



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 28/04/2011

CCBB - São Paulo

Debatedores: Cristian Borges e Marcius Freire

Moderador: Cleber Eduardo

Debate: Obra em processo ou processo como obra?

Cléber Eduardo: Boa noite. Eu só vou fazer uma introdução sobre o que é que norteava a curadoria da mostra, quando a gente pensou nessa temática “Obra em processo ou processo como obra”, como uma das dez questões que nós considerávamos recorrentes e expressivas do cinema brasileiro dos últimos dez anos. Para quem não veio aos outros debates, essa mostra está organizada em dez questões, que são dez questões que nós selecionamos justamente como questões que foram muito importantes na última década. Foi uma década que teve um crescimento de produção de filmes exponencial em relação à década de 90, a gente está com uma média de cem filmes lançados por ano, e no final da década de 90 essa média era em torno de vinte e cinco, trinta filmes por ano – fora os que são produzidos e não são lançados, que varia aí em quase mais uma centena de filmes. E dentro dessa produção que a gente tentou ao longo da década acompanhar o mais atentamente possível, e agora no final, nos preparando para esta mostra, tentamos fazer um levantamento de todos os filmes exibidos, e tentar encontrar diálogos entre esses filmes, entre conjuntos de filmes, para ver para onde que essa produção brasileira se encaminhou nos últimos dez anos.

E aí surgiu essa idéia de discutirmos esses filmes que, em boa parte, tematizam seu próprio processo de realização, expõem o seu próprio processo de realização. Agrupamos aqui nessa sessão, e poderiam ser outros cinco filmes, mas havia material suficiente para a gente fazer pelo menos cinco grades de programação com cinco filmes cada. No entanto, a gente escolheu esses cinco filmes justamente porque são cinco filmes que apresentam essa questão de diferentes formas e de diferentes maneiras. Os filmes, aos quais eu me refiro, são *33*, do Kiko Goifman, que lida com a procura de um cineasta pela sua mãe verdadeira, pela sua mãe orgânica. É um cineasta adotado e ele se dá, aos 33 anos de idade, 33 dias para encontrar essa mãe. É um dispositivo, com prazo para o filme acabar, e o filme acabaria nesses 33 dias, independentemente de ele encontrar ou não a mãe – quer dizer, isso seria, digamos, um filme que explicita totalmente o seu processo, as suas regras, as suas condutas. Temos nessa mesma questão o *Jogo de cena*, do Eduardo Coutinho, onde o dispositivo é outro: nós temos atrizes, algumas conhecidas e outras não, e mulheres anônimas que contam suas histórias de vida – em geral, histórias sofridas, melodramáticas, com perdas variadas, com danos variados, e aí algumas atrizes conhecidas e outras famosas interpretam o depoimento dessas pessoas. Temos aí uma espécie de quem é quem: quem é atriz, quem não é, quem está falando a

verdade, quem está interpretando, tudo embaralhado, e o Eduardo Coutinho, que é o diretor, coloca também o dispositivo do filme, que é um anúncio de jornal onde ele procura mulheres que queiram contar histórias sobre suas vidas. O processo está de certa forma também ali demarcado, as próprias atrizes falam do processo de interpretar essas mulheres anônimas, de tentar chegar o mais próximo do depoimento que elas deram para o Coutinho, então, também o processo está bastante marcado.

O prisioneiro da grade de ferro é um filme que se passa no Carandiru, realizado numa espécie de parceria entre o realizador, a equipe de filmagem e os detentos, que faziam uma oficina de vídeo dentro do Carandiru. Então eles se tornam, digamos assim, co-realizadores do filme, e não apenas objetos, objeto do documentarista. *Pacific*, que é o filme que passou antes do *Juízo*, lida apenas com material de pessoas que estavam viajando, em três cruzeiros diferentes entre Recife e Fernando de Noronha, por ocasião de algum réveillon. Esse filme tem a particularidade da equipe do filme não ter gerado nenhuma imagem para o filme: eles se apropriaram das imagens dessas pessoas que viajam, e criaram uma espécie de uma narrativa transformando essas três viagens em uma só dentro do filme, criando uma espécie de narrativa de alguns personagens que estão nesses transatlânticos.

E o *Juízo* que, na verdade, quando a gente estava pensando esta questão, era um filme mais difícil de se colocar dentro desse conjunto aqui. Havia outros filmes até mais evidentes, mais explícitos em relação a essa idéia da obra em processo, processo da obra, mas o *Juízo* era o filme que se não entrasse aqui, não entraria, e tem um pouco de “vamos pensar esse processo do *Juízo* de outra forma, para a gente ter a oportunidade de exibir o filme”. É um filme que eu considero um dos mais fortes dessa década, mas é um filme que pouquíssima gente assistiu, pouquíssima gente teve acesso e era uma oportunidade de a gente trazê-lo pra cá. Claro que de uma forma diegética, o *Juízo* é um filme em processo, que trata de processos. Ele acompanha o processo não só de julgamento e sentenciamento dessas pessoas, mas o processo de certo funcionamento automatizado do sistema judiciário e do sistema de, entre aspas, (qual é o termo que se usa para não dizer punição?) reeducação. Eu revi o filme pela primeira vez com pessoas ao lado, sempre tinha visto o filme sozinho, e confesso que ele teve um efeito sobre mim bem mais forte do que das outras quatro ou cinco vezes que eu já tinha visto, e me pareceu muito mais claro dessa vez que o filme trata de um grande absurdo em que ninguém entende direito ali as coisas que estão acontecendo, que se evidenciam nesse momento final em quem nem os juízes sabem o que está acontecendo. Quer dizer, mas há um dado momento em que tem um garoto ali, que tem um rapaz mais velho que chega

para um garoto mais novo, questionando por que ele teria feito, acho que é um objetozinho, que ele fez ali, e pergunta: *ah, mas você é evangélico, você é crente?* Ele diz: *não, eu fiz porque fiz*, e esse rapaz diz: *“que cara mais louco! O cara faz as coisas e não sabe nem por que faz!”* (é uma tatuagem). Eu acho que essa frase, ela é um pouco síntese de certo descalabro, e de certa falta de perspectiva que o filme nos traz.

Eu vou passar primeiro a palavra para o Marcius para a gente ouvir o que ele tem a dizer, e depois eventualmente eu comento mais alguma coisa, sobretudo sobre o *Juízo*, que é um filme realmente que me deixa e me deixou hoje muito impactado. Então, Marcius, começa com você.

Marcius Freire: Boa noite a todas e todos. Quero agradecer primeiramente à organização desse evento, pelo convite para estar aqui discutindo com vocês essas questões que já foram bem expostas pelo Cléber, e também parabenizar essa mesma equipe que organizou este evento tão importante, de fazer uma retrospectiva de uma década do cinema brasileiro com alguns exemplos emblemáticos, e nos fazer discutir um pouco essa produção nesses dez anos. Eu queria começar também fazendo um elogio do catálogo, que só agora o vejo, mas recebi os textos, e fiquei pensando: mas para esse debate, talvez a gente nem precise, se for muita coisa, porque esse texto está tão bem escrito e levanta tantas questões, que basta lê-lo e já temos aí muitos pontos para serem debatidos.

Mas como minha missão aqui é fazer alguns questionamentos e trazer algumas idéias, eu começaria me servindo um pouco desse texto, que é “Obra em processo ou processo como obra”, como um ponto de partida para justamente o levantamento dessas algumas questões que eu quero trazer aqui, para estimular o debate mais do que outra coisa. O primeiro parágrafo, vocês têm o catálogo, diz: “O título, obra em processo ou processo como obra, interrogação, dispositivo e processo. Essas foram palavras e conceitos centrais da última década do cinema brasileiro, principalmente em seu segmento documental, mas não só, mas nós aqui vamos tratar do cinema documental. A centralidade organizadora da enunciação transferiu-se progressivamente para um esquema criativo gerador de algum descontrole, que eu sublinho, descontrole. Esse cultivo da instabilidade e desestabilização dos pressupostos é provocado por uma regra, por um método, que parte de determinadas limitações de procedimentos para gerar situações não programadas.”

Então, aqui, nós temos alguns conceitos, alguns termos que, de alguma forma, vão permear essa minha discussão rápida aqui, com vocês, e que estão, pelo que é

exposto aqui, como que grudadas nessa produção a que nós vamos nos referir. Primeiramente, eu achava que era importante ressaltar que mesmo tendo sido essas palavras e conceitos centrais da última década do cinema brasileiro, sobretudo no seu segmento documental, como foi colocado, todos sabemos que os procedimentos cinematográficos que essas palavras e conceitos engendram não são propriamente um apanágio do século 21. Mesmo que dispositivo e processo, descontrole, situações não programadas, como é dito no primeiro parágrafo, sejam termos e conceitos que vão marcar essa produção, eu queria começar dizendo que elas, nem elas, as palavras nem os conceitos são realmente um apanágio do século XXI. O documentário sempre flertou com formas experimentais de mostrar o mundo histórico. Eu começaria me remetendo, aqui, a 1922, quando Robert Flaherty pede ao esquimó Allakariallak para representar Nanook. Ele arregimentou duas mulheres e algumas crianças para juntos realizarem uma reconstituição da luta pela sobrevivência de uma família Inuit, como agora é politicamente correto se chamar os esquimós, na baía de Hudson, no Canadá. Ele já estava embaralhando as cartas que determinam o que é um documentário e o que é uma ficção, corriqueiramente. Todos sabemos que à época essa representação não foi confessada, mas o procedimento estava lá. Todos sabemos que toda aquela aventura, as peripécias do Nanook, que não chamava “Nanook”, que as mulheres que não eram mulheres dos *nanooks*, que parecem que eram namoradas do próprio Flaherty, e das crianças, tudo aquilo foi uma grande encenação. Como em 1922 nós tínhamos a ficção e o documentário misturados?

Na outra ponta desse novelo, que começa em 1922, podemos situar um filme que fez parte daqui da mostra, que é o *Jogo de cena*. Quando falamos de *Nanook* e de sua realização em 1922 como um marco, evidentemente estamos desconsiderando os filmes dos primeiros tempos, mesmo as fitas do Lumière, que como sabemos eram mais representações do que registro de eventos do mundo histórico, que existiria independentemente da presença da câmera. Isso, nós não vamos voltar sobre isso, isso é do conhecimento, isso é dado da história do cinema, que nada daquilo era propriamente o mundo histórico tal qual ele acontecia no seu desenrolar, mas eram cenas feitas para aquela câmera. Aqui, no *Jogo de cena*, já não há desejo de se escamotear a representação, mas de dizer que ela existe, que ela está lá, mas não revela onde – ou seja, de acordo com o princípio da indexação que vocês devem conhecer, desenvolvido pelo Lewis Carroll, sabemos que estamos diante de um documentário. Mas o espectador, enredado em um jogo de adivinhação, cujo vetor é justamente questionar essas fronteiras entre as duas modalidades (modalidades, para não falarmos aqui de gêneros) que seriam a ficção e o documentário.

Da mesma forma, filmes como *33*, de Kiko Goifman, que fez parte aqui da mostra, e *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut, que não fez parte, mas é citado no catálogo, para citar apenas dois exemplos, são considerados por Jean-Claude Bernadet, e ele cunhou essa expressão para definir esses dois filmes, como filmes de busca. Ele afirma, em seu artigo em que ele cunha essa expressão “filmes de busca”, publicado no Estadão, que nesses filmes, e eu cito, “há certa coincidência entre o processo de busca, o processo de preparação e a própria realização do filme”. Deste modo, *33* se afasta de uma forma hegemônica do cinema documentário, segundo a qual o filme sempre parte do que ele, o Jean-Claude, chama de uma situação estável. Tal situação pode ser um museu, pode ser um grupo de sem-teto, que mora na rua. Nesses casos, o documentarista trabalha sobre uma situação permanente, pelo menos durante as filmagens. Em um documentário tradicional, a preparação é sempre anterior à produção das imagens. Essa preparação não é incorporada ao filme, ao documentário tradicional. Defende ele, Jean-Claude, outra linha possível de cinema documentário, dentro do qual *33* está incluído. Não são muitos esses filmes, aliás são pouquíssimos, diz ele. O que vem a ser esse tipo de documentário?, ele pergunta. Essa é outra linha composta por documentários de busca. Ele, então, cunha essa expressão. O documentarista parte de um projeto, porém o filme não está dado logo de início.

Ora, agora pergunto eu: será que quando Jean-Rouch, propõe aos seus amigos nigerinos e propõe para que eles deixem as suas ocupações no Níger, de pescador, de pastor, e se aventurarem com ele num processo migratório, em direção à antiga Gold Coast, ou de Gana, também estaria, voltando ao Jean-Claude, partindo de um projeto, sem que o filme esteja dado logo de início, como dizia Jean-Claude. Tanto mais que, refinando sua definição (sua, dele, Jean-Claude), dos filmes de busca, ele afirma, e eu cito, “essa idéia de busca tem a ver com a experimentação inclusive científica. Na ciência, muitas vezes, você parte de uma hipótese para verificar ou não sua validade”. Esse era exatamente o caso da experiência de Rouch com o filme *Jaguar*, que foi filmado em 1954, e concluído em 1967. O filme aqui referido é uma ilustração, nos moldes de uma ficção, de uma longa pesquisa levada a cabo entre os anos 55 e 65 sobre as migrações sazonais dos sonrais, do Níger para Gana. O Jean-Rouch, nessa época, trabalhava com esses processos migratórios. As fronteiras eram muito permeáveis, porque vivíamos uma época colonial, e passar de um país para outro era relativamente fácil, então havia uma migração sazonal de jovens do Níger em direção ao Gana, por questões de sobrevivência. Em 1958, Rouch repete uma experiência muito similar, que todos vocês devem conhecer, no filme *Moi, un noir*, um filme que também tem apenas um ponto de partida mas não tem um ponto

de chegada. Será que podemos incluir *Moi, un noir* também como um filme de busca? Não é propriamente uma busca, mas é um filme cujo desfecho é totalmente aberto. O ponto de partida aí, é mais uma vez, o processo migratório, agora para uma grande cidade – no caso Abdjan, a capital da Costa do Marfim, à época.

Em 1959, Rouch faz um outro ensaio com o filme *La pyramide humaine* sobre a convivência entre franceses e africanos em um Liceu, outra vez em Abdjan, na Costa do Marfim. Esses três filmes são experiências que vão desembocar em *Chronique d'un été – Crônica de um verão*, filme que justamente inaugura todo um processo daquilo que vai ser chamado, anos depois, de auto-reflexividade, que estará presente em inúmeros filmes nos anos 80 e 90. E o que é auto-reflexividade, senão filmes que se voltam para seu próprio fazer? Ou seja, o filme que mostra seu próprio processo de construção. Aliás, todos sabem que muitos definiram esse filme como documentário sobre como fazer um documentário. Hoje se diz que *Crônica de um verão* é um documentário sobre um documentário. Mas esse filme que vai inaugurar todo esse processo, todo esse tipo, essa modalidade fílmica que estamos abordando aqui de filmes que na verdade são processos. Eles têm como diegese, eles têm como substrato o próprio fazer fílmico.

Então, lembrando isso, e voltando ao início do texto que ilustra esse nosso debate, porque justamente parece, fica parecendo que nós tivemos nessa última década uma eclosão de procedimentos muito inovadores, e que são originais, quando na verdade, eu quis mostrar com esses exemplos que isso é um processo que vem dos anos 50, que culminou nos anos 60 com *Crônica de um verão*, quem viu sabe disso, em que o Jean-Rouch, diferentemente dos três filmes precedentes, tanto *Jaguar*, quanto *Moi un noir* e *La pyramide humaine*, (apesar de ele aparecer rapidamente no filme *La pyramide humaine*, nos dois primeiros ele não aparece), ele já aparece rapidamente quando ele propõe aos sujeitos o que ele quer fazer como filme – ou seja, filmar aquele processo de interação entre dois grupos étnicos, no caso, franceses e africanos em um Liceu, isso em 59, e em 60 ele pula definitivamente para a frente da câmera, com Edgar Morin, e eles vão filmar o processo de construção desse filme que vai ser chamado *Crônica de um verão*, e como vocês sabem, vai dar início a esse movimento que passou a ser chamado de cinema-verdade. Então, eu dizia no começo, que algumas expressões, como por exemplo, situações não programadas, descontrole, curiosamente, esses são termos que já eram usados à época, inclusive, existe um livro escrito por um americano sobre o cinema-verdade, que chama justamente *Cinema Verite in America*. O subtítulo desse livro é *Studies in uncontrolled documentary*, um livro de 74, ou seja, estudos de um documentário sem controle. Então, isso que é colocado na introdução, falta de controle, já existia no

cinema-verdade dos anos 60, que começou nos anos 60. Isso para ficar nessa parte desses filmes que têm essas características.

Quanto aos filmes *Pacific* e *O prisioneiro da grade de ferro*, filmes que poderiam ser considerados, de forma mais precisa, como filmes de dispositivo, eles retomam gêneros que, mesmo ainda não tendo sido objeto de muitos estudos, já merecem reflexões interessantes. *Pacific*, pode-se dizer eu não conhecia, acho que poucas pessoas haviam visto esse filme, até ele chegar aqui, porque é um filme que não foi tão divulgado, não sei se ele passou em sala aqui, em São Paulo, acho que não. Eu tomei contato com o filme para participar desse debate. Pode ser definido como uma colagem de filmes de família, ou *homemovies*, em inglês, ou filmes caseiros, eu acho que é como dizemos aqui no Brasil. Esse já é chamado de gênero, não sei se poderíamos chamar de gênero, porque no filme de família existe a mímica de vários gêneros, mas filme de família, como chama por exemplo um teórico francês que escreveu um livro ao qual eu vou me referir, *Le film de famille dans l'institution familiale*, é o texto do Roger Odin, um livro no qual ele organizou *Le film de famille: usage privé, usage public*, filme de família: utilização privada, utilização pública. Então, esses filminhos que servem à confecção, à realização desse filme que se chama *Pacific*, na verdade, de acordo com a definição de Odin, aquilo que ele chama de filme de família, ou *homemovie*. A definição que dá o Odin, ele considera que o filme de família é um filme ou um vídeo realizado por um membro de uma família sobre personagens, eventos, objetos, que estão relacionados de uma maneira ou de outra a histórias dessa família e que tem como finalidade o uso privilegiado dos membros dessa família. Citação de Roger Odin, definindo o que é filme de família. Para Odin, o filme de viagem constitui uma subcategoria do filme de família, o que, a mim, me parece ser o caso dos pequenos filmes que deram origem ao filme *Pacific*. É um filme de viagem, na verdade, uma subdivisão de filme de família.

Eu fui buscar um pouquinho informação sobre esse filme porque eu não conhecia, e eu descobri um diálogo muito interessante entre o realizador, que se chama Marcelo Pedroso com o Jean-Claude Bernadet num blog do Jean-Claude. E ele, numa de suas trocas de mensagens, em uma de suas mensagens ao Jean-Claude, ele procura se defender daquilo que o filme, em princípio, estaria sendo objeto de ataques por ser antiético. Antiético porque ele expõe intimidade de sujeitos que fizeram filmes para si mesmos, para sua família, dentro da definição do Odin, e de repente, esses filmes se tornam públicos. Então, ele procura se defender, mostrando que na verdade aquelas pessoas autorizaram, que ele mostrou o filme, que ele fez várias montagens, que às vezes ele também se sentiu incomodado em divulgar ao grande público esse filme – público de documentário nunca é um público tão grande

assim, mas pelo menos a um público que não é o público da família a que se destinaria o filme, em primeiro lugar esses filmes. E ele procura se defender, e o Jean-Claude não concorda com ele: não considera o filme antiético, mas diz que reconhece que de vez em quando, vendo o filme, ele se sentia um tanto invasivo em relação à vida dos outros, desses outros que eram mostrados no filme. Mas ele dizia: eu não consigo concordar com essa falta de ética. Ela não provém de palavras, já que não há comentários *over* no filme, como você sabe. Então, estaria na seleção e montagem. Revejo agora trechos do filme, e não consigo captar em que momento, em que procedimento estaria tal desrespeito às pessoas filmadas. Talvez esteja no próprio dispositivo, que consiste em montar documentos que provêm da intimidade, de organizar um espetáculo, com isso dispor as pessoas à espetacularidade, enquanto os filminhos teriam sido feitos para se divertir na família e entre amigos, mas os filminhos foram cedidos, diz Jean-Claude. Então, ele não vê onde estaria esta falta de ética desse filme.

Eu concordo, e iria na mesma direção de Jean-Claude, e utilizo, talvez, um outro argumento. A Claudine de France, que escreve sobre as relações do cinema com a antropologia, ela considera que todo filme documentário notadamente aquele de caráter antropológico (e nós poderíamos dizer que esses filminhos na verdade que deram origem ao *Pacific* são filmes auto-etnográficos, segundo a expressão do Michael Runoff, filmes que, na verdade, os realizadores se debruçam sobre si mesmos) seria o resultado do embricamento de dois sistemas de *mise-en-scène*: a *mise-en-scène* das pessoas filmadas (todos nós temos a nossa *mise-en-scène* no nosso dia-a-dia, já diz o livro do Erving Goffman, a apresentação do eu na vida cotidiana, que em francês é *La mise-en-scène de la vie quotidienne*, todos nós estamos representando o nosso dia-a-dia) e a *mise-en-scène* do cineasta. Então, o filme documentário, na verdade de caráter antropológico, é o embricamento dessas duas *mise-en-scène*. Às vezes, uma se sobrepõe à outra: muitas vezes, as pessoas filmadas impõem ao cineasta um determinado comportamento na sua *mise-en-scène*, a partir da maneira como elas se colocam diante da objetiva da câmera. No caso das pessoas filmadas, elas se referem ao comportamento que elas têm no mundo histórico, independentemente da presença da câmera. Evidentemente, como ela própria ressalta em sua reflexão, existe sempre uma dose mais ou menos evidente de profilmia, nessa auto-*mise-en-scène*, um comportamento que existe para a câmera, profilmia, para o filme. Então, a pessoa... acho que um ótimo exemplo de profilmia é o comportamento dessa juíza, nesse último filme, *Juízo*, porque a juíza sabe que a câmera está lá, de vez em quando ela dá umas olhadas muito fugazes para a câmera, mas a *mise-en-scène* dessa juíza tem uma dose enorme de profilmia,

porque ela sabe que está sendo filmada. Mas não podemos dizer que na economia desses filmes, filmes antropológicos de uma maneira geral, o comportamento profílmico prevaleça, ele existe, mas não prevalece.

No entanto, e aqui é o ponto em que eu queria chegar, no caso do *Pacific*, é exatamente o contrário que acontece. Como todos estão agindo para suas câmeras pessoais, amadoras, todos estão de alguma forma representados. Então, não é a *mise-en-scène* da vida cotidiana, não é a auto-apresentação que todos nós fazemos quando eu estou aqui representando o papel de um palestrante, enfim. Não. Elas estão, além disso, fazendo a *mise-en-scène* para aquela câmera, que é o objeto do filme de família. No caso, eles estão representando o papel de turistas, num cruzeiro marítimo. Eles não estão tendo um comportamento natural, eles estão tendo um comportamento de turistas fazendo um cruzeiro. Evidentemente, as imagens da própria animação dos organizadores, os animadores culturais, mas elas estão quase sempre misturadas às imagens dos passageiros e suas próprias *mise-en-scène*. E aqui, de alguma forma, os sujeitos vão ao encontro da essência mesma do filme de família: atuar para uma câmera que pertence a um ambiente familiar, que ele, o ambiente, é o objeto da mirada da câmera. Mais uma vez, uma espécie de auto-etnografia. Se as pessoas autorizaram a veiculação dessas imagens, se elas puderam vê-las montadas, não vejo onde estaria o comportamento antiético do realizador. Estamos longe de um filme como, citando rapidamente, porque ele também está citado aqui na apresentação, longe de um filme como *A pessoa é para o que nasce*, em que, só para ficar em um de seus aspectos (têm muitos aspectos nesse filme, aspectos éticos a serem explorados, mas eu vou ficar só nesse), os sujeitos não têm como verificar o que consta das imagens, pois os sujeitos não enxergam, são cegos. Então, essa é uma diferença fundamental: ele não teve como devolver o filme e dizer, estou autorizado a divulgá-lo? Ele pode até ter feito isso, mas elas não sabiam o que estava no filme, porque elas são cegas. Não é o caso de nossos turistas que vão para Fernando de Noronha.

Ademais, sobre aquilo que alguns críticos do filme consideram como sublinhamento de comportamentos ridículos. Isso é no diálogo do realizador com Jean-Claude, em que ele diz que as pessoas o acusaram de fazer ressaltar, fazer sobressair o comportamento ridículo dessas pessoas, no caso os turistas, é preciso observar que boa parte desse comportamento é executada para a câmera e por causa de sua presença. Os sujeitos representam turistas no auge de sua hesitação. Sem a presença da câmera, certamente, essas pessoas teriam outro comportamento, isso é fácil de verificar. Elas estão fazendo um jogo para a câmera. Sem a câmera, elas não fariam aquilo. Claro que tem algumas cenas que são o desabafo. A moça que diz:

“isso é uma porcaria; o banheiro não funciona, o chuveiro a água não esquentava, não estão nos entretendo”. Isso não é *mise-en-scène*, isso é real, é um comportamento espontâneo. Mas a maior parte é pura *mise-en-scène* do turista, excitado para aquela câmera. Falando sobre esse filme, que na verdade é feito a partir de uma colcha de retalhos de filmes de família, e teve de uma classe média bem pensante, foi taxado de um filme antiético, o Jean-Claude respondeu com muita pertinência que o filme talvez não fosse considerado dessa maneira se ele tivesse a sépia do tempo, se ele tivesse marcas de um passar histórico, se ele tivesse marcas do passado. E imediatamente, esse filme, essa observação de Jean-Claude me remeteu a um filme de um videasta, cineasta, artista plástico húngaro que se chama Peter Förgacs, não sei se vocês chegaram a ver, ele esteve aqui, no *É Tudo Verdade*, participou das conferências do documentário, e esse filme a que eu vou me referir foi exibido, chama *O êxodo do Danúbio*, um filme que ele fez em 1998. Em que consiste esse filme? Esse filme consiste em imagens de filme de família, de uma comunidade judaica que fica vagando pelo Danúbio, durante a Segunda Guerra, querendo fugir da Hungria, e eles ficam vagando. E esse, acho que era o capitão do navio, fez filme de família, o que seria considerado filme de família, sobre tudo o que acontecia nesse navio, inclusive um casamento que aconteceu. Esse filme tem um valor histórico e tem uma força impressionantes, mas ele tem essa marca do tempo. As imagens são em preto e branco, as imagens estão desgastadas, é um filme dos anos 40, e trata de um assunto que é tudo, menos engraçado ou ridículo. Então, *mutatis mutandi*, eles têm a mesma forma de construção: a narrativa. São filmes feitos a partir de filmes feitos por outras pessoas, em outro contexto, e aquilo que Odin define como filme de família.

Indo agora ao *Prisioneiro da Grade de Ferro*, nós estaríamos diante daquilo que Odin define como filme de amador, que ele distingue do filme de família. E ele distingue como? Esse distingue a partir da destinação. Enquanto o filme de família é destinado à própria família, o filme de amador, não. Quando ele distingue esses dois filmes, o destinatário é o elemento definidor. Se no primeiro, o destinatário é a própria família, no segundo é o público externo. É de amador, mas é o público externo. Normalmente são filmes realizados por grupos, oficinas, cineclubes etc, diz ele, o Odin. Esse é exatamente o caso do *Prisioneiro*. Foi uma oficina de realização, como o Cléber ressaltou, na casa de detenção, que deu origem aos filmes que vão compor o longa-metragem. Resumindo, *Pacific* é composto de pequenos filmes realizados para uso doméstico. Já os filminhos, o Jean-Claude usa essa expressão e não é nem um pouco pejorativa porque são filmes curtos mesmo, já os filminhos de *O prisioneiro* foram feitos para consumo externo, e isso salta aos olhos de qualquer cristão que

veja esses filmes. Eles foram feitos para uso externo. Até acho que, em determinado momento, o Carandiru não parece tão feio assim quanto se fazia pensar naquela época.

Mas, e por que essa proliferação de experimentações na última década, tema desta nossa mesa? Se, como eu disse no começo da minha apresentação, esses procedimentos já existiam na história do cinema, eu comecei com *Nanook* dos anos 20, e coloquei como ponto fulcral os anos 60, em que nós tivemos uma década em que esses procedimentos foram tão abundantes? Eu concluiria com um dos aforismos do Jean-Louis Comolli (ele gosta muito de aforismos, e eu já citei isso em outra apresentação, na Socine), um aforismo que está publicado no seu livro “Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire” que foi traduzido recentemente pela editora da Universidade Federal de Minas Gerais. Ele afirma que o documentário tem como que uma obrigação, “de experimentar, de tentar novas abordagens adaptadas às armadilhas sempre renovadas do mundo a ser filmado”. Ele dizia isso num texto, em 1999, após afirmar que, citando outra vez, “filmar o homem real no mundo real é travar um embate com a desordem das vidas, um decidível das ocorrências do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar qualquer previsão, e possibilidade de roteiro, necessidade do documentário”. Então, concluo dizendo que é dessa dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira de fora, que o cinema documentário tira toda a sua riqueza, daí a sua obrigação de experimentar, de tentar novas abordagens adaptadas às armadilhas sempre renovadas do mundo a ser filmado. Complementando que essas armadilhas que o mundo a ser filmado estende ao realizador, agora têm um novo fator complicador que é proliferação de imagens de todo tipo, e essa confusão que se instaurou entre as imagens televisivas, as imagens documentais, uns pedindo emprestado aos outros aquilo que era característica de um e de outro, a televisão imitando o documentário e o documentário imitando a televisão muitas vezes naquilo em que o documentário... Desculpem, o documentário imitando a televisão, naquilo que a televisão tem de pior, que é o caso dos *reality show*, e um bom exemplo a gente encontra no filme *A pessoa para o que nasce*, que já foi aqui citado. Então, era isso, muito obrigado, desculpem ter passado um pouquinho do tempo.

Cléber Eduardo: Bom, vou passar aqui, para o Cristian, e depois a gente inicia uma conversa na mesa, e abre para vocês.

Cristian Borges: Boa noite aos colegas da mesa. Na verdade, minha fala vai ser, eu acho que bem mais breve, e depois a gente abre para um papo com vocês. Eu preferi tomar o título do debate de hoje um pouco como uma provocação dos curadores, e resolvi responder simplesmente levantando algumas pistas, algumas questões para a gente, de repente, desenvolver juntos. “Obra em processo ou processo como obra”, e um ponto de interrogação – então, eu fiquei me questionando se realmente a questão era se era um ou se era o outro, se eram os dois, o que é que acontecia aí nesses filmes que estão ligados a essa questão. Algo bem antigo em arte, basta a gente lembrar das Meninas do Velásquez, por exemplo, e de tantas outras obras e artifícios do período barroco e maneirista. Desde os anos 60, a auto-reflexividade aparece como um dos principais traços da modernidade no cinema, e a gente encontra, então, essa auto-reflexividade, que o Marcius já citou aqui, rapidamente, filmes nos quais o aparato é revelado, desmascarado, problematizado, explicitado, tematizado, começam a pulular então no cenário dos chamados cinemas novos, a eclodirem pelo mundo, por essa época, a partir do finzinho dos anos 50, início dos anos 60. E a idéia em geral não era apenas chamar a atenção do espectador para o fato de que um filme não passava de um artefato, de algo construído artificialmente, logo, diferente da vida, da “vida real”, mas igualmente para embaralhar certas noções até então aparentemente claras em sua distinção e fronteiras – noções como vida e arte, ator/personagem, ficção/documentário, criador/criatura etc.

Então, isso tudo fica embaralhado, sobretudo a partir desse momento no cinema moderno, momento em que surgem, por um lado, filmes que tematizam e problematizam a feitura de um filme ou sua impossibilidade, como é o caso de alguns, por exemplo, *Desprezo e Passion*, do Godard, o primeiro de 63 e do segundo de 82; *Oito e meio*, do Fellini, também de 63; *Precauções diante de uma prostituta santa*, do Fassbinder, de 71; e *A noite americana*, do Truffaut, de 73, só para ficar em alguns dos exemplos mais conhecidos pelo público mais cinéfilo, como a gente. Por outro lado, surgem filmes que explicitam o aparato cinematográfico, numa espécie de questionamento da própria natureza da imagem e de dissecação dessa arte industrial que é o cinema, como é o caso do *Persona*, do Bergman, de 66; *Setenta e nove primaveras*, do Santiago Alvarez, de 69, cineasta cubano, grande documentarista cubano; ou “As estações” do Pelechan, de 72. E a gente encontra ainda outros filmes que metaforizam essa relação entre cinema e artifício, aparato, através da tematização de outras formas de criação como, por exemplo, *Crônica de Anna Magdalena Bach*, do Straub, de 68; *Providence*, do Resnais, de 77; *Fitzcarraldo*, do Herzog, de 82 – acho que todos filmes com os quais a gente está

mais ou menos familiarizados, filmes abordando outras formas de expressão artística, falando, sobretudo de cinema e da sua feitura.

Mais recentemente, porém, os filmes têm adotado preferencialmente um mecanismo de construção mais ou menos sofisticado, que não apenas explicita a natureza do filme como artifício, algo que já se tornou com o passar do tempo um tanto banal para o espectador menos desavisado, como a gente, mas que também regule de algum modo o jogo cinematográfico. Esse mecanismo que determina a regra do jogo, por assim dizer, é comumente denominado dispositivo. Um termo que entrou em voga nos últimos tempos, mas que na verdade começa a ser utilizado lá no início dos anos 70, na França, pelo Jean-Louis Baudry que depois vai ser adotado pelo Foucault, na “História da sexualidade”, e nas últimas décadas tem sido empregado a torto e a direito em relação a esse novo tipo de filme, documentário ou ficção, que exponha o seu dispositivo, a sua técnica, no sentido mais artístico. Porque Baudry utilizava dois termos, na verdade. Um dispositivo mais ligado ao aparato técnico do cinema (ou seja, câmera, projetor, espectador, sala escura com tela, todo esse aparato que envolve o cinema enquanto técnica, enquanto até ritual), e, por outro lado, dispositivo, enquanto um mecanismo utilizado na feitura, na construção, como algo mais abstrato, mais conceitual, que está por trás, ou por dentro, do cerne da criação da obra. E os filmes de dispositivo dos mais diversos tipos vão se espalhar então pelo planeta, reembaralhando ainda mais as mesmas noções que eu citei anteriormente: vida/arte, ator/personagem, ficção/documentário, criador/criatura, e por aí vai.

Apenas para nos ater nos filmes dos anos 2000, a gente pode lembrar, ainda estou no cinema internacional, que como o Marcius, eu achei legal a gente partir de um contexto um pouco mais global, para chegar no nosso Brasil, no nosso cinema. Apenas para nos ater aos anos 2000, a gente pode lembrar *Os catadores e eu*, da Varda; o *Ten*, do Kiarostami; *Elefante*, do Gus Van Sant, por que não? Um filme que não é documentário, mas que como os outros embaralham um pouco essas noções de ficção/documentário. O *Five obstructions*, do Lars Von Trier; *24 City*, do Jia Zhangke, entre muitos outros. O grande paradoxo desse tipo de filme, como já destaca o próprio texto do catálogo, consiste no fato de os tais dispositivos criarem amarras que, se por um lado, determinam um regulamento, um guia, para condução e realização do filme, por outro, ao contrário, permitem uma grande abertura ao imprevisto e ao inesperado, ao inusitado, ao inesperado.

Chegando ao cinema brasileiro, então, que é o que nos interessa aqui, a gente logo lembra do Coutinho, explicitando o caráter de obra em processo, de *Cabra marcado*

para morrer, em 84, lá atrás, primeiro grande filme do Coutinho, bem como faz o Kiko Goifman, em 33, que a gente viu aqui na mostra, ou Sandra Kogut, em *Um passaporte húngaro*, ou a Maria Augusta Ramos, em *Juízo*. De maneiras diferentes, eles explicitam no início do filme o que se passa, qual a regra do jogo. Um pouco como anuncia, então, Coutinho, lá no início do *Cabra marcado*: “uma coisa se passa assim, a situação é essa, vamos ver o é que dá a partir desse dispositivo que a gente estabelece aqui. Eu, cineasta, minha equipe, a câmera e as pessoas com as quais eu quero trabalhar”. Então, esse caráter de obra em processo. Mas a gente lembra, também pensando em cinema brasileiro, por exemplo, do Glauber literalmente gritando instruções para os atores em *Câncer*, que é um filme de 72, verdadeiro processo como obra. Aí a gente já está do outro lado da equação, que o título do debate lança, então o verdadeiro processo como obra do nosso cinema, assim como boa parte das obras ditas marginais, do Bressane e do Sganzerla entre 68 e 72, ou ainda o episódio do Leon Hirzman, em *América do sexo*, de 69, entre tantos outros, até a gente chegar aos recentes *Viajo porque preciso*, do Marcelo Gomes e do Karim Ainouz, ao *Amor segundo B. Schianberg*, do Beto Brant, e *Pan-Cinema Permanente*, do Carlos Nader.

Nesse sentido, que essa equação de dois termos que se propõe à essa questão que dá título a esse debate, não se resolve por exclusão, mas por complementaridade, como faces de uma mesma moeda que apresenta duas tendências contemporâneas, no que diz respeito à construção de uma obra fílmica. Quais seriam essas duas tendências, então? Primeiramente, uma obra que se apresenta em processo. Em segundo lugar, um processo de criação que se apresenta como obra. Então, eu vou tentar esmiuçar muito brevemente, muito superficialmente essas duas tendências. A primeira, então, uma obra que se apresenta em processo, como chamado *work in progress*, que é uma expressão bastante conhecida já, inglesa, e eu acho que fica muito bem traduzida como obra em processo, que explicita sua construção, descrevendo dispositivo, que é a guia, mas preocupada com o produto final, que é um grande diferencial da outra tendência. É o caso, por exemplo, do 33, que a gente já citou, do *Jogo de cena*, e do *Juízo*, por exemplo. Então, são filmes que, apesar de exporem seu dispositivo, de cara, dispositivo que vai guiar a condução do filme, explicitar sua construção, ainda assim eles têm em vista, um produto final, um filme acabado, pronto, no final do processo – tanto que para quem viu 33, vocês devem se lembrar, o Kiko está lá, em busca da sua mãe biológica, e no final do filme ele se impõe uma parte do dispositivo, é uma imposição que o dispositivo põe é temporal, ele se dá 33 dias para descobrir ou não a sua mãe biológica. No final do processo, ele fala: *bom, acabaram os 33 dias, acaba o filme aqui, porque essa era a regra*

desde o início. Não encontrei minha mãe, mas quem sabe eu vou encontrá-la mais para além do filme, o filme acaba aqui, porque aqui acaba o dispositivo, ele termina aqui.

Juízo, que eu concordo com o Cléber, eu acho que é um filme fascinante, eu não conhecia, e acabei conhecendo também para a mostra, para o debate, interessantíssimo, porque você imaginar todo o jogo que se dá, como o Marcius estava falando, desse *mise-en-scène* para a câmera desse pessoal, sobretudo, a juíza, promotora, advogadas, e tal, e ao mesmo tempo, você tem, no contra-plano, porque a gente só vê os rapazes de costas, quando você vê o contra-plano dos jovens falando, são atores naturais – uma expressão antiga do documentário brasileiro, do Santeiro – a gente veria os atores naturais, oriundos ao que parece da mesma comunidade, do mesmo ambiente que os verdadeiros garotos que estavam ali. Eles estão ali atuando, substituindo os outros numa espécie de desdobramento do *Jogo de Cena*, do Coutinho, aplicado de forma mais social, aplicado à sociedade, a uma situação social, e não à frieza de um teatro, de um palco de um teatro., como é o caso do filme do Coutinho.

Ainda nessa primeira tendência, e já que existe esse projeto, essa tendência encontra-se logo mais ligada à falência de certas propostas, cuja intenção inicial se vê frustrada no decorrer da empreitada. É o que a gente vai ver, por exemplo, no *Sábado à noite*, no *Fim e princípio*, do Coutinho, e no *Santiago*, do João Moreira Salles, que são filmes que, de cara, querem colocar, querem explicitar o dispositivo, querem explicar a regra do jogo (“é assim que o filme se propõe a fazer isso, a ser aquilo, e tal”), e de repente, cedo ou tarde, normalmente logo no início, a proposta se vê frustrada, e aí o filme é obrigado a tomar um outro rumo, a adotar um desvio no dispositivo, então, eu vejo isso bem dentro dessa primeira tendência. É algo que o Coutinho pratica comumente, essa coisa de explicitar o dispositivo no início, quase em praticamente todos os filmes depois do *Cabra marcado* isso acontece, se não me engano, mas em um ou outro, como é o caso do *Fim e o Princípio*, fica muito clara essa falência do projeto do início. Essa é a essência também tanto do *Sábado à noite*, que se propõe a uma coisa e, de cara, se vê frustrado e é obrigado a fazer outra, e o filme é o resultado dessa frustração; e do *Santiago*, que também diretamente é produto da frustração de outro filme que ele ia fazer anos antes, e que volta nesse novo projeto, como uma espécie de prolongamento dessa frustração. Uma espécie de resgate de um projeto e de uma figura, de um personagem, que é o Santiago, que está perdido naquele projeto abortado, frustrado, e que é recuperado neste novo projeto.

Agora, chegando na segunda tendência: um processo de criação que se apresenta como obra, mantendo-se no limite, inacabada, já que não há compromisso e necessidade de finalização de um produto redondo, entre aspas – acho que todo mundo entende um filme redondinho, todo começo, meio e fim, onde a estrutura esteja bem delineada, bem clara. É o caso, por exemplo, de *Estrada para Ythaca*, *O céu sobre os ombros*, e *Acidente*. Destes, *O céu sobre os ombros* não está na mostra, mas é um filme mineiro que ganhou o Festival de Brasília no ano passado, bastante interessante. São três personagens principais que são seguidos pela câmera, e a gente vai acompanhando a história dos três, em paralelo, e finalmente nada se resolve. É um filme curto, tem pouco mais de uma hora, se não me engano, e da mesma forma que ele começa, tão repentinamente como começa, ele termina. Você vê, literalmente, uma fatia da vida dessas três pessoas. São três pessoas curiosas, interessantes, e ao mesmo tempo ordinárias, e acaba assim. Você segue os três em paralelo, e de repente acaba como uma vela, como três velas que vão se apagando, aos poucos. As histórias, simplesmente, terminam ou são interrompidas por esse processo que terminou, esse processo que virou obra, que se apresenta como obra. E como não existe um projeto prévio nesta tendência, não há frustração, ao contrário: tudo é lucro, já que o inesperado compõe a própria essência desse tipo de construção.

É o caso, por exemplo, do *Prisioneiro da grade de ferro*, do *Pacific* e do *A falta que me faz*. Filmes que, quando eu digo que não há projeto, eu espero que vocês entendam que isso não é literal. Obviamente, para se fazer um filme, você tem que criar um projeto elaboradíssimo, e correr atrás de financiamentos, editais etc, não é isso que eu quis dizer. Não há projeto no sentido de que não há necessariamente um roteiro, não há um dispositivo de antemão, por exemplo, não é uma coisa que parte de um dispositivo para ser construído, mas é a coleta de um material do qual pode surgir algo muito interessante (e nesses três casos surgem coisas muito interessantes), ou não. Mas o que vier é lucro. É uma coisa que é muito mais jogada ao acaso, deixada ao acaso, do que na primeira tendência que eu citei. Obviamente esse tipo de separação tem sempre um quê de esquemático, que a gente deve portanto tomar cuidado, mas acho que pode servir um pouco só para organizar a maneira como a gente encara esses filmes ou separa esses filmes.

Vou terminar com duas frasezinhas que eu achei que tinham muito a ver com essas coisas todas, com essa discussão, com esses filmes. Eu vou terminar com duas frases que achei que tinham muito a ver com toda essa discussão, com esses filmes. Uma é do pintor Paul Klee, que está na “Teoria da arte moderna”. É um texto de 56, um livro incrível, e ele diz, por exemplo, que *a obra é sua história, ou seja, na obra*

you find traces of your own construction, of your own making. A outra frase é do Jaques Rivette e já é uma frase célebre, nem sei de onde ela vem, mas já virou lenda, e todo mundo já meio que ouviu em algum momento. O Rivette dizia que *todo filme no caso de ficção, é um documentário de sua própria realização.* Acho que é isso. Obrigado.

Cléber Eduardo: Bom, antes de abrir, eu queria só fazer algumas considerações em cima das falas, não vou inventar mais nada. Primeiro lugar, tanto o Cristian como o Marcius, aqui, fizeram primeiro aqui uma grande retrospectiva de procedimentos análogos ou aproximados de alguns filmes que foram exibidos dentro dessa questão, e como o Cristian aqui colocou, procedimentos estes históricos, mas que pertenceram, e aí podemos começar uma discussão, pertenceram muito mais ao cinema, ao documentário feito fora do Brasil. Quer dizer, eu acho que esse processo da reflexividade, entre aspas, porque essa reflexividade já não é dos anos 60 – se a reflexividade da década de 60 se usa o termo desmascaramento, por exemplo, acho que esse tipo de exposição do processo hoje não tem mais nada de desmascaramento, ele é na verdade a incorporação de um novo elemento para a narratividade, para a dramatização, vide o *Jogo de cena*. Não há o desmascaramento, entre aspas. Na verdade, há a atração do jogo dramático, é outra questão. Mas o que eu queria chamar a atenção, é que embora a gente tenha lá o *Cabra marcado para morrer*, em 84 (que traz essa questão do processo, da realização e talvez seja nosso grande paradigma), o restante dos anos 80 e toda a década de 90 não foram pontuados por esse tipo de processo de realização de filme. E isso começa a acontecer de uma forma, aliás, em grande quantidade, nos anos 2000 e talvez, a partir de *Jogo de cena*, de *33* e *Um Passaporte Húngaro*. Porque aí, quando Jean-Claude fala, por exemplo, que são dois filmes isolados em termos do que ele chama de “filme de busca”, são isolados naquele momento em que ele está escrevendo – quer dizer, a partir daquele texto e a partir dos filmes, a gente teve uma série de outros filmes em que essa questão da busca está colocada. Só que, dialogando com o início de sua fala, essa busca em alguns filmes, essa busca no *33* e no *Jogo de cena*, me parecem buscas (eu, pelo menos, vejo assim) muito palpáveis, concretas e específicas, porque elas têm alguma coisa a alcançar, existe um objetivo a ser conseguido: encontrar a mãe, tirar um passaporte. Mas, mais recentemente, a gente tem, por exemplo, filmes como *Diário de uma busca*, em que a menina vai tentar reconstruir, e até mesmo encontrar a figura dos seus pais desaparecidos; temos um filme da Tata Amaral, chamado *Rei de Carimã*, em que a Tata vai investigar o que aconteceu com o pai dela no passado, por que ele foi

sentenciado e ia ser preso. Era uma história que ela não conhecia, e depois, descobrindo essa história, ela tenta inocentar o pai, tenta limpar o nome do pai, mas tem essa questão da busca. E um curta-metragem recente do Guile Martins, chamado *Canoa Quebrada*, em que o Guile vai encontrar seu pai que ele nunca conheceu, e encontra o pai como pastor de uma igreja evangélica, e tem um encontro em *fade*, só no som, que está dentro dessa pauta da busca que o Jean-Claude aborda.

E eu acho que, tanto o Cristian como o Marcius, eles abriram essa questão, claro, para várias outras, que a gente poderia desenvolver, mas eu gostaria de uma certa forma retornar um pouco, porque eu acho que a gente estava pensando aqui em questões muito circunscritas, mesmo, muito de uma certa forma um pouco delimitadas para aquela ficasse mais clara, essa força quantitativa desses filmes que se olham no espelho de uma certa forma. Então, eu pensei aqui, para a gente se situar um pouquinho mais, quando o Marcius fala do *Nanook*, e de fato, *Nanook* já embaralha essa relação entre ficção/documentário, essa fronteira entre ficção /documentário, mas num momento em que o documentário não era uma questão como uma categoria, como um gênero, como um campo, quer dizer, era tudo cinema. Eu acho que esse, digamos, purismo do documentário vai na verdade acontecer depois, e acho que todos nós temos uma certa tendência retroativa de ver o *Nanook* para ilustrar um problema contemporâneo nosso, mas que eu acho que não era um problema para o Flaherty. Eu acho que ele não tinha... o fato de o *Nanook* não ser o *Nanook* para ele não era, talvez não fosse um questão como para nós passa a ser agora. De fato, você vai ter o caso do Jean-Rouch, que foi muito bem lembrado aqui, mas eu acho que em cada um desses procedimentos, existe uma série de particularidades que evitam ou resistem à gente pensar isso num pacote único.

Eu, pelo menos, tendo a pensar dessa forma, porque eu vejo, por exemplo, uma diferença grande entre o *Ilha das flores*, que é um filme em que ninguém ali é o personagem de fato que aparece. Quer dizer, o dono, por exemplo, do chiqueiro, onde as pessoas vão pegar o resto que os porcos não pegam, no final, era o motorista de caminhão do Jorge Furtado, da própria equipe – quer dizer, todo mundo ali fazia um personagem, e ao mesmo tempo, em muito lugares, o *Ilha das flores* é considerado um documentário. Mais recentemente, no filme *Avenida Brasília formosa*, do Gabriel Mascaro, que é um filme que, nos dois casos, como no *Nanook* (e aí eu acho que difere totalmente dos filmes que nós estamos tratando aqui), não existe nenhuma informação em som, imagem, ou na tela que nos fale do processo do filme. Ele faz supostamente um documentário sobre pessoas que moram numa

região de Recife totalmente alterada, era uma favela à beira do rio que foi completamente alterada, mas ele está tratando, está filmando pessoas que moram naquele lugar – mas elas não vivem necessariamente o papel que elas estão vivendo dentro do filme. Tem uma figura, por exemplo, de um cara que faz vídeos de casamento e vídeos para o Big Brother, ele é contratado para fazer vídeos de *book*, de Big Brother, mas esse personagem, por exemplo, nunca tinha segurado em uma câmera antes de fazer *Brasília Formosa* – embora ele esteja com o seu nome próprio, embora ele seja da comunidade. O fato é que esse processo do Gabriel Mascaro no *Brasília Formosa* não está no filme. Nós não sabemos nada disso, o que seria o equivalente ao *Juízo* não ter aquelas informações iniciais que nos informam que os menores de idade tiveram que ser interpretados por atores maiores de idade para poder existir o filme.

O que ainda nos chamava muito a atenção são esses filmes que de alguma forma, e eu acho que cada um deles faz, como vocês mesmos colocaram, fazem operações completamente distintas uns dos outros, mas interessava sobretudo esses filmes que evidenciam isso, que explicitam qual foi o método ali. E isso a gente vai poder ver, por exemplo, na ficção – você citou alguns filmes, você citou o *Persona*, do Bergman, mas eu, por exemplo, chamaria mais a atenção para um filme como *A paixão de Anna*, do Bergman, em que você tem uma ficção que está rolando, rolando, rolando, rolando... de repente, no meio de uma cena, em que o Max Von Sydow está sozinho e a gente ouve uma voz de fora de quadro, perguntando: *Max Von Sydow, o que você acha do seu personagem?* É o Bergman, perguntando. E o Max Von Sydow responde e, acabou a resposta, toca o bonde, e a cena continua.

Esse tipo de operação é que, na verdade, eu estava mais empenhado em refletir como uma questão de filme em processo. É que eu detesto essa interrogação, também, Cristian, isso é coisa do Valente. Na verdade, são afirmações, não são perguntas. E que a gente vê, por exemplo, nas ficções iranianas, sobretudo nos filmes do Makhmalbaf. Tem no Kiarostami, no *Close up*, mas temos também no *Um instante de inocência*, do Makhmalbaf, em que o Makhmalbaf está fazendo um filme, encontra o cara por quem ele foi preso durante a revolução; tem no *Salve cinema*, em que o Makhmalbaf é protagonista como diretor do filme. Quer dizer, acho que esse tipo de filme em que se escancara em algumas vezes, de uma forma bastante falcatura, não é na verdade escancaramento do processo – muitas vezes é a simulação do processo que supostamente está sendo escancarado, dentro de uma tradição do Orson Welles, por exemplo, *F for fake*, que eu acho talvez seja esse paradigma dessa reflexividade meio suspeita, meio suspeita, mas que eu acho interessantíssimo. E acho que eles são casos muito particulares, embora faça todo

sentido essas conexões todas aqui feitas, eu estava mais interessado nesse tipo de operação para tentar entender o que significa essas operações contemporâneas todas, aqui.

O que eu chamo aqui no texto de um certo recuo da enunciação, seja trazendo pessoas para fazer o filme junto, pegando imagens de pessoas, pegando imagens que não foram rodadas pelo próprio diretor, por mais que a montagem vá operar, e aí eu acho que onde o problema ético do *Pacific* pode existir, porque na captação ele era filme de família, mas partir do momento em que o Marcelo Pedroso monta, ele deixa de sê-lo, e aí a maneira com que o Pedroso monta, pode colocar questões éticas de como ele está utilizando aquilo ali. Mas, eu acho que esse tipo de procedimento hoje, nos anos 2000... uma vez em Belo Horizonte eu disse que o documentário brasileiro está sempre atrasado, porque ele está sempre trazendo essas questões vinte anos depois que elas já foram colocadas. Aqui, por exemplo, a gente demorou muito para suspender a predominância do narrador em *off*, quando no documentário mais avançado na Europa, ou mesmo nos Estados Unidos e Canadá, esse narrador já havia desaparecido, ele estava sendo utilizado de uma outra forma, a gente demorou para passar a voz apenas para o outro. Agora a gente só passa a voz para o outro, mas o que move um pouco o texto, e talvez aí haja uma certa falha de não ter explicado o texto um pouco melhor, é justamente essa minha impressão de que o documentário brasileiro vive uma espécie de tempo histórico próprio – quer dizer, essas coisas poderiam estar acontecendo na década de 70, esse movimento todo poderia ter ocorrido na década de 70, mais colado no Jean-Rouch, por exemplo, mas nas décadas de 70, 80 e 90 isso passou um pouco em branco.

Cristian Borges: Mais ou menos. Como chama o filme... acho que é do João Batista de Andrade, aquele do bar, que o pessoal encena um crime que aconteceu? Que era um “Globo Repórter”? Não tenho certeza. É do final dos anos 70, se não me engano, e aí você tem um crime que acontece aqui em São Paulo, desses banais. Alguém entrou num bar e matou um cara. Aí, ele vai e pega as pessoas do local, inclusive envolvidas diretamente no caso, e reencena toda a situação com elas, e uma delas faz o tal cara que foi morto, e uma outra faz o cara que atirou, e, enfim, e reencena isso tudo. Como nos anos 90, a gente tinha por exemplo aquele filme muito esquecido, a meu ver muito injustamente, da Bia Lessa e do Dany Roland, *Crede-mi*, que é totalmente uma obra em processo. Eles vão pro Nordeste, com uma camerinha de vídeo, daquelas primeiras digitais, ainda bem precárias em termos de qualidade,

dão oficinas em várias cidadezinhas do sertão, mas a intenção do registro enquanto filme, obra final, é adaptar um texto do Thomas Mann, com as pessoas ali, dessas aldeiazinhas, que participaram da oficina, que é uma experiência super interessante, uma obra em processo, plena. É que eu acho que essa onda de agora, e eu concordo com você, com essa coisa do atraso, eu não diria nem só do documentário, eu diria do cinema brasileiro, que está sempre atrasado, como tudo nesse país está meio que sempre atrasado, isso é positivo por um lado, e muito negativo por outros tantos, mas, eu acho difícil acontecer o que está acontecendo sem a gente ter passado justamente pelos iranianos. Aqui eu só citei, muito discretamente, o *Ten* do Kiarostami, mas, como você falou, vários filmes do Kiarostami e do Makhmalbaf, e vários outros iranianos, colocam em xeque muitas dessas questões dessas fronteiras entre documentários e ficção, dos anos 90 para cá, e que varrem, de certo modo, essas pessoas. O pessoal viu isso tudo, então eu acho que, como fenômeno, teve que haver esse fenômeno forte iraniano, para de repente agora, a gente ter, anos depois, coisas desse tipo acontecendo por aqui, que é um embaralhamento, que ao mesmo tempo é, a gente tem o nosso tempo também. É possível que nossa cinematografia, nossa cultura, nosso país tenha um tempo próprio, mais tropical, mais macunaímico, e que as coisas demorem mesmo um pouquinho para encontrar seu lugar de aconchego. Mas, eu acho que é difícil imaginar, para mim, que isso acontecesse nos anos 70. Acho que a gente não tem nem tanta... Acho que nos anos 70 aconteceram coisas interessantes no nosso cinema e no cinema mundial. Como os iranianos tiveram que esperar os anos 90 para eclodir aquela coisa, aquela onda varrendo o país, com vários cineastas fazendo as coisas na mesma sintonia. Mas eu acho interessante esse enxergar como uma onda. É verdade que é um fenômeno que está acontecendo, com algumas obras incríveis, outras bem questionáveis, mas acho legal, acho que é uma onda mesmo, acho muito interessante, positivo.

Cléber Eduardo: Bom, vamos abrir, e a única coisa que eu queria demarcar é que o que não havia era o conjunto, você tinha filmes isolados que não compunham um *corpus* de filmes como há nos últimos 10 anos, e aí o que seria, digamos assim, paradigma, uma certa aventura, uma certa experimentação, como você colocou, que é bem do cinema moderno, corre o risco de cair num modismo e, conseqüentemente, num código, numa diluição e numa facilidade. Ah, que documentários vamos fazer? Não temos muita certeza, então vamos virar a câmera para a equipe e vamos nos filmar.

Cristian Borges: Não seria de repente o caso de alguns filmes posteriores desse pessoal, como, por exemplo o *Filmefobia*, do Kiko Goifman.

Cléber Eduardo: A gente brincou aqui, num dos debates que poderia haver uma outra questão em que o Jean-Claude analisa a edição na frente do monitor. Poderia dizer, um gênero também. Mas, agora, vamos abrir. Alguma pergunta?

Pergunta da platéia: Bom, o filme enquanto processo aleatório, digamos assim, ao acaso, citando um exemplo, o *Pacific*, tem um determinado momento em que o editor, diretor, vai decidir que cena vai entrar, qual som e como são causadas. Ele se realiza enquanto narrativa? O filme, em si?

Cristian Borges: Não sei se eu entendi sua pergunta, mas depende do que a gente considerar narrativa. Eu acho que é mais uma colcha de retalhos, como disse o Marcius, e enquanto uma colcha de retalhos, ela se sustenta, ela prende nossa atenção. Você fica preso àquele monte de fragmentos de vidas, de filminhos de família. Agora, eu acho também que o problema ali não é a atuação das pessoas para a câmera, nem é o fato de elas terem dado as imagens e visto em seguida – inclusive, porque acho que não muda muito o fato de você se ver na tela, desde que você já fabricou essas imagens, já tenha fabricado essas imagens e vê-las na tela, acho que não muda grandes coisas em relação à sua impressão dessas imagens. Meu problema pessoal com esse filme, por exemplo, está muito mais no lado da *mise-en-scène* de montagem, pra começar. O diretor, que é o montador do filme, ele nada mais faz que montar essas imagens. Só que esse montar essas imagens é poderosíssimo, você pode fazer gato e sapato dessas pessoas, a partir do momento em que você tem as imagens delas nas mãos. Isso coloca um problema não de narrativa, porque eu acho que o filme narrativamente é bem sucedido, interessante, nos prende e tal. Meu problema com ele, e aí sim, acho que é um problema ético grave, gostaria inclusive de conversar com o Jean-Claude a respeito, mas acho que é um problema grave na montagem, o uso que ele faz dessas imagens, não é nunca inocente, não é nunca isento. “Me apropriei de imagens alheias e as ordenei”, como faziam os projetoristas lá no início, final do século 19, começo do século 20, nos filmes que eles recebiam para projetar para as pessoas. Neste caso, você está pegando imagens que foram feitas como disse o Marcius, para uma finalidade

específica – ou seja, eu não tenho nenhum problema de me fazer ridículo, com a minha camerinha, para mostrar para os meus amigos, minha família etc –, que são desviados. São imagens que são feitas para essa finalidade, e são desviadas para uma outra finalidade. Eu assisti o filme em uma platéia lotada, lá em Tiradentes, e me incomodou muitíssimo ver o quanto a platéia ria, e rolava de rir do ridículo daquelas pessoas. Aqui também. Imagino que sim. Em qualquer lugar em que ele passar, vai acontecer isso. E acho que não é, absolutamente, culpa das platéias, como não é culpa das pessoas – elas não são, qualquer um de nós é ridículo em várias situações. Eu acho que o perverso, para mim, está em você se apropriar dessas imagens ridículas, entre aspas, e expô-las a seu bel prazer a platéias que não têm nada a ver com as pessoas para as quais essas imagens foram originalmente feitas.

Cléber Eduardo: Tem mais alguma pergunta? Eu queria ouvir o Marcius, mas antes discordar do Cristian, porque eu acho que essa discussão do *Pacific* é espinhosa, ela é aquática, a água escorre, mas, vamos lá. Eu acho que aquelas pessoas estão ali com uma certa consciência de que estão fazendo papel de ridículos para as câmeras que estão filmando. Não acho que elas são aquilo no dia-a-dia. Elas são aquilo num transatlântico, num lugar onde não se pára de beber, num lugar que não é cotidiano, é um carnaval em alto-mar. Seria a mesma coisa que fazer um documentário com imagens de pessoas que se filmam durante o carnaval, e montar isso. Todo mundo vai entender que ninguém é daquele jeito, aquilo é carnaval. Usar essas pessoas, que estavam lá, se filmaram e se comportaram dessa forma, e cederam as câmeras, porque não me pareceu que tinha nada de muito negativo sobre elas, mas usar aquelas pessoas para na verdade se chegar a uma certa mentalidade ou dispositivo do transatlântico, dessa coisa adrenalinada, dessa felicidade carnavalesca, ditatorial de que todo mundo tem que pular, gritar, cantar, milagre como ninguém salta daquele navio e termina a viagem nadando. Eu queria ouvir um pouco o Marcius sobre isso.

Marcius Freire: Não sei. Fiquei pensando bastante durante o filme, e durante a fala sobre a ética no começo. Trouxe de volta o quanto que a diferença... vou tentar formular assim: se esse filme fosse feito nos anos 80, vamos supor, o público tem uma relação de proliferação de imagem, ou esse cara que está gravando, está sendo gravado, está sendo retratado, ele tem uma aproximação do universo da quantidade de imagem que é diferente de hoje. Eu digo isso porque acho que é um cara de 2008, que vem pós-Big Brother, pós-YouTube, qualquer câmera digital grava

qualquer coisa, ele não tem uma inocência de imagem, não sei como dar um nome melhor para isso. Ele sabe que está fazendo esse papel, era possível até que os organizadores do cruzeiro talvez estivessem filmando alguma coisa para uso próprio, também não sei o quanto ele sabe, ou estar filmando para ele mesmo. Obviamente, acho que tem um grau de diferença, mas quanto isso, de fato, é essencial. Acho que é diferente se fosse um cara, em super 8, nos anos 70 filmando a família dele. É outra consciência em relação àquela imagem que está se gravando do cara que tem uma camerazinha fotográfica e está se filmando em 2008, assim.

Cristian Borges: Só acho que falta um questionamento na montagem. O problema ético está na montagem, não está no uso dessas imagens por si só. Ele poderia fazer um filme incrível, pra mim, com essas mesmas imagens, mas montadas de outro modo. É aquela velha história com a violência, nos filmes de ficção, por exemplo. Você criticar a violência num filme hiper violento, até que ponto você está criticando a violência ou está provocando mais gozo ainda na platéia. Para mim, o que o *Pacific* faz, com essa montagem que ele tem, é provocar gozo na platéia. É criar espetáculo a partir do material que ele tem. Acho que se fosse realmente um questionamento de estudo, que eu acho incrível, eu não acho o filme ruim, acho um filme muito interessante, levanta muitas questões incríveis e super atuais, super contemporâneas pra gente, como essa coisa pós-Big Brother, valorização das imagens, e eu querendo aparecer em todos os lugares, espetacularização, mas eu acho que o filme tal como se mostra não coloca isso em questão. Isso simplesmente, cria gozo com isso. Aí é que está o meu problema.

Marcus Freire: A questão da ética, e como você falou, da montagem, Cristian, eu acho que primeiramente há uma diferença entre... Eu vi esse filme na solidão do meu escritório, diante do computador, tomando nota e vendo o filme. Acho que ver numa sala em que as pessoas estão rindo, já cria uma outra percepção, uma outra relação com o filme. Eu confesso para você que, vendo na situação em que eu vi, o filme não me incomodou, porque eu vi tudo aquilo, como eu disse na minha apresentação, um grande *mise-en-scène* que eles faziam para a câmera, e era uma grande brincadeira. Eles não são daquela maneira, se a câmera não estivesse ali certamente eles não agiriam daquela maneira. Eles agiram para a câmera. Quando você fala da montagem, eu pensei noutro filme. Eu pensei no filme sobre as chacretes, o *Alô, alô Terezinha*. Eu peguei esse filme, aluguei o filme, e tinham me dito que elas estavam processando o Hoineff, por alguma razão. Eu vi o filme e fiquei me perguntando “por

que será que elas estão processando ele?” Aí, disseram que ele as tratou como prostitutas. Na verdade, ele não faz isso, mas tem um problema na montagem das entrevistas, que ali a coisa pega. Por quê? Porque ele coloca os depoimentos, e aí é deliberadamente, em contradição o tempo todo. Uma diz assim: *não, imagine, se eu saía, se eu fazia programa. De jeito nenhum! Podia me dar cheque em branco.* Tem uma que diz isso. Disse: *até me arrependi de não ter pego,* uma coisa assim. Vem uma outra e se refere àquela que acabou de declarar isso, e diz: *mas, claro que ela fazia programa! Ela saía com fulano, com beltrano.* E são momentos, lugares, espaços totalmente distintos, e ele joga aí a montagem. É uma montagem, que no meu entender, ela fere muito alguns princípios éticos, porque ela deu um depoimento para ele, sem saber que uso ele ia fazer daquele depoimento. Ele coloca em contraposição a outro, que vai negar peremptoriamente o que ela diz. Vai dizer que ela é mentirosa, e efetivamente ela é uma garota de programa. No filme em questão, seria interessante rever esse filme e olhar mais atentamente para essas, como essas imagens foram, essas operações de montagens, efetivamente, porque do jeito que eu vi, eu não senti, eu vi o filme até meio inocente, e achei as desculpas dele até meio como se ele tivesse um sentimento de culpa.

Cristian Borges: Mas acho que ele tem, porque o Marcelo, eu conheço o Marcelo há não muito tempo, mas conversei muito com ele, e ele começou esse projeto muito jovem, ainda mais jovem, e ele e Gabriel Mascaro são os típicos classes médias, recifenses, rebeldes e enojados com a sua própria classe. Tanto um, quando vai fazer *Um lugar ao sol*, com que vai falar de “andares um pouco acima/moradores de cobertura”, como o outro quando vai filmar o transatlântico, que são pessoas de classe média, que reuniram dinheiro durante anos para poder viajar com a família toda, ninguém ali é milionário; ambos saem com a pretensão ou o estímulo de confrontar, de expor o patético, não das pessoas propriamente ditas, mas da mentalidade que as rege. Essa mentalidade do guardar dinheiro e viajar de navio e participar daquilo tudo. O Marcelo diz que isso era algo que os pais faziam e que isso incomodava e irritava profundamente ele. Só que a partir do momento em que ele viu o material, o material quebrou a perna dele, e ele passou a ter um afeto por aquelas imagens, e aí ficou complicado, porque ele saiu para fazer um filme e entrou em crise com o filme que ele saiu para fazer um filme e entrou em crise com o filme que ele saiu para fazer. Quer dizer, por isso acho que é um projeto que o próprio Marcelo tem dificuldade de lidar com esse projeto. Ele é complicado mesmo, como ponto de partida.

Cléber Eduardo: Ele disse que montou o filme várias vezes.

Cristian Borges: E disse que protegeu essas pessoas, porque existiam imagens que, aí sim, elas iam se tornar absolutamente personagens do *Alô, alô, Terezinha*.

Pergunta da Platéia: Aproveitando isso que vocês estavam falando, até que ponto essa montagem do Marcelo, essa crise que ele teve, até que ponto expor isso, já que a gente está falando de processo como obras, obras em processo, até que ponto ele ter escolhido expor isso, ter escolhido ou não expor essa crise, isso podia cair nesse mesmo modismo que vocês expuseram, que pode ser também um lado incrivelmente negativo, que é se basear nesses modismos que estão vindo assim, e cair na mesma armadilha, que é criar o dispositivo, desgastar ele no filme, que até me fez lembrar do *Bailão*. Até que ponto essa escolha da crise não podia ser também outra armadilha, ou se ele até pensou nisso, e por isso ele escolheu não expor essa crise.

Cristian Borges: Bom, eu não tenho tanta ligação assim, mas o que eu posso dizer em relação a esse filme, a esse diretor, especificamente, que eu acho bem interessante, sintomático... Esse ano em Tiradentes, ele apareceu com um curta, que se chama *Aeroporto*. É um curta feito exatamente da mesma forma que o *Pacific*, só que lidando com um material muito menos perigoso, digamos, muito menos inflamável, que eram pessoas em aeroportos, mandando, elas gravam mensagens falando delas e acho que mandaram depois para ele, não sei, fotos delas, no país delas, que são pessoas de vários países, que ele encontrou provavelmente no aeroporto de Recife. Ele pegou uma mulher da Islândia, um cara da Argentina, uma menina da Alemanha, de vários lugares do mundo, e aí você tem a voz *off* dessas pessoas, e fotos delas. É um filme curioso, porque é muito próximo do esquema que ele criou no *Pacific*, se utilizar de imagens alheias, e tal, mas é interessante como é um material muito menos inflamável, muito mais tocante, ninguém ri dessas pessoas, elas não se colocam, não são colocadas em situações ridículas. É muito mais apaziguada, é muito interessante. Eu achei que foi uma espécie de *mea culpa* ou resposta ao *Pacific* ou às polêmicas, para ele próprio, como diretor.

Marcus Freire: Mas essa questão a que você se referiu do modismo, eu acho que nós vamos chegar a um momento em que vamos voltar às velhas histórias com

começo, meio e fim, e o documentário vai voltar a registrar o mundo histórico, como dizia o Bill Nichols, igual a antigamente, porque vai chegar uma época em que esses dispositivos vão se esgotar. Por exemplo, você falou do aeroporto, eu me lembrei imediatamente de um filme que eu vi há uns quinze anos. Alguém, o cineasta, instalou câmeras dentro de taxis, em Nova York, com o gravador ligado, e gravava as conversas entre os passageiros e o taxista, e depois pedia autorização (evidentemente, porque nos Estados Unidos a coisa não é muito simples se você não fizer isso, tem advogado na hora para processar). Enfim, interessantíssimo, porque tem todo tipo de história que você possa imaginar, conversa de motorista de táxi, isso há mais de 15 anos. Mais um filme de dispositivo, você instalar a câmera, depois trabalhar com essas imagens como se fossem câmeras de vigilância, só que dentro de um táxi, e depois pedir autorização. São uns procedimentos que de alguma forma, me fazem pensar em alguns filmes ditos experimentais, como por exemplo, eu fiquei pensando no filme *A região central*, do Mike Snow. É um filme que é um documentário sobre as montanhas, visto de pontos de vista inusitados, um robô que fica no alto de uma montanha, filmando em posições que nunca se repetem, em ângulos que não se repetem, e isso foi feito nos anos 70 – então, ele agora, a busca é por algo novo, um procedimento em que você invente um dispositivo que te permita fazer um filme e a gente está, quer dizer, o documentário e a vida ou arte estão ali em uma fronteira em que... O Cao Guimarães é o melhor exemplo. Quando ele pega esse filme que são cidades, *Acidente*. É um filme-dispositivo total. Então, acho que estamos caminhando para a videoarte e o documentário está como que se fundindo a essa videoarte, mas vai chegar uma hora em que vai ter de haver uma dissociação. Só para concluir, acho que é uma experiência muito interessante realmente esse filme, o *Juízo*. Esse filme é muito forte, é um filme de dispositivo, mas ela não fez isso para inventar algo que está no contexto, um determinado modismo, não. Foi a única maneira que ela encontrou, não tinha outra. O filme é muito forte, e fala muito de nosso sistema judiciário, correcional, entre aspas, então talvez por aí a gente tenha um caminho que retome a função do documentário que é dar a conhecer, produzir conhecimento de alguma forma.

Cléber Eduardo: Eu queria aproveitar essas duas falas, embora eu não concorde com o Cristian, eu gostei muito, que é a questão que pega seja a montagem. Porque eu acho que você problematizar, no caso do *Pacific*, em que a imagem não é dele, ele não operou aquelas imagens, ele não tinha pré-intenções, mas a gente conseguir ver ainda uma operação de enunciação embora o material não seja, em nenhum

momento, dele, eu acho que de uma certa forma, respondendo a você, acho que o Marcelo Pedroso não cai no modismo porque que acho que o *Pacific* ainda acredita num cinema que, mesmo que você não opere as imagens, existe uma enunciação. Existe um ordenamento de material para gerar algum sentido nas suas relações, que eu acho, e aí é uma visão minha, que é que de uma certa forma está em crise em vários outros filmes aqui. Esse receio está um pouco fora de moda, esse receio do documentário, mas eu diria do cinema de uma forma geral, isso foi tratado em vários debates aqui, tomar partidos, assumir posições, ter um olhar sobre as coisas, em vez de terceirizar tudo, para personagens, para captadores de imagens. Acho que isso sim é um movimento que necessariamente vai começar como contra-plano a essa defesa de uma fenomenologia dos dispositivos, de tudo o que significa recuo autoral e recuo enunciativo, acho que necessariamente vai ter um movimento de contra-fluxo. Sinto isso em alguns realizadores, e mesmo em uma certa crítica que elogiou muito certos dispositivos, o registro das experiências, e que agora começa a voltar um pouco atrás, na hora em que começa a ver que todo mundo está fazendo dispositivo e registro de experiência, começa a pedir “pelo amor de Deus, totalizem um pouco, faça algo além do pequenininho”.

Marcus Freire: Estou muito curioso para ver o próximo filme do Kiko Goifman, porque o último foi *Filmefobia*. Eu estou muito curioso para saber qual vai ser o próximo filme dele, porque este é um filme de dispositivo por excelência. Aliás, a maior atração daquele filme são as tais traquitanas. Aquelas traquitanas são fantásticas, dispositivo... estou muito curioso para saber o que ele vai fazer depois, porque ali ele chegou no limite.

Cristian Borges: E eu estou curiosíssimo para saber o que o Coutinho vai fazer depois. E o Coutinho, eu já dizia para ele, acho que no *Edifício Master* e no *Fim e princípio*, que eu vi numa ocasião com debate, no Rio, anos atrás, na saída a gente foi beber, e eu falei: “Coutinho, e agora, você está chegando em uma encruzilhada. Difícil agora imaginar o que é que vem depois disso”. Aí veio *Jogo de cena*. E aí, quando acabou *Jogo de cena*, eu falei: bom, agora o próximo tem que ser uma ficção. Ele não tem mais como voltar ao documentário. Aí, ele com *Moscou*, que é início de ficção. “Eu quero encenar Tchecov, mas não tenho coragem de fazer a encenação crescer, então eu pego algo intermediário”. Agora, estou curioso para ver o que vem depois. O básico depois é fazer um filme clássico, narrativo.

Cléber Eduardo: Mas tem a experiência desse filme secreto dele, que são só imagens de televisão. Quer dizer, aí existe a delegação completa para o material que não tem montagem.

Marcus Freire: Ele resume vinte e quatro horas de televisão, em vários canais, ele edita, mas já não existe mais a relação do Coutinho na origem, já é o Marcelo Pedrosa.

Cristian Borges: Será que ele vai chamar o Marcelo para montar? (risos) Acho que daria uma boa dobradinha.

Marcus Freire: Bom, o João parou depois de “Santiago”. Ele prometeu e aparentemente cumpriu.

Cleber Eduardo: Os dispositivos podem encerrar carreiras, gente! (risos). Eles são perigosos. Bom, quero agradecer a presença de vocês até agora, agradecer ao Cristian, ao Marcus pela conversa aqui, muito saudável, muito interessante.

Transcrição: Luzia Lima

luzialima.quali@gmail.com