômico que ela pensava usar para dar um salto na vida foi roubado e que ela está sem nada, sem lenço e sem documento. O que ela faz diante disso é não se conformar, e eventualmente assumir ali uma conduta aparentemente amoral ou imoral – e, nesse sentido, ela não seria uma heroína, mas ela assume essa dimensão e as consequências dessa para justamente inverter a lógica e novamente ganhar o direito de construir outra trajetória, outro percurso. É significativo que seja uma personagem feminina, e que vários desses filmes mais significativos desses conjuntos se concentrem em personagens femininas.

É significativo que a mulher nesse momento histórico do Brasil tenha uma presença ou significação muito mais do que no passado e que, inclusive ela tenha superado estigmas históricos em relação à sua inserção social. É significativo, sobretudo que um dos filmes mais recentes a fazer sucesso seja um filme que parece levar isso às últimas conseqüências que é o *Bruna Surfistinha*, em que essa personagem aparentemente deserdada de tudo e de todos – uma das características dos anos 90 e dos anos 2000 é a tal falta do pai – e a falta metafórica do pai, e do projeto Brasil, embora no caso do Bruna Surfistinha, a família esteja lá, mas é uma família adotada. Ela se aparta dessa família e vira um ser solitário no mundo. A partir disso, ela vai construir outro caminho, que pode ser considerado como imoral, perverso, etc., mas que chega um momento extremamente interessante nesse filme que é onde ela já fez a curva completamente descendente e ela está lá toda machucada no hospital e é oferecida uma possibilidade de voltar para uma certa configuração social, uma certa identidade social, uma certa posição de um momento anterior. Alguém chega para ela e diz ‘eu te dou casa, comida e roupa lavada e você nunca mais vai precisar

se preocupar com o que quer que seja na vida' , ou seja, oferece a ela o que era a estrutura da sociedade patriarcal antiga brasileira. Ela recusa. Esse gesto de recusa aparentemente adensa a perversidade do personagem do filme porque ela escreve num espelho do apartamento dela um número que é um que vai se transformar num dado estritamente econômico. 'Vou transar mais tantas vezes para conseguir minha independência', sobretudo econômica, num primeiro momento, mas mais significativamente uma independência identitária, social, cultural e de um novo sujeito histórico.

É curioso que se podemos falar em heróis, não sei se podemos, talvez nesse momento atual desses últimos dez anos, essa questão tenha começado a aflorar e tenha começado a, de alguma maneira, reconfigurar uma idéia do que podemos formular a respeito de nós mesmos ou a formular uma idéia do que seja o Brasil hoje, concreto e imediato. Não mais um país que se organizaria em função de um futuro indefinido, longínquo. Existe uma imediaticidade nesse cinema brasileiro atual e em grande parte retratada nessas cinebiografias porque não são personagens de lá de trás, não são personagens já consagrados por outras instâncias culturais, sobretudo pela história. São personagens eventualmente vivos, imediatos e são personagens que estão convivendo com a equipe de cinema, com o Realizador. Não são personagens que tenham merecido um distanciamento histórico e não são personagens absolutamente consagrados. São eventualmente celebridades, são famosos, mas não são personagens ratificados. Ora, optar por esses personagens parece confirmar essa idéia de que estamos muito mais interessados num Brasil que existe de fato hoje, aqui e agora. Acho que para começar...

JOÃO LUIZ VIEIRA - Está ótimo. Agora, eu começo outra parte que é um diálogo com a platéia. É só levantar a mão e lançar uma questão, comentar. Não precisa ser uma questão, pode ser um comentário.

PLATÉIA - Minha pergunta é para o Hernani. Com relação ao momento atual, quando você tem o herói público que não necessariamente é ratificável, você estava falando da Bruna Surfistinha e eu pensei no Capitão Nascimento com toda a polêmica que trouxe. Para alguns é ratificável, para outros não. Eu queria que você comentasse um pouco mais essa perspectiva de análise em cima da figura do Capitão Nascimento porque acho que, ao contrário da Bruna, é mais polêmico.

HERNANI HEFFNER - Vamos lá. Eu acho essa proposição em torno do herói daqui da mostra muito interessante porque lança luz, sobretudo sobre os processos de construção dessas personagens, sobre o processo de definição do que seja um herói, genericamente falando, e das articulações que esse conjunto de filmes, mas de alguns outros filmes em particular, realizaram nos últimos dez anos. Se você tiver em mente que você, na verdade, tem várias proposições de herói em meio à cultura brasileira e que talvez a mais persistente seja aquela que opta, sobretudo, por uma visão extremamente negativa, existe do lado da construção do Capitão Nascimento no *Tropa de Elite 1* e *2* uma enorme contradição, porque se é um modelo de construção estético. É um modelo que ratifica inclusive quase a idéia do super-herói

e não do herói – quer dizer, de um super-herói que tem extrema eficiência, de um modelo de ação absolutamente pleno e tem até essa dimensão, mas enfim, não vamos chegar a ela num sentido mais amplo. Ele é um policial, um policial bem treinado, um policial consciente, um policial que reflete sobre o seu trabalho, etc. e as marcas da construção do personagem como discurso narrativo vem, sobretudo, da moldura de gênero em que o filme se insere. Ora, mas essa moldura de gênero me parece estar em enorme contradição com a significação mesmo do que o personagem propõe como um modelo heróico. No momento em que ele passa a refletir sobre seu trabalho, sobre sua ação e inclusive sobre o que é realmente o Brasil, a visão dele é completamente negativa. Ele, no fundo, diz que não há solução, que não tem como consertar e não vai se resolver esse pântano, esse lodo, essa mixórdia, essa corrupção, etc. Não há solução.

Ora, quando você diz isso e, sobretudo usa imagens que remetem essa idéia de que existe uma espécie de corrupção atávica, como se a corrupção não fosse algo historicamente dado, como se aquilo fizesse parte do próprio ser brasileiro, você está ali reproduzindo uma lógica bem antiga que está ali num Oliveira Viana, num Antonio Torres, num Silvio Romero. Não estou falando de uma Sociologia dos anos 60, 70 e 80. Não estou falando de Foucault não. Estou falando de coisas lá para trás. Estou falando de caráter nacional brasileiro que se formulou em 1870 a 1950, mais ou menos, e que o Capitão Nascimento reproduz quase que *ipsi literis*. Se vocês pegarem certas falas, certos diálogos do Capitão Nascimento e forem ler esses pensadores antigos do Brasil, vocês vão ver que é quase citação. Nesse sentido, me parece que se houve esse sentido de moldar um novo herói brasileiro, essa intenção fracassa porque recai numa perspectiva e numa formulação ideológica, que, na verdade, nega a possibilidade de um herói e, sobretudo de um herói positivo, de um herói de ação. Quando eu falo em herói de ação, é de um herói positivo, de um herói que vai ali e, digamos assim, sua presença modelar de ver o caminho não é esse, é este. O próprio Capitão, ao refletir sobre o seu gesto, diz 'não há saída', então essa contradição me parece colocar os *Tropa de Elite* como filmes para trás e não à frente. Deles não sairia nada no sentido de uma nova idéia – e não digo de herói, mas de um protagonista brasileiro, de um novo sujeito histórico brasileiro que viesse apontar contradições dessa nova realidade brasileira. Você está ali pensando por uma lógica que, aparentemente, não existe mais.

PLATÉIA - Eu vou fazer uma proposição diferente para a mesa, ligando o debate de ontem QUE PAÍS É ESSE? com PARA ONDE VÃO NOSSOS HERÓIS? Os heróis, dentro da tradição cinematográfica, sempre partem da necessidade de haver a vilania e ela sempre teve – e a gente viu ontem o filme do Sganzela, *O Signo do Caos* – muita força sobre a estrutura da ordem no Brasil, sobre a estrutura do Estado no Brasil, sobre a estrutura das leis no Brasil. Ontem, quando alguns palestrantes falaram, se não me engano é Andréa o nome dela, ela quando quis falar de que país é esse, a primeira coisa que ela disse foi 'vamos deixar o Estado de lado' e vamos pensar no que pulsa no Brasil, que seria sua cultura, sua sociedade, tal. É estranhíssimo ouvir isso, vamos falar do país e deixar o Estado de lado, então, onde está o país sem Estado? Sobre essa questão do *Tropa de Elite* e sobre o *Madame Satã*, existe claramente ainda uma luta forte onde ainda conseguimos vilanizar alguma coisa contra o potencial do povo brasileiro. Você falou do anonimato dessas

pessoas, mas quem você citou que eliminava o anonimato no *O Homem que Virou Suco*? As luzes do camburão. Então, a ordem instituída parece-me ter sido uma coisa que transpassou bastante essa discussão. Então quando pensamos nos heróis de amanhã, há uma perspectiva de mudar a vilania amanhã, ou seja, do Estado deixar de ser a ordem instituída e deixar de ser uma coisa a ser combatida permanentemente e aí estaria então o produto de um herói, quer dizer, o herói conseguiria vencer finalmente a vilania da ordem instituída no nosso futuro? Seria um caminho para o herói do nosso futuro?

DANIEL SCHENKER - Interessante porque agora quando você fala na figura do herói e no vilão como opositor direto, eu tenho a sensação, a partir desses filmes selecionados para esse tema, mas também de muitos outros, que as fronteiras vêm sendo cada vez mais borradas entre herói e vilão. É muito complicado da gente continuar falando em herói no sentido convencional do termo porque acho que há muito mais anti-heróis do que heróis. Pensando no filme mais citado de todos, no *Tropa de Elite*, acho que havia um incômodo ali porque no primeiro, a figura do Capitão Nascimento era um herói que torturava em nome da lei e isso, de alguma maneira, dava um nó e esse incômodo foi consideravelmente suavizado no segundo filme, quer dizer, começa o segundo filme e ele diz lá uns absurdos, umas três ou quatro frases reacionárias, mas depois a coisa se aquieta e ele obedece e segue um formato mais tradicional de herói. De qualquer maneira, esse borramento se espelha na própria estrutura do filme porque é interessante como a gente tem – não só no caso do *Tropa de Elite*, mas quase que se transformando numa vertente da produção cinematográfica brasileira dos últimos anos – filmes que colocam o espectador diante de forças contrárias. Ao mesmo tempo em que eles visam dar um choque de realidade no espectador, confrontá-lo diante do estado das coisas, eles seguem claramente a gramática do entretenimento. Então, dar um choque de realidade e ser um *thriller* eletrizante ao mesmo tempo.

HERNANI HEFFNER - Essa questão é muito importante e, de alguma maneira, eu acho que praticamente todos os filmes que foram associados ao tema de hoje tentam elaborar uma resposta a isso que você colocou. A gente tende a associar a idéia de ordem com a idéia de Estado, e isso é muito forte no Brasil e é muito forte na minha geração por conta, sobretudo, da Ditadura Militar. Mas eu diria que esses filmes mais recentes tendem a definir essa idéia de ordem mais amplamente, não só associada à figura do Estado, aos agentes do Estado e de uma ação a partir do Estado, mas a idéia de ordem é uma idéia de cerceamento em alguma medida a uma perspectiva de transformação, de ruptura. Agora, no caso especifico dos três filmes exibidos hoje, você tem isso clara e diretamente colocado. Um tem a ver diretamente com o Estado que é o *Cidadão Boilesen*, e um dos momentos mais interessantes do filme é o momento do justiçamento do Boilesen, em que aquele militante que no fundo coordenou a ação do justiçamento, que ele descreve passo a posso, e que conta todo o processo, que inclusive ele confessa ali que deu o tiro de misericórdia. A resposta não é esperar que o Estado se conserte, é enfrentar literalmente essa ordem num embate direto. Curiosamente, no *Madame Satã* a resposta é literalmente a mesma, embora a idéia de ordem seja num outro sentido. É o final do filme: é

quando ele está ali no seu momento de plenitude, de auge, de sucesso, onde ele finalmente atingiu aquilo que ele se propôs e aí surge lá aquele cidadão meio bêbado que vai xingá-lo, chamá-lo de viado, que você é errado, que você é preto, que você não pode atingir esse sucesso, que você não pode virar alguma outra coisa porque você já está condenado. Ou o João Francisco baixava a cabeça e dizia que ele realmente não tinha solução ou ele tomava uma atitude. Ele tomou uma atitude literal, pega o revolver e dá três tiros no cara. Ele enfrenta a ordem, com todas as consequências que isso trás para a vida dele. Ele não aceita mais aquele discurso anterior. Se existe uma vilania que pode ou não estar associada ao Estado, mas, sobretudo é uma vilania de um conjunto de mentalidades que cumpre enfrentar cotidianamente, o gesto do herói é não baixar a cabeça para isso e enfrentar inclusive de forma violenta.

Não existe processo social pacífico, tranquilo. Existe processo social a partir da fricção, a partir do enfrentamento e esse enfrentamento é literalmente eliminar o outro lado. Nesse sentido, se a ação se coloca como justa, *Madame Satã* é um herói, ainda que a solução seja uma solução aparentemente trágica, imoral, pervertida. No *Cidadão Boilesen*, tem um dos militantes que comenta meio que dizendo para nós todos 'pode parecer absurdo que estejamos aqui rindo e comemorando a morte de um ser humano, mas naquelas circunstâncias, nós tínhamos que comemorar a morte dele porque ele mereceu o justiçamento', mas para além disso, de qualquer necessidade de justificar historicamente ali dentro daquele contexto, o conjunto mais amplo dos filmes diz outra coisa. Não é só naquele contexto ou naquela circunstância. O enfrentamento de qualquer vilania sempre se fará de maneira direta. Não há outra opção se você não quiser passar ao momento seguinte, senão você vai baixar a cabeça, então a ordem sempre existirá. A questão maior é como enfrentar essa ordem. Como se colocar não exatamente como herói, mas como um sujeito afirmativo diante disso. Acho que esses filmes tentam, num começo de conversa, colocar isso em questão. Eles tentam indicar essa situação e tentam pensar isso. Acho que é algo que talvez venha a se desdobrar mais amplamente à frente na prática cinematográfica brasileira.

JOÃO LUIZ VIEIRA - É curioso que, no *Tropa de Elite 2*, essa localização da vilania vem lá no final. Vai ser o Estado com aquele tal polêmico plano aéreo que vai para Brasília. Você vai encontrar lá naqueles poderes no Congresso. Então é curiosa essa história da vilania. Agora, duas coisas que eu queria comentar sobre a questão da curadoria. Nós tentamos classificar como é que é essa coisa, mas é complicado porque estamos aqui discutindo um filme que poderia perfeitamente estar aqui como outros poderiam estar. As perguntas se desdobram e os filmes também se interpenetram. O fato de estar aqui programado para cá indica alguma cosia, mas não quer dizer que ele é exclusivo. O *Tropa* é um bom exemplo. É evidente que tínhamos de falar da questão do herói e o Capitão Nascimento tinha que vir para essa mesa. Outra coisa exatamente sobre Satã, repara que é o espelhamento, onde você tem num momento da sociedade brasileira. Nesse momento em que o filme foi feito, tem uma afirmação de cidadania que foi dito aqui com todos os pingos nos iis exatamente de um representante que é negro e homossexual. No entanto, é a resistência e a marca da cidadania essa coisa de limpar o terreno, de dar comida. O filme seguinte, a personagem, que foi dito aqui também, é Suely, uma mulher que

volta e é uma heroína, então é também uma tentativa... O mesmo diretor: um homossexual negro e, de repente, uma mulher. Essa história do negro, nessa relação que a gente também está estabelecendo aqui muito direta entre cinema e sociedade, de repente, por caminhos outros, a ponta pode apontar para uma questão que pode ser discutida que é o sistema de cotas. Podemos pensar nisso. De repente, um personagem que, historicamente no cinema brasileiro, sempre foi visto, muito por conta da Ditadura, a repressão policial ou militar como algo negativo, de repente, a novidade passa a ser um personagem supostamente positivo com que crianças... primeira vez que você vai ver toda uma coisa de marketing, o Caveirão, BOPE, essa coisa virando bateria de escola de samba. Isso virou uma ala no último carnaval. É impensável essa história há tempos atrás. Então, são questões que estão sendo colocadas da vilania e desses heróis. É uma resposta um pouco que eu acho que tem nessa relação entre cinema e sociedade que são indícios de possibilidades de herói.

PLATÉIA - A pergunta, acho que o Hernani contemplou um pouco, mas é sobre o *Cidadão Boilesen*. Eu fico pensando porque esse filme está aqui no meio desses outros. Ele me parece bem diferente e eu não consigo localizar o herói. Gostaria que vocês falassem um pouco sobre isso.

HERNANI HEFFNER - Eu, na verdade, acho que o filme está super bem encaixado aqui pelo seu formato, biografia, por uma certa discussão de uma figura que aos olhos de um certo momento histórico, de um certo *establishment* era um herói. O filme começa com... está lá na rua e pergunta aos transeuntes se eles sabem que é essa figura, ele mostra lá a plaquinha, mostra decreto de criação da rua, quer dizer, você tem ali a formulação de um herói canhestro, de direita, oficialesco, retrógrado, mas você tem isso: um herói que inclusive foi admitido pelo Estado brasileiro em estado de exceção, mas foi admitido a certa altura. O filme inclusive vai brincar com isso, quer dizer, o que são essas cinebiografias cinematográficas; como vocês as constroem; como é o discurso que as informa; quais são as operações que lidam internamente na indicação desse sujeito e como você pode fazer isso para todos os lados. Quer dizer, você não tem necessidade de definir que esse tipo de sujeito é herói e esse não. Essa construção não tem uma especificidade absoluta, ao contrário. É um filme que me parece interessante, sobretudo em que ele possa questionar a estrutura dessas biografias, na medida em que ele releva certas operações que eventualmente podem surgir como mistificadoras e é interessante porque se você ficasse só com os depoimentos dos militares, o Boilesen sai dali como o grande herói. É o sujeito que Deus faria pela pátria ou algo do gênero.

Se você lembra bem, lá no final, já na cena de enterro, o filme reproduz um trecho de uma fala no Senado em que... não lembro mais que Senador que falou isso, mas que o ‘Boilesen era um dinamarquês, mas que ele adotou a pátria brasileira, deu sua vida para o Brasil e era um sujeito que apontava para o futuro’. Eu acho essa frase extremamente significativa porque ela remete lá ao início da Constituição Republicana. Você está ali dando sua vida por um suposto país que não existe de fato. Então, eu acho que o filme, nesse sentido, espelha uma certa idéia oficialesca, uma certa idéia de um herói da pátria, que hoje julgamos absolutamente canhestra,

mas que ali àquela altura era absolutamente padrão e ele discuti isso. Ao discutir isso, ao revelar que o sujeito disse que ele era bom e vem um depoimento seguinte dizendo que ele fez isso, isso e isso, ao revelar essa possibilidade de você mostrar como é que está sendo construído, como a fala de um pode desqualificar a fala do outro, você joga uma luz para além dele. Você joga uma luz para esse conjunto de cinebiografias contemporâneas que uma parte delas faz uma operação de construção mítica daquela figura. Não há uma tentativa de compreender efetivamente as contradições dos personagens, de criar um distanciamento qualquer, de fazer uma crítica. Muito se fala que o cinema brasileiro contemporâneo carece de um aspecto crítico maior, particularmente nesse terreno da cinebiografia e mais particularmente no documentário musical, sem dúvida. Você vai ali fazer a elegia do personagem e nada mais. Você não tem distanciamento e não provoca contradição nenhuma em relação a esse personagem e, em alguns momentos, passa a ser até algo redentor ou algo que propicie a redenção, como *Cazuza* e companhia. Eu não diria que o filme está deslocado dentro da Curadoria e que ele é nesse aspecto muito interessante. Sim, eu reconheço que, por exemplo, é raro você ter um personagem como esse sendo biografado. Ele não é o cara que a gente vai se identificar como nos identificamos com o Satã e enfim, como todos esses personagens aqui. Ele é o cara que a gente a princípio...

DANIEL SCHENKER - Mas será que talvez a gente não se identifique porque justamente ele segue um modelo mais contrastante. Ele segue o perfil do herói, por um lado, porque ele tem um filho com deficiência visual e ele se envolve na causa. Então veio para o Brasil, se aventurou aqui, fez dinheiro aqui, trabalhou – então, quer dizer, tem toda a construção do herói, mas ao mesmo tempo é sinistro porque tem o extremo oposto e talvez não nos identifiquemos porque não nos identificamos nem com o extremo do herói e nem com toda a perversão que vem à tona. Nossa identificação estaria no meio disso e é um personagem de extremos. Mas eu acho que ele tem a construção do herói e justamente o reverso do herói tradicional.

HERNANI HEFFNER - Nesse sentido, ele é um personagem muito mais rico. Muito mais contraditório, mas muito mais rico.

DANIEL SCHENKER - Não é unilateral.

PLATÉIA - É um dos personagens que eu vi nos últimos tempos que eu mais gostei justamente por isso.

PLATÉIA - Falando até de contradições e de musicais, eu queria fazer uma comparação que me chamou atenção a partir do que o Hernani comentou sobre o personagem do *Madame Satã*, que é quando ele dá o tiro. Eu não me lembro quem é a pessoa em quem ele dá o tiro. Eu sei que tem essa fala, mas como é essa pessoa fisicamente, se é um branco ou não, parece-me que sim. Mas na mesma hora em que tem a coisa da impossibilidade de que você não vai conseguir atingir um status

assim, imediatamente me ocorreu o *Simonal* porque apesar de não estar na categoria heróis, apesar de estar na mostra em outro lugar, mas que também me parece bem interessante porque o *Simonal* atingiu na sua vida um status como artista, como negro num período em que o preconceito estava mais latente, se é que se pode dizer isso, com relação à raça negra, da impossibilidade, de como uma pessoa negra e artista chega ao status e tem tantos carros e tanta riqueza. Só que é aí que acontece na vida dele, uma ação que ele mesmo provoca e que aquela ação serve quase de como uma forma da vingança toda dessa impossibilidade de ele ter atingido aquele status, ser a brecha para uma vingança. E o que é mais interessante na minha opinião é que não sei se é o vilão, mas um dos vilões que vem a detonar esse herói, essa pessoa que conseguiu atingir esse status, é justamente os intelectuais, a partir do Pasquim, que é quem detona mesmo ele e decreta que ele entregou e fez toda aquela ação que, na verdade, nunca se esclarecer. O filme apesar de eu achar que o filme elege, dá uma redenção ao personagem do Simonal, mantém a dúvida de não saber se ele realmente entregou as pessoas à Ditadura ou não. Só queria fazer essa comparação que eu acho que são dois personagens negros em contextos completamente diferentes, mas acho que tem a ver com isso que você estava colocando.

DANIEL SCHENKER - Está aqui. o *Simonal* está aqui nesse bloco sim...

HERNANI HEFFNER - No *Madame Satã* é o personagem do Ricardo Blat, ele tem um nome que é José, mas ele é só uma figura branca, um homem de meia idade, acabado, você vê que é uma pessoa consumida por dentro e que vai ali exteriorizar todos os seus preconceitos, toda a sua raiva com o mundo e acaba provocando o afloramento dessa ordem ali àquela altura. No caso do *Simonal*, quer dizer, o filme em si, eu o considero quase chapa branca; é um filme absolutamente redentor. No fundo, não esclarece de fato cabalmente lá a situação que envolvia a idéia de que ele teria denunciado ou teria sido o caguete da Ditadura, mas resolve se fixar sobretudo na trajetória artística e dizer que era um grande artista, uma celebridade e ficou famoso para além do que seria esperado dele e devemos julgá-lo sobretudo por isso. Nesse filme, me parece que se perde a possibilidade de explorar as contradições para além do próprio personagem, quer dizer, extrapolar para a época e para o entendimento do que era o comportamento adequado à época. No filme do Boilesen, tem o Fernando Henrique Cardoso e o filme faz essa pergunta a ele: 'você acha que foi correto ou não foi correto', e o Fernando Henrique diz basicamente o seguinte 'naquela época, ou a gente era contra a Ditadura ou se servia à Ditadura. Não tinha meio termo. Você tinha que se posicionar'. É obvio que isso cria uma dinâmica histórica em que eventualmente algumas figuras são sacrificadas por essa dinâmica histórica. No caso do Simonal, a situação em que ele se colocou levou-o a se posicionar ou a ser posicionado num dos lados, talvez no lado errado da história, e ele dançou por causa disso. Então, não é uma questão de que se ele foi injustiçado. A construção dele como herói é a idéia de que ele foi injustiçado. No fundo, a questão não seria essa. A questão é de compreender uma lógica histórica definida. Ele não está para fora dela. Ele está imerso nela e verifica em que medida você poderia estudar a dimensão disso e a própria resposta do Simonal a isso, quer

dizer, ele acabou por conta disso, ele precisava acabar por conta disso. Você tem aí algumas outras dimensões que seriam talvez mais significativas para você explorar como filme independentemente do valor do artista, etc., mas acho que o filme não avança nesse sentido como o Boilesen avança.

Um pouco o que se pede no cinema brasileiro contemporâneo é você mais uma vez repetir essa idéia de se posicionar ou ficar à direita ou à esquerda, do lado certo ou do lado errado, como um coisa estanque. Eu me lembro muito de um filme que para mim é absolutamente emblemático disso, que é o *Ônibus 174*, que é um documentário a princípio a partir de imagens que ele não fez, que ele coletou, etc., mas que vai acabar se estruturando como uma narrativa em que chega o momento em que você pergunta para a fulana A se perdoa o Sandro ou não, se pergunta para a fulana B se o perdoa ou não. Uma perdoa e a outra não, quer dizer, se estrutura o filme para um julgamento. No fundo, o herói é aquele que sobrevive ao julgamento da história, do espectador diante do filme, etc., é aquele que resiste a esse julgamento. Então, quando você cria um filme nessa dimensão, eu acho que você está falseando no fundo a questão maior que é a contradição em meio à história. A história na verdade, não é linear, não se faz sem conflito e sem confronto de forças, etc., sem posicionamentos. Não existe certo e errado no final, o que existe é você tomar uma posição por conta disso. Nesse sentido, boa parte dessas cinebiografias peca porque acaba não adensando, digamos assim, que perpasse esses personagens e o que eu acho que é o caso muito do filme do Simonal.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Alguém tem mais alguma pergunta? Digamos um último comentário.

PLATEIA - Eu queria fazer um comentário porque acho que cabe nessa questão algo interessante que aparece em três filmes. Esses três filmes são cinebiografias, e os nomes dos filmes são os nomes das pessoas que estão sendo retratadas, mas também três desses filmes lidam... eu não tinha visto *Madame Satã*, foi a primeira vez e confesso que foi uma surpresa a forma como ele lida com a questão da performance musical ou como esses filmes escolhem toda essa questão de cinema popular... com ligação com música popular, mais ainda um *Dois Filhos de Francisco*. E aí, eu fiquei me perguntando sobre porque esse herói aparece como mais especificamente essa figura do artista performático, enquanto cantora ou intérprete de alguma coisa. Por que isso aparece agora, e é interessante que, por um lado, se no *Dois Filhos de Francisco* essa performance musical é motivada por uma necessidade de ascensão social e essa música ajuda os personagens a ascenderem socialmente, vencerem e a saírem de uma pobreza e formar uma riqueza, mas no *Madame Satã* essa performance se dá muito mais no âmbito pessoal dele. Ele mesmo diz que ‘quando estou ali, eu sinto muito felicidade’. Eu estava até discutindo que o *Madame Satã* parece que ele não ascende, ele reage àquilo, mas parece que ele é impossibilitado de ascensão. Então, o musical, naquele momento, entra como a única chance dele de ascensão, mas também essa ascensão é diferente de *Dois Filhos de Francisco*. É uma ascensão do Brasil. É uma ascensão para ele mesmo, mas enfim, só divagando, queria saber se vocês têm algo a comentar sobre essa questão do herói sendo o artista ou o artista performático.

DANIEL SCHENKER - É uma boa pergunta para encerrar, mas eu queria pensar, por exemplo, e de novo voltando à questão da cidadania e da reafirmação do corpo negro. Vem exatamente pela performance. Faz tempo que eu não vejo *Madame Satã*, e vi com um impacto muito grande, mas o que eu acho interessante como que o filme valoriza exatamente a performance na relação de câmera com esse corpo. Como é que ele se... exatamente, é um negócio. Eu lembro que na época, comentamos muito porque lembravam algumas fotografias do Arthur Omar, daquela série da "Êxtase do Corpo". Essa coisa do êxtase de você mostrar uma presentificação daquele momento. Este corpo que você está vendo é um corpo negro. Eu acho que por aqui tem... vai um pouco ao encontro, talvez, de uma sensibilidade que acho que você pegou. Não sei. É um caminho para se pensar esse filme. Era só isso que eu queria comentar, mas tem o que explorar por aí.

HERNANI HEFFNER - Quando você diz performances, você está dizendo que um processo, uma criação, uma obra artística que, sobretudo busca o presente, então, busca uma plenitude no presente, busca uma plenitude, sobretudo como um prazer no presente. Busca ainda uma presença como algo que está voltado para si mesmo. Eu me pergunto se o personagem João Francisco dos Santos realmente quer ascender no sentido tradicional da palavra, sócio-economicamente. Se ele não compreende a certa altura e ele fala muito em prazer, que 'agora eu vou buscar esse prazer e esse sucesso', se ele não está ali no fundo entendendo essa jornada rumo ao futuro, rumo à realização, presentificação do seu desejo como algo que se apresenta, se espelha, se molda, se conclui nesse momento imediato, não tem nada para além desse momento imediato. Não é você jogar para frente o tempo todo. Ele parece, digamos assim, compreender que se havia um desejo maior nele, tanto que o filme abre com ele olhando lá a Renata Sorrah cantando no Cabaré e ele querendo realizar a mesma performance. No fundo, ele, a certa altura, vê que nas condições institucionais, nas condições normais e nas condições da ordem, ele não vai conseguir. Mas quem disse que ele precisa delas? O prazer, o contentamento, a plenitude, etc. vêm de uma performance que ele pode realizar a rigor em qualquer lugar, então essa performance passa a ser o objetivo, a busca mesmo desse conjunto de personagens. Não existe nada para além disso. A questão obviamente vai se abrir no fundo quando você vai indagar 'bom, qual é o desejo`? O desejo do Satã não é exatamente o mesmo desejo do Simonal, como também não é o desejo da Hermila no *Céu de Suely*, etc., mas dependendo de como cada um formule essa idéia de desejo mesmo, a performance vai dar conta, a performance vai esgotar, vai tornar esse sujeito pleno e herói de si mesmo.

Uma das questões que eu acho que marcam esse cinema brasileiro contemporâneo, ou alguns filmes pelo menos, é que o contexto maior fica como um barulho de fundo. A edição de som do *Madame Satã* é extraordinária porque você vai ouvir criança, batucada e conversa, mas você nunca vai ver nada. Você não tem um Rio de Janeiro mais amplo para além da Lapa, onde ele vive, e não precisa ter. Não só ele elege aquele espaço como território dele, mas no fundo qualquer pequeno espaço dentro daquele território é suficiente para ele. Ele não precisa de mais nada. Sendo herói de si mesmo, ou seja, tendo rompido com a lógica anterior, não tendo baixado a cabeça,

não tendo apanhado sem reagir, ele acaba se reformulando e se colocando numa outra perspectiva. Ele altera significativamente sua condição sócio-econômica? A rigor, não. Nem o personagem real e nem o do filme, mas isso importa a essa altura? Acho que não mais e não tanto. E nesse sentido, o filme é muito interessante e é uma resposta a personagens tipo Bruno Surfistinha, do tipo 'faço qualquer coisa para chegar lá em cima'. Esse chegar lá em cima é exatamente o quê? Esse sentido dessa performance é alguma coisa mais interessante e muitos filmes brasileiros, tem outros filmes aqui com outros temas que vão em busca dessa personagem mais solitária, mais voltada para si mesma. Você tem o filme do Cao Guimarães, *Alma do Osso* que é um personagem que teve um problema mental por ter passado por sessões de eletro-choque. Na verdade, ele se reinventa e se basta. Ele não precisa do mundo à volta dele. Essa formulação é uma que eu acho muito interessante nesse momento e redefine aquele antigo herói popular, aquele antigo herói de resistência. Ele não precisa mais resistir a nada. Ele precisa se configurar performaticamente numa outra dimensão.

DANIEL SCHENKER - Eu só queria pensar numa coisa falando no *Madame Satã* porque ele diz uma frase que o filme inclusive destaca 'eu tenho uma raiva dentro de mim que só cresce e eu não sei o porquê'. É uma questão que remete à percepção de si e à questão do controle que são elementos da construção do herói clássico, do herói grego. É uma tensão entre a ação individual, o desejo individual e a lei coletiva. Como é que eu lido com o que foi interditado pela lei coletiva, então os heróis clássicos vão lá e fazem o que tem de fazer, independentemente da lei e sabendo exatamente quais serão as consequências. Medéia mata os dois filhos como estratégia para se vingar do marido, que a trocou por uma mulher mais rica e mais jovem, assim como a Antigona que enterra o irmão considerado traidor de guerra, mas elas têm plena consciência do que vai acontecer com elas se desobedecerem a ordem imposta. Além disso, acho que tem outro dado muito presente no *Madame Satã* que é a questão da tomada de consciência. Como é que o fato de eu ter consciência não me impede de fazer alguma coisa, por mais extremada que seja, porque, geralmente, num senso comum, a gente diz que a pessoa estava fora de si e que ela fez o que fez porque estava fora de si, mas eu acho que é uma característica do herói clássico ter perfeita consciência do seu ato. Ele verbaliza cartesianamente a estrutura do pensamento. O fato de ele ter consciência não o impede de fazer, então, enfim, são coisas que me vieram à tona em relação à figura do Madame Satã e como ele reage diante do interditado, ao ser confrontado com o interditado.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Bom, gente, a pergunta amanhã está formulada da seguinte maneira SUBJETIVIDADE: MODO OU MODA?. Teremos aqui a partir de 13h30min, *Tropa de Elite 1*, um filme do José Padilha, de 2007; às 16h00min, *Dias de Nietzsche em Turim* de Julio Bressane; às 18h00min, *Eu Me Lembro* de Edgard Navarro, de 2005. Então, todos estão convidados e a gente se vê amanhã. Obrigado.

Transcrição: Luzia Lima – Pesquisa Qualitativa
Contato: +5511 2041 1736/ 9711 6088/ 6330 3215
luzialima.quali@gmail.com