



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 29/04/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Pedro Butcher e Tônico Amancio

Moderador: João Luiz Vieira

Debate: Quais imagens do Brasil lá fora?

JOÃO LUIZ VIEIRA - Boa noite a todos, mais uma vez. A gente está iniciando hoje o quarto de nossos encontros. A gente falou aqui outro dia, que, do ponto de vista de curadoria, a gente organizou uma maneira de organizar essa filmografia da primeira década do século 21, tematizando, agrupando filmes que em princípio teriam características em comum, e de repente, interpolando esses filmes. Criando essas questões e agrupando, para efeitos de programação, uma questão e alguns títulos. A gente tem reiterado que é apenas uma forma de organização e que na verdade essa, como qualquer classificação, elas não são estanques, isso não quer dizer, por exemplo, que um filme não participe de mais outra problemática, ou duas ou três. As coisas se entrecruzam, a produção é uma produção viva, ela não se organiza nunca através de questões. Talvez ela se organize um pouco se a gente pensar em dois termos que são caros, para a gente que estuda cinema, dois conceitos importantes, que são: de um lado um de autoria, por exemplo, e de outro o de gênero, o sentido de gênero. Aí pode ser que você pegue um filme de ação: aí você começa a agrupar com certa precisão. Ainda assim é complicado. Esse é um tema: a questão da possibilidade do Brasil produzir um cinema de gênero vai ser a discussão do encontro da terça-feira que vem. Mas é uma forma de organização, então não quer dizer que esses filmes fiquem ali enfiados dentro de uma camisa de força, e aí a gente só discute aquilo.

Eu acho que dá para perceber quando você vê, hoje por exemplo, os filmes que passaram poderiam caber em outras. O que vocês acabaram de ver aqui, *A Alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, está aqui nesse debate, “Quais imagens do Brasil lá fora”. É a pergunta de hoje. Esse filme está aqui, o diretor estava aqui, fez a apresentação, e saiu, não ficou até o final. Não sei se ele falou isso para vocês mas ele está indo para São Francisco, Estados Unidos, está viajando hoje, para apresentar *A Alegria* no exterior. Pronto: vejam se encaixou aqui, nessa pergunta. Mas ele poderia estar numa outra pergunta, que está ali mais para a frente, sobre essas novas formas de produção, de se lidar com uma produção cooperativada, por exemplo, uma produção feita num esquema mais informal, entre um grupo de amigos, por exemplo. Poderia perfeitamente estar lá do outro lado, a gente botou aqui. Então essas coisas são só para ajudar a gente organizar a programação. Então essa é a primeira coisa. A gente vai estar sempre reiterando isso aqui, trazendo um evento como esse de *A Alegria* que é um típico exemplo de um filme que poderia estar nessa outra questão, e em outras também.

Mas eu estava vindo para cá, agora pouco antes de chegar aqui, e de repente vieram alguns filmes que eu comecei a listar, sobre essa idéia de imagem lá fora. “Lá fora” você pensa que é exterior, imagem do Brasil no exterior. Que imagem que a gente quer da gente. “Como se constrói um país?”, era a pergunta que a gente trazia, lá pelos anos 90, uma pergunta que inclusive tinha um lado, esse, “como se constrói”, digamos que de um ponto de vista afirmativo e positivo, como se constrói um país. E também tinha uma outra pergunta: “Como se desconstrói um país?”. Também interessante. Então reparem: duas perguntas que estavam lá, dos anos 90, agora ganharam uma repaginada, aquelas duas. E de repente veio essa formulação agora, “que imagens do Brasil lá fora”. As duas, dos anos 90, elas tinham embutida essa questão aqui, como a gente se vê. E como a gente gostaria que os outros nos vissem também. Estava lá atrás. Mas lá na década de 90, a gente estava mais preocupado, digamos, com uma construção interna, para nós mesmos. Essa idéia de uma imagem do Brasil no exterior estava também, sempre está, mas não era o que norteava aquelas duas questões lá. Aqui está um pouco mais focalizado, eu diria.

E aí, pensando nisso, eu estava aqui revendo na filmografia, assim ampla, do cinema brasileiro, e de repente lá atrás eu penso num filme, comecei a pensar essa idéia de uma história, uma história da construção dessa imagem ou dessas imagens, não é uma imagem só. E aí me vem à mente um filme chamado *O Cangaceiro*, de 1954, lá de trás. Passou na Itália, no Festival de Veneza, acho que foi Veneza, ganhou prêmios. Depois foi um filme também que andou circulando pelo Oscar, revelou assim uma novidade, preto e branco, uma novidade de um cinema brasileiro. Então ganhou uma certa repercussão e até hoje, quando você viaja, quando dá cursos fora, por exemplo, o que tem sido meu caso algumas vezes, e você fala com pessoas de uma certa idade, vem assim: Carmen Miranda, esqueci de anotar aqui, logo, logo assim, pessoas de uma idade, eu diria assim, pessoas com mais de setenta anos, por exemplo, vem assim, Carmen Miranda: “Ah, você é do Brasil? Ah, Carmen Miranda!”, assim, vem uma coisa. Aí depois começa: *O Cangaceiro*, alguns poucos. Mas aí vem um que nove entre dez estrangeiros, ou dez entre dez, vão falar que é um filme brasileiro, inclusive gerações novas, aí já é mais gente com mais de setenta anos: chama-se *Orfeu Negro*, filme de 58, do Marcel Camus, filme colorido, um filme que teve grande impacto internacional. E eu acho que é um filme que, a meu ver, emblematicizou, ele cunhou, digamos que forjou a ferro, por exemplo, a ligação de pelo menos três, eu diria, determinantes culturais, ou três características do Brasil. Juntou isso para sempre, acho que para sempre. De 58 até hoje, esse filme, *Orfeu Negro*, colocou em primeiro plano, entrecruzou três características que são três imagens do Brasil, três identidades do Brasil, que são: o carnaval, intercalado à música popular brasileira e à cultura afro-brasileira, cultura negra. Isso foi para sempre, parece que o filme fez isso e isso é algo que está aí até hoje, e é um desses filmes que você ouve assim: “Ah, nos Estados Unidos fizeram uma lista dos filmes que vão colocar numa cápsula, acho que já fizeram isso, para ir para a Lua”. Então, de repente, um dia, se acontece uma hecatombe, para um futuro, cenário de ficção científica, cem filmes vão ser guardados para sempre como representantes da Terra, de que aqui na Terra um dia houve uma civilização humana, uma humanidade. Um deles é *Orfeu Negro*. Então vai estar lá, essa imagem nossa, vinda por um, assim, até para o além. É, isso não é só, isso é para fora, entende? Então *Orfeu Negro* é esse filme, até hoje, você viaja: “Carmen Miranda, Orfeu Negro”.

Aí mais para frente um pouco, ali nessa história de Cinema Novo, uma novidade, veio *O Pagador de Promessas* – um pouco menos, bem menos do que até *O Cangaceiro*. Acho que é uma repercussão um pouco limitada, mas aí porque é o único filme, na verdade, brasileiro, a ganhar a Palma de Ouro de Cannes, é este filme, é o único, então é uma referência. Outra coisa que vem: *Pixote*. Outro filme. E aí também acho que é uma marca forte, essa história de criança de rua, por exemplo, que de repente *Pixote* já vinha numa tradição do cinema latino-americano que encontra num filme como *Os Esquecidos, Los Olvidados*, do Luis Buñuel, de 1950, essa idéia de uma metrópole do terceiro mundo onde tem crianças de rua, por exemplo. Isso está lá, o México, digamos que é um país pioneiro nesse sentido na cinematografia latino-americana. *Pixote* vem um pouco nessa linha, inaugurada, eu acho, pelo filme do Buñuel. Mas foi um filme também que causou muito impacto, a interpretação da Marília Pêra, premiada. A Marília Pêra conseguiu projeção internacional por causa de seu papel como aquela, é Suely o nome dela?, não lembro, a prostituta ali que toma conta das crianças, inclusive do menino *Pixote* mesmo. Então é um filme também que eu acho que marcou.

Muito próximo, um pouco antes de *Pixote*, isso eu estava fora, estava estudando fora, nesse momento, em Nova Iorque. Então, de repente ali no Cinema Paris, ao lado do grande Hotel Plaza, esse cinema está lá até hoje, cinema de arte. Já naquela época, é 77 isso, outono de 77, o filme é 76: de repente *Dona Flor* fica quatro

meses, é um dos êxitos maiores deste Cinema Paris até hoje, um dos grandes sucessos de bilheteria desse cinema. Nova Iorque, todo mundo ia ver *Dona Flor*. E era um momento que tinha assim em Nova Iorque, ali na Rua 42, era o reino da pornografia. Da pornografia de sexo explícito. É a época dos filmes ainda de sessão dupla, tipo assim: *Garganta Profunda*, com *O Diabo na Carne de Miss Jones*. Era sessão dupla, você ia naqueles cineminhas meio escuros, aquela coisa, os caras assistindo o filme com um cobertor assim na frente, uma platéia imensa com cobertor, um negócio estranho. E aí o que acontecia? A classe média americana, Nova Iorque, sofisticada, que não ia naturalmente nesses cinemas, um antro de drogas, não sei quê, isso tudo hoje foi sanitizado, você chega lá parece que é uma versão Walt Disney de Nova Iorque. Não tem nada a ver com o que era nos anos 70, que eu acho que tinha mais caráter, mais personalidade aquilo ali no final dos anos 70. Mas a classe média não ia, claro. Mas ia ver sacanagem. Aonde que ia ter filme de sacanagem? Era *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Ali no luxo do Cinema Paris, ao lado do Hotel Plaza, um ingresso caro. E todo mundo ia ver aquela coisa de mulher pelada, o outro, Vadinho, também pelado, aquela devassidão da *Dona Flor*. E o filme agüentou quatro meses em cartaz ali, muito comentado. E projeta de novo essa coisa forte do Brasil: culinária, sexo. Essa ligação também, que eu acho interessante, exotismo, sexo e culinária. Três coisas que também acho que vão imprimir talvez uma imagem do Brasil que ficou. Esse é um deles.

Mais recentemente nessa década aqui a gente tem outro, todo mundo sabe qual é: *Cidade de Deus*. Outro filme. Esse vai estar lá, esse a gente vai buscar essa linha aí do *Pixote*, do *Los Olvidados*. Aqui por exemplo, se *Pixote* era ainda uma certa novidade naquela época, quando vem *Cidade de Deus*, não, já existe uma filmografia dessa situação de crianças de rua, não necessariamente latino-americanas, num cinema internacional, num cinema transnacional. Mas o impacto de *Cidade de Deus*, acho que todo mundo sabe, foi um impacto grande, especialmente na Inglaterra. Na Inglaterra é assim também, você entra em qualquer lugar, numa sapataria, e aí diz “sou do Brasil”. “Ah, você viu *Cidade de Deus*?”, perguntam para você. Porque o empregado da sapataria viu *Cidade de Deus*, e conhece, então todo mundo conhece, todo mundo sabe. O jornal *The Times*, de Londres, também projeta os cem filmes do milênio, já projetando para a frente, *Cidade de Deus* está entre os cinco filmes principais do século 21. Todos já botando também coisas para frente. Então é importante esse impacto desse filme, eu acho que é uma coisa que a gente precisa estudar de novo, até porque esse impacto, a ponto, por exemplo, de um país, Filipinas, na Ásia, o filme fez um sucesso muito grande, em 2003 ele foi lançado lá, e gerou nas Filipinas uma onda de filmes inspirados por *Cidade de Deus*. É muito interessante, eles intitulam esses filmes, chamam de “Favela Situation Films”. Repara, virou um subgênero de cinema das Filipinas por conta do impacto de *Cidade de Deus*.

Então acho que a gente não pode desmerecer assim, são coisas, acho que são dados, traços que eu acho que queria trazer para a gente iniciar esse debate, mas que eu vou mediar, então eu vou encerrar aqui essa minha fala, porque vocês vieram aqui para ouvir os dois convidados aqui da mesa. Eu vou começar, vou passar primeiro para um colega, de cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense, somos professores lá, hoje dos mais antigos do programa. Tunico Amâncio, além de colega, é autor de dois livros importantes. Um deles é o livro, talvez, eu acho que é o livro mais importante que tematiza um pouco do que a gente está comentando aqui. Chama-se “O Brasil dos Gringos”, e tem um outro também, que se chama “Artes e Manhas da Embrafilme”, que é de uma pesquisa de pós-graduação do Tunico. Então a gente vai passar primeiro para ele.

TUNICO AMÂNCIO – Boa noite. O João acabou de falar a história do Brasil dos Gringos aqui. Eu, na verdade, quando recebi o convite achei que era para falar desse assunto, aí eu falei: “ah, tudo bem, essa praia eu domino, é a minha praia”. Mas eu descobri que esse convite era uma armadilha porque na verdade não é bem a minha praia esse tema. Eu não frequento festivais, nem os nacionais, nem tenho memória para ganhador, e não me interessa, não me importo com isso, não tenho, quem ganhou o Oscar esse ano eu não lembro, tenho dificuldade com essas coisas. Mas claro que a problemática existe, e toca muita gente. E o texto do catalogo é ótimo, eu me guiei quando eu descobri a armadilha porque eu bati de cara com o texto do catalogo e falei: “Meu Deus, eu tenho que falar sobre isso?”. E o texto do catalogo é ótimo, ele é muito informativo e já analisa o contexto desse tema de uma maneira muito adequada. Então eu falei: “eu podia passar mal, ficar doente”. Mas falei: “não, eu vou”. Então eu vou aproveitar a deixa da mostra e vou formular apenas dez questões vacilantes sobre quais imagens do Brasil lá fora, que é o tema. E depois eu vou fazer dez afirmações categóricas sobre o mesmo assunto. Vocês me aturem.

Já que é um debate sobre o cinema brasileiro nos anos dois mil, a primeira questão é a seguinte: o Brasil hoje interessa a quem, para que o cinema venha a reboque, e se é uma questão de visibilidade do País? Por que nesse caso a gente aceita o “brasileiro” sem discutir? Existe mesmo um cinema brasileiro? O que ele tem em comum? Um passado nem tão recente, anos 60, inscrito em algumas histórias de cinema? O fulgor de um gênio, a tonalidade de um movimento do passado? Faíscas criativas individuais? Um certificado de nacionalidade? Visto de fora, visto de longe, a noção de cinema brasileiro implica em algum tipo de totalidade? Se não, o que revelam as singularidades desse cinema?

Segunda questão: isso nos leva a perguntar quais são os critérios associativos e distintivos, o que tem em comum *Cidade de Deus*, *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus* e *A Alegria*? A língua, o modo de produção, a equipe e os atores, o equipamento, as verbas que os financiaram, os modelos de negócio, de produção e distribuição? *Cidade de Deus*: O2 Filmes, e VideoFilmes com a produção Globo Filmes. *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus*: Sara Silveira, distribuição Imovision. *A Alegria*, Duas Mariola Filmes, co-produzido por Arissas Multimídia, distribuição Figa Films. Difícil, a gente começar por aí.

Terceiro: Cinema brasileiro para quem? Para um circuito dos festivais ou para um circuito comercial? Duas motivações diferentes, duas práticas diferentes, duas metodologias diferentes, duas estruturas diferentes. De onde se quer ver essa imagem de Brasil? De um público mais amplo, ou do público restrito dos festivais? Quais as implicações de um projeto ou de outro? Cabe essa questão?

Quarta: no caso dos filmes exibidos em festivais, o que legitima essas escolhas? São seleção ou convites? Quem seleciona ou convida por quais critérios? Simpatias ou solidariedades, afinidades ideológicas, uma problemática nacional, uma inovação estética, ou ainda a emergência de um movimento, um grupo, um manifesto? São perspectivas diferentes e podem não significar Brasil na ponta.

Quinta: para identificar um cinema nacional, no caso o brasileiro, vale um processo comparativo? É possível colocar em relação ao cinema mexicano, cinema argentino, o iraniano, e definir seus traços identitários? A imprensa e a academia têm a ver com isso, com essas definições?

Sexto: quem distribui esses filmes? Eles estão ou não atrelados a uma relação com o público? Quanto se investe no processo de criação de visibilidade? Se não tem relação com o público, a quem interessa a questão de uma imagem do Brasil? Aos críticos e jornalistas, à diplomacia, à vaidade dos realizadores e produtores? O que um filme divulga da imagem do Brasil face ao volume enorme de imagens sobre o Brasil que varrem o mundo através da internet e de seus processos associados?

Sétimo: o que significa de fato, para o mercado brasileiro, um prêmio num festival internacional? Há uma gradação hierárquica na composição desse ranking? O de mais baixo peso se beneficia de verdade de um prêmio internacional? Isso funciona no Brasil por si só ou precisa de um reforço intenso da imprensa? E demais: conseguir esse reforço é muito complicado?

Oitava: o que se vende e o que se negocia num festival? Qual é a importância das distribuidoras nisto? Quem está envolvido nessas negociações? As redes de televisão, o mercado tradicional? Quem paga o stand, que filmes e que material promocional estão nele? Quem acompanha depois a circulação das obras? Que retorno financeiro ou cultural todas essas operações promovem?

Nono: qual a plataforma de divulgação que os filmes montam para a visibilidade de suas obras? São suficientes e compatíveis com os projetos dos concorrentes? É nessa plataforma de divulgação que se legitima o epíteto de brasileiro, ou é indiferente que lhe seja atribuída uma nacionalidade?

Décima, finalmente: se estamos falando da perspectiva de um cinema brasileiro, qual o papel do estado nessa negociação? Como se comporta, enquanto difusor de uma atividade artística e industrial, dar suporte? Como o Ministério das Relações Exteriores se vincula a essas atividades? E nossas agências internacionais, embaixadas e consulados, têm um peso visível nessas operações?

Depois de tantas dúvidas só nos resta afirmar alguns fatos que durante a década foram uma realidade. Primeira afirmação: o interesse pelo Brasil durante a década, representado pela eleição de um presidente operário, fator de comoção e expectativa internacional; pela estabilidade econômica; pela maior participação no cenário político do ocidente; pelo futebol e pelas mazelas de praxe: desmatamento, corrupção, exclusão social e violência, registrados pela mídia.

Segunda afirmação: o reaparecimento do cinema brasileiro enquanto expressão do social. Dos filmes que tiveram simultaneamente repercussão crítica e de público no cenário internacional, são poucos os exemplos, mas evocam uma imagem de brasilidade respaldada por uma linguagem vigorosa e ancorada nas mazelas de nosso modelo econômico, numa associação histórica longínqua com nossos melhores momentos cinematográficos.

Terceira: a expressão de todo um conjunto de filmes que circulou pela Europa e Estados Unidos, fazendo mídia e trazendo as falas dos realizadores e produtores, novatos e veteranos, em paralelo com outros realizadores e produtores de várias partes do mundo, num diálogo sempre interessante. Diálogo sobre estéticas, tendências, políticas e processos do cinema contemporâneo, fluxo de informação, intercâmbio de experiências.

Quarta afirmação: a visibilidade alcançada pelos filmes premiados nos mais importantes festivais do mundo, ou ao menos indicados a eles, num ranking que abarca desde o Oscar até os festivais mais regionais e focados: Cannes, Veneza, Berlim, Locarno, Turim, Rotterdam, contaram com a presença esparsa, mas sempre, de filmes brasileiros.

Quinta: o ano do Brasil na França, evento localizado, mas eficaz em sua irradiação, graças à potência de sua máquina midiática ligada ao cinema, e pela sombra do Cinema Novo, sempre apadrinharam o olhar atento aos filmes vindos do Brasil, enquanto persistir no poder a crítica que sofreu o impacto daqueles tempos, referência obrigatória, por afirmação ou negação, da herança internacional do Cinema Novo.

Sexto: o papel específico da crítica na Europa, caixa de ressonância dos esforços de visibilidade do cinema brasileiro. E aqui cabe pensar mais diretamente nas revistas *Positif* de janeiro de 2006 e no *Cahiers Du Cinéma*, e seu suplemento especial dedicado ao Brasil de outubro de 2005. *Positif* fala em oito páginas apenas

da descoberta do homem brasileiro, centrada na esfera temática, mais do que numa perspectiva autoral, valorizada pela diversidade, embora os nomes citados sejam aqueles dos avatares do Cinema Novo. E pela constatação da inexistência de um grande cineasta, capaz de simbolizar a imagem de um país, mesmo com o reconhecimento dos talentos de Walter Salles e Fernando Meireles. Fala-se de *Cidade Baixa* e de *Cinema, Aspirinas e Urubus, Narradores de Javé, Amarelo Manga*, e dos filmes sobre música feitos por estrangeiros, Mika Kaurismäki, Fernando Trueba ou a Bethânia de Georges Gachot. Um rápido panorama que permite pular para uma elegia do Festival do Rio: *500 Almas, Sou Feia Mas Tô na Moda* e *Crime Delicado* sendo os filmes citados. E um vôo raso sobre documentário onde pulsam *Ônibus 174, Edifício Master* e *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Antes que duas páginas escritas por Lúcia Murat comentem seu (dela) *Olhar Estrangeiro*, e os desatinos da indústria cinematográfica quando lidando com autoridade nos países do Equador. E finalmente uma página sobre a série *Cidade dos Homens*. A gente não precisa ser muito engajada para reivindicar mais lógica na narrativa. Mais articulação entre os temas, porque essas poucas notas sobre o Brasil carecem de vitalidade, e de contextualização dessa produção vista pela revista de modo tão fragmentado que os filmes perdem o seu viço e são lidos numa chave quase burocrática.

Quanto aos Cahiers du Cinéma, eles começam seu suplemento especial falando do gênio brasileiro dinâmico, assimétrico e indocilmente sincrético, que se revela na música, na literatura, no futebol, nas práticas religiosas e políticas. O texto do editorial é de Jean-Michel Frodon: “O Cinema Brasileiro está morto e ressuscitado várias vezes, como um desses heróis legendários do sertão”. Já viram, não é? Valorização do Cinema Novo e a certeza de que o Brasil compreendeu o que representa o cinema, e hoje na situação atual inventou dispositivos públicos, para-públicos e privados de intervenção, para estruturar o cinema brasileiro e garantir o seu futuro. Ele admira que por conta dessa intervenção industrial e administrativa perceba-se o dinamismo de suas margens. Documentários, curtas-metragens e filmes experimentais florescem em número e qualidade, e atestam uma vitalidade e uma originalidade excepcionais. Então temos um texto de Sylvie Pierre que comenta alguns filmes lançados e diz que o que a espanta nos melhores filmes dos jovens realizadores brasileiros, os Waddington, Meirelles, Alice de Andrade, Beto Brant e etc., é a idéia justa e irônica que eles fazem da pureza de sua arte, frente à realidade impura de seu próprio país. Ela termina dizendo que alguns de seus irmãos do Cinema Novo, um dos seus irmãos do Cinema Novo, lhe soprou no ouvido que no Brasil a novidade do cinema não é nunca uma questão de idade, mas uma questão de verdade. Amir Labaki fala de três renascimentos, o terceiro sendo contemporâneo, quando se consegue superar a estética da televisão, e filmes modestos e independentes adquirem vitalidade e convivem com nossos filmes-faróis, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*. Ariel Schweitzer fala do radical *Limite* de Mario Peixoto, nós também temos vanguarda. Sylvie Debs fala do sopro novo sobre, claro, o Cinema Novo, o coquetel de modernismo e nacionalismo. Até Glauber entra e fala sobre o que é ser cineasta no Brasil. Jean-Philippe Tessé fala um pouco sobre economia, a distribuição como vilã, e um box reconhece e valoriza o papel da Petrobrás. José Francisco Serafim fala do cinema da Bahia que se levanta, Tessé escreve ainda sobre o poderio da televisão Globo global e as telenovelas, Rubens Machado discorre sobre experiências estéticas mais radicais, inclusive sobre o Super 8, Amir Labaki dá oito notas sobre o cinema documentário. Fala-se sobre o coletivo carioca Capacete e temos então o comentário sobre sete filmes que Frodon apresenta, pedindo desculpas a Néelson e a Cacá, por não estarem ali, mas no seu coração. *Ganga Bruta, Nem Sansão Nem Dalila, Deus e o Diabo, Macunaíma, O Bandido da Luz Vermelha, Terra Estrangeira* e *Lavoura Arcaica* – de toda a lista, o único feito e lançado durante

a década em questão. Moral da história: os franceses nos amam, sempre amaram nosso cinema, mas com um pé atrás na comemoração do Ano do Brasil na França, preferem se resguardar no passado.

Sétima afirmação: o Ministério das Relações Exteriores exerce papel significativo na difusão da cultura brasileira no exterior, agenciando festivais de cinema, concursos musicais, seminários e exposições. As tarefas inerentes à essa função são desempenhadas pelo Departamento Cultural, unidade integrante da Subsecretaria Geral. Mas, segundo matéria recente de O Globo, a Difusão e Promoção do Audiovisual do Itamaraty, foi criada em 2007 e tem como função levar a cultura brasileira pelo mundo, através do cinema, e por outro lado atrair negócios para esse mesmo cinema. Seu campo de ação envolve o cinema, a publicidade e a produção independente para TV, atuando sempre em diálogo com a Ancine, que de acordo com seu próprio site, é uma agência reguladora que tem como objetivo também estimular a participação das obras cinematográficas e videofonográficas de produção nacional no mercado externo, e tem um programa de apoio à participação de filmes brasileiros em festivais internacionais. Mas a Divisão de Promoção do Audiovisual ajuda nas questões de mercado, promoveu mostras na Coreia do Sul e na China, financiou catálogos da Ancine, apoiou a participação em feiras audiovisuais internacionais, com as redes de missões diplomáticas no exterior, buscando facilitar a comercialização de filmes e programas de TV, acompanhou e subsidiou a negociação de acordos internacionais de co-produção. Excelente trabalho, a atividade está institucionalmente amparada.

Para complementar, sugiro uma rápida olhada no que as representações diplomáticas do Brasil têm a oferecer aos interessados por cinema, e que não possam participar das centenas de festivais que se organizam pelo mundo. Em Miami, tem Festival de Orlando, o site da embaixada em Washington tem textos sobre cinema e dois vídeos, e o anúncio de que 2011 é o Ano da Cultura Interamericana. No site do Consulado Brasileiro em Roma sabe-se que estão conectados à Rede de TV Brasil Internacional Online, que existe um Centro di Studi Brasiliani que faz mostras temáticas, e que inclui séries televisivas e desenhos animados para o público infantil. Na embaixada em Londres tem indicação de livros sobre cinema, e a gente clica em e vê que tem entrada para um site em reforma do Grupo Novo de Cinema e TV, vendas internacionais, entrada para o site da Ancine, da Cinemateca Brasileira e da FilmBrazil, que desde 2002 atua através da APRO, Associação Brasileira de Produção de Obras Audiovisuais, entidade sem fins lucrativos com foco na promoção comercial de nossa produção publicitária. Já no site do consulado ficamos sabendo que estão abertas até quatro de maio inscrições para o cargo de copeiro para a residência oficial do cônsul brasileiro em Londres, salário de 1.150 libras esterlinas, para dormir no emprego. Ainda tem tempo de contatar o pessoal, que hoje deve estar cansado com os festejos do casamento do príncipe William e da plebéia Kate, uma história que logo o cinema vai filmar, provavelmente não o cinema brasileiro. Finalmente, na França, tem uma lista de DVDs e VHS disponíveis, tem muito filme dos anos dois mil lá: *Eu, Tu, Eles*; *Invasor*; *Amarelo Manga*; *Deus É Brasileiro*; *Carandiru*; *Cidade de Deus*; *Os Normais*; *Dois Perdidos Numa Noite Suja*; *Madame Satã* e muitos outros, inclusive séries da TV Globo. É um dos poucos lugares aonde existe acervo disponível para os interessados, e isso só poderia acontecer na França.

As próximas eu devo a madame Chalupe e madame Bahia, duas pesquisadoras do assunto. Oitava afirmação: pelos processos de co-produção. Claro que envolve dois ou mais países interessados num trabalho conjunto. Hoje é uma atividade muito intensa e descentralizada compatível com os tempos de globalização. Participam de um planejamento estratégico para associar culturas e financiamentos, com a expectativa de verem abrirem-se novas janelas de exibição em múltiplos

territórios. São operações mediadas por acordos bilaterais ou multilaterais. Há muitas co-produções que expandem a visibilidade do Brasil no cenário internacional. Normalmente transacionam mais com trocas e deslocamentos de capital do que propriamente com trocas simbólicas e culturais, mantendo a prevalência de um dos lados da negociação.

Nona afirmação: claro que não podemos deixar de fora a produção televisiva da Globo: novelas e minisséries exportadas desde a década de 70, criticadas aqui nesse território, mas responsáveis pela difusão de uma certa imagem de Brasil. Imagem que dialoga possivelmente por comparação e por desmesura, com o que normalmente é exportado pelo cinema, marcado por outro sistema de distinção. Também não se pode esquecer a criação e a atuação da Globofilmes, parte da mesma engrenagem.

Décima afirmação: as políticas de atração de produções estrangeiras, para, entre outras coisas, filmando aqui reforçar uma imagem do Brasil lá fora. As *film commissions* já são muitas: Amazonas, Bahia, Brasília, São Paulo, Goiás, Maranhão, Minas, Pará, Paulínia, Rio, Santos, Vale do Paraíba, Porto Alegre, Sergipe, são tantas que já estão organizadas em uma aliança brasileira de *film commissions*, de 2006. Essa por sua vez já está associada à Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos, Apex-Brasil, criada em 2003, que tem por missão promover as exportações de produtos e serviços brasileiros contribuindo para a internacionalização das empresas locais, o fortalecimento da imagem do País e potencializando a atração de investimentos. Tudo sob a égide do Ministério das Relações Exteriores e do Turismo. Tem muito esforço institucional para vender uma imagem do Brasil. Espero não ter esgotado a paciência de vocês. Eu já fui muito mais simplório com relação à criação ou divulgação da imagem de um país, um povo ou qualquer grupo, pelo cinema, no exterior. Hoje eu acredito que para uma avaliação crítica não se pode considerar só as obras postas em circulação. Há que se pensar também todas as práticas e os discursos em torno delas, e como elas também refletem tensões da sociedade.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Bom, vamos ouvir o Pedro Butcher agora, que é mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador, crítico da Associação de Críticos de Cinema do Rio, jornalista com uma carreira já de alguns anos trabalhando especialmente na revista Filme B, que lida entre outras coisas com dados de público, de bilheteria do cinema brasileiro, e tem um livro também, que se chama "Cinema Brasileiro Hoje".

PEDRO BUTCHER – Bem, primeiro parabenizar a fala do Tunico, eu acho que foi assim extensiva, a minha fala não está tão organizada, mas eu espero contribuir um pouco para o debate. Na verdade eu vou começar trazendo a New York Magazine, uma revista de Nova Iorque, que publicou recentemente um especial de viagem, e o destaque foi o Rio de Janeiro. E ela traz dez tópicos, o primeiro deles curiosamente chama "Escândalo", e é um jornalista que, diz aqui que os cariocas adoram uma briga de tablóide e um jornalista aqui dá três dicas do que está acontecendo na cidade, falando de Preta Gil, Eduardo Paes e Bruno Mazzeo. É uma curiosidadezinha, mas acho que é muito interessante para contextualizar assim como é que é a imagem do Brasil lá fora. Mas o mais importante, para a gente ver isso, é que tem dois outros tópicos, um se chama "As Três Melhores Praias", e a dica é do Bruno Wainer, que é o nosso distribuidor da Downtown Filmes, especializada em filmes brasileiros. E tem um outro tópico que é "O Rio é Seguro?", e quem responde essa pergunta é o José Padilha. Eu acho que não é à toa que tem duas pessoas ligadas ao cinema que foram procuradas pelos jornalistas dessa revista para falar

sobre o Rio de Janeiro. É claro que essa matéria aqui tem a ver com o lançamento de *Rio*, uma animação que ocupou mil salas aqui no Brasil, o maior lançamento da história do cinema no Brasil, provavelmente, foi com essa animação, e não tenho dúvidas que está, é praticamente um novo Zé Carioca surgindo num contexto bem diferente da política da boa vizinhança. Então eu queria começar com essa curiosidade que eu acho que diz bastante sobre o assunto.

A partir da fala do João, na verdade eu mudei todo o meu plano de falar para comentar algumas coisas a respeito dessa pergunta... o que é que define a nossa imagem lá fora a partir do olhar, dos critérios e das circunstâncias que levam determinados filmes brasileiros a participar de festivais. Então, por exemplo, ele falou do *Cangaceiro*, e era importante lembrar que é uma época que os festivais de cinema tinham um critério parecido com o do Oscar: eles pediam indicações oficiais aos governos dos países por filmes, e havia uma seleção a partir daí, mas era uma indicação oficial, então havia sempre essa preocupação do governo de mandar um filme que representasse o país. *O Cangaceiro* é muito isso, um filme com um tom bastante oficialesco. Não só, mas ele pode ser visto assim. E era uma época em que não existia curadoria, portanto, e não existia competição entre os festivais. *O Cangaceiro* passou, não me lembro em quais, mas se não me engano foi em Veneza e em Cannes, e tenho quase certeza que foi em Cannes, ele ganhou o prêmio de melhor filme de aventura. Foi em Cannes mesmo. Era outro critério, era uma coisa completamente diferente.

A partir dos anos 60 se estabeleceu o critério da curadoria, quer dizer, você ter uma pessoa, ou um grupo de pessoas, em geral é um grupo de pessoas, mas em geral você tem um líder ali, você tem uma cabeça pensando na frente, e essa cabeça é absolutamente determinante para determinar que filmes vão circular naquele festival. Cannes até hoje é o festival de maior repercussão internacional e que tem um papel definidor de criar essa imagem, portanto. Durante muitos anos essa pessoa foi Gilles Jacob, que ainda é o presidente do Festival de Cannes, e na coletiva, até hoje, é ele que fala primeiro, mas ele já criou o seu substituto que é o Thierry Fremaux, que foi um processo longuíssimo, ele tentou duas pessoas antes de escolher o Thierry Fremaux. E o Thierry Fremaux aos poucos está assumindo um papel que foi de Gilles Jacob, que eu acho que é uma das figuras mais importantes nesse sentido de um homem com o poder de decisão para definir mesmo o que é o cinema brasileiro. O Gilles Jacob assume o Festival de Cannes nos anos 70, mas ele cobre o Festival desde os anos 50, e vai ganhando importância no comitê de seleção já a partir dos anos 60. Então aí tem algumas histórias curiosas, por exemplo: *O Cangaceiro* foi uma indicação oficial do Brasil. *O Pagador de Promessas*, que ganhou a Palma de Ouro em 62, já não foi uma indicação oficial, já era um processo de curadoria. Mas a história da Palma de Ouro para o *Pagador de Promessas* é engraçada, porque havia ainda apenas um rumor de que no Brasil alguma coisa estava acontecendo em relação ao cinema. Truffaut, que era do movimento da Nouvelle Vague, que tinha participado da Cahiers du Cinéma, que tinha, se não me engano dois anos antes, ganhado o prêmio de melhor direção com *Os Incompreendidos*, estava no júri este ano. Isso é uma história que se conta e acho que deve ter um bocado de lenda, mas deve ter um bocado de verdade: ele vê *O Pagador de Promessas* e o identifica como uma obra do Cinema Novo, como uma obra daquilo que estava acontecendo no País. E ele é o maior defensor da Palma de Ouro para *O Pagador de Promessas*. Isso causa uma revolta no Brasil, porque o Anselmo Duarte não era um representante do Cinema Novo, e ele foi excomungado, praticamente... aquela Palma de Ouro, qual o bem que ela fez para o cinema brasileiro ou para a obra de Anselmo Duarte, por exemplo? E dois anos depois, quando dois filmes competiram em Cannes, *Vidas Secas*, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, não houve prêmio para o cinema brasileiro

porque dois anos antes a Palma de Ouro já tinha sido dada, pelo menos foi essa a história que entrou para o... foi a história que ficou: o Anselmo Duarte roubou a Palma de Ouro do Cinema Novo. O Cinema Novo nunca ganhou um grande prêmio em festival, quer dizer, o Glauber ganhou melhor direção alguns anos depois com *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, mas a grande Palma de Ouro para o cinema brasileiro não veio.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Pedro, e só uma ironia, desculpe entrar aqui, é que nesse ano em que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* concorre, o filme é de 63, acho que é 64 que ele concorre, o filme que ganha a Palma de Ouro, uma coisa que está assim atravancada na garganta de muita gente, chama-se *Os Guarda-Chuvas do Amor*, de Jacques Demy. Não pode ter nada assim mais diferente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* do que *Os Guarda-Chuvas do Amor*, então isso são dessas coisas... Há uns anos atrás, a Fernanda Montenegro não ter ganhado o prêmio de melhor atriz no Oscar em *Central do Brasil*, e o filme perder para *A Vida é Bela*, com aquele italiano pulando nas cadeiras, é um negócio que a gente fica assim, enfim...

PEDRO BUTCHER – Algumas outras histórias interessantes, por exemplo: dizem, e acho que faz muito sentido, que Gilles Jacob viu *Pixote* para a seleção do Festival de Cannes, viu um rolo e descartou imediatamente, não viu o filme até o final. Alguns meses depois o filme virou um estouro, virou um fenômeno totalmente fora do circuito de festivais. Ele virou um fenômeno internacional fora do circuito de festivais, Gilles Jacob se arrependeu profundamente, e a partir daí qualquer espirro de Hector Babenco estava em Cannes. Porque foi um erro. A gente vê como de repente um erro de curadoria é também definidor. Uma ausência num ano pode definir. É um pouco a história de *Cidade de Deus*. *Cidade de Deus* é exibido pelo comitê de seleção do Festival de Cannes, e provoca um racha, a história que conta é essa. A gente já tem o Thierry Fremaux sendo, digamos, treinado para a tarefa de selecionador do Festival de Cannes, de curador principal. Thierry Fremaux supostamente ama o filme e Gilles Jacob não gosta do filme, identifica ali uma estética publicitária, etc., etc., tem um racha e o filme é exibido fora de competição. Cannes tem esse cuidado muito grande de procurar saber quem é aquela pessoa, por que ela vai estar competindo em Cannes, sabendo que tem o risco de dar uma Palma de Ouro para um cineasta estreante. E aí o que essa Palma de Ouro vai fazer com a carreira daquele cineasta?

Enfim, teve isso, teve essas historinhas e aí eu queria entrar um pouco na grande questão dessa história toda que eu acho que é a identificação cinema = nação, essa identificação de cinema com nacionalidade. Que é uma questão ultra, hiper complexa, uma questão que é antes de tudo política, não é estética, nunca é estética porque a estética nunca é unificável, você nunca pode tirar conclusões definitivas e unívocas a partir de um conjunto de filmes. Aí a gente tem que o próprio movimento do Cahiers du Cinéma, e Godard principalmente, é muito enfático em relação a isso. Ele fala: “você não pode usar o termo cinema inglês”. Eles usavam muito e batiam muito no cinema inglês, que talvez fosse um pouco injusto, até porque a rivalidade França x Inglaterra, mas eles diziam lá: “não pode usar o termo cinema inglês”. “Cinema inglês” não existe, você pode dizer que existem cineastas ingleses, filmes ingleses, mas o termo cinema inglês não existe”. Os únicos países em que o cinema se identifica com a nação, aí o Godard fala isso claramente, recentemente repetiu isso numa entrevista em Cannes, você pode dizer que é o cinema americano, que é uma máquina tão forte, tão poderosa, que realmente produz um... quem viu aqui a mostra John Ford entendeu um pouquinho o que é isso. Ainda não dá para entender muito, seria importante talvez juntar outros cineastas para ver como realmente um cinema se identifica com uma nação. Ele fala, o Godard, fala do cinema

soviético, no momento ali da Rússia, e talvez o cinema francês, por causa da paixão do francês pelo cinema, mas não tanto pelos filmes franceses, o que é curioso. E o resto ele diz: “olha, é proibido dizer” – não é proibido, é claro, mas dizer isso vai ser sempre uma coisa muito mais política do que é.

E é, isso a gente sabe, que o cinema brasileiro é o grande guarda-chuva de abrigo para várias falsas questões, para vários, enfim. Agora, ao mesmo tempo que existe isso, é absolutamente inevitável, a nossa tendência, e eu falo: “vamos fazer esse exercício, vamos nos colocar no lugar do estrangeiro”, vamos por exemplo ver a questão do cinema iraniano, e de como os próprios festivais criam essas ondas. O que era o cinema iraniano há alguns anos atrás e o que é ele hoje? O cinema iraniano de alguns anos atrás, era praticamente obrigatório ter um filme iraniano em competição, dos grandes festivais. O cinema iraniano virou a imagem de um país. E era uma imagem, digamos assim, como era essa imagem? Sei lá, algumas pessoas falam “aquela imagem da inocência, das crianças”, do cinema que se voltava para os temas leves, ao mesmo tempo falando de algumas questões políticas, mas aí de repente a gente vê que todos os filmes iranianos obrigatoriamente começam com um dizer religioso, que é obrigatório, e na verdade era um cinema sob uma censura filha da puta, que não tocava em vários temas. Não estou dizendo isso genericamente, alguns filmes faziam isso, só estou dizendo para dizer: onde está hoje Mohsen Makhmalbaf, por exemplo? Que foi tido como um dos mais importantes cineastas? O que ele faz hoje, em que espécie de limbo ele caiu? Jafar Panahi, a gente fala muito dele porque ele está preso, uma questão essencialmente política. Mas basicamente o que ficou do cinema iraniano é Abbas Kiarostami, acho que é o único cineasta que sobreviveu à onda, à leva, à moda, àquela produção que foi a onda do cinema iraniano, que tem um lado, digamos, verdadeiro, autêntico.

Essa questão da nacionalidade, você vai pensar em África, por exemplo, é uma loucura, a gente fala cinema africano. Ah, não tem nenhum filme africano. A África é um continente, não é nem um país. E é uma loucura. E a África, tem a África do Norte, cada país da África do Norte é diferente entre si, mas o que eu digo é que é inevitável a gente generalizar. É um pouco o lugar que a gente está. O lugar em que cada um de nós estamos, por isso que eu queria chegar ao Kiarostami, talvez terminar a minha fala com *Cópia Fiel*, que é um filme que não é sobre isso, mas que é exatamente sobre isso. Quer dizer, é um filme que o cara começa numa palestra um pouco como essa aqui, ele fala sobre o livro dele, e ele fala que a questão da cópia é inerente à nossa existência porque nós somos cópias. Somos cópias dos genes de nossas mães e de nossos pais. Cópias diferenciadas. E o filme é isso, o filme é basicamente como o olhar do outro define a gente. Tanto que a partir do momento em que uma senhora confunde aquelas duas pessoas que estão num bar com um casal, eles se tornam o casal. E aí, durante uma hora e meia, o filme acaba sendo a história de um casal do momento em que eles se conhecem até o momento de separação, vamos dizer assim. *Cópia Fiel* é um filme iraniano? Não é. É um filme europeu? Não sei. É um filme de um diretor iraniano, com uma atriz francesa, um ator que não é ator, inglês, passado na Itália, enfim, é um filme absolutamente sem nacionalidade. Alguém aí consegue definir *Cópia Fiel* em termos de nacionalidade, ele reflete um país? O cinema precisa refletir um país? Por que a gente tem tanto essa necessidade?

Isso no Brasil é muito, muito forte. Eu acho que é muito uma questão do Cinema Novo, e na verdade acho que é muito uma questão de um país colonizado. Um país que precisa se afirmar, do ponto de vista de uma independência de linguagem, de uma independência de identidade. E aí é curioso isso porque o Brasil é um país muito *sui generis*, porque é um país totalmente formado por imigrantes, tem uma história de colonização brutal, praticamente, de extermínio dos seus nativos. E

de certa forma o Brasil tem questões muito próprias a partir dessa formação dele. Que é mais ou menos o que acontece aqui: bom, aqui, judeus e árabes convivem sem nem se lembrar que são judeus e árabes, convivem lado a lado. Isso aqui se tornou... tem um amigo meu que fala que o Brasil é um pouco essa utopia, e o grande projeto não realizado do Brasil que é essa espécie de pós-nação. Esse lugar onde todo mundo conviveria pacificamente, todas as culturas e tal.

E só para terminar, essa questão do país colonizado, e isso é muito forte, e acho que até mais forte para os ex-colonizadores. Eu participei uma vez de um projeto francês, que é genial, a França tem umas coisas absolutamente geniais nesse sentido, que era um projeto chamado Courant du Monde, que é uma espécie de intercâmbio, você vai lá entender alguma coisa. Eu fui, pelo Filme B, entender como era o processo de produção na França, etc. e tal. E eles marcam para você encontros com o diretor do CNC, enfim, é um super programa. É bem legal, durante 20 dias você tem um mergulho no modelo francês de produção. Mas antes disso, você tem três dias em comum, e isso é um programa que leva pessoas do terceiro mundo para a França, para conhecer as maravilhas do primeiro mundo, e tem esse lado. E o que me impressionou mais foi a relação África-França, que é uma relação fortíssima, e com toda razão, de culpa mesmo e de ressentimento dos dois lados. Muito ressentimento da África, todo representante que estava lá para falar alguma coisa, falava, o discurso era num tom carregado de “o que vocês fizeram com nossos países”, e o da França era “ah, desculpa, estamos aqui para tentar resolver isto”. Essa questão, na questão do cinema é muito forte. Por exemplo, lembrei dos dois filmes que mais estão indicados ao Oscar este ano: *Incêndios*, que é canadense falando do Oriente Médio. E o filme dinamarquês também, *Em Um Mundo Melhor*, em que uma das linhas da trama é um dinamarquês que é voluntário na África num programa, um médico dinamarquês voluntário na África. Os dois filmes mais falados do Oscar este ano são exemplos típicos de qual é, e aí nesse caso filmes que seus países indicaram como representantes da sua cinematografia. Enfim, é isso aí. Por fim eu gosto muito de propor sempre esse exercício, que a gente fala tanto de como os outros nos enxergam, mas e como a gente enxerga os outros, como a gente vê o cinema iraniano, por exemplo, como a gente vê os outros cinemas e outras culturas? E tentar entender também que a nossa tendência, em geral, é cair nas mesmas armadilhas. É muito difícil sair disso, esse formato de pensamento talvez seja mais fácil de generalizar e unificar, e que às vezes é absolutamente necessário. Acho que a grande pergunta é quando, em que momento e porque você precisa generalizar, e quando você deve fazer isso e sem cometer erros colossais.

PLATEIA - Eu vim a essa discussão em caráter absolutamente pessoal, e acho que o Tônico jamais imaginou que ele iria ter alguém do Itamaraty, a chefe da Divisão do Audiovisual sentada aqui, em caráter pessoal. E como está sendo gravado e vai ficar para registro eu acho que é fundamental que eu diga um aparte. Meu nome é Paula Alves de Souza, sou chefe da Divisão de Promoção do Audiovisual do Itamaraty, que foi criada em 2007. Acho que o caráter fundamental da divisão é a institucionalização de uma participação do Itamaraty, que acho que se deu muito em caráter pessoal muitas vezes, no apoio ao cinema, mas sempre com esse valor importante que o cinema tem. Não tem a menor dúvida, a gente não precisa ficar falando, uma vez que a plateia é uma plateia de estudantes de cinema.

Eu queria retomar, eu preciso fazer um esclarecimento só, acho que há alguma imprecisão que acho importante para que fique registrado. E eu queria falar um minuto sobre a divisão. Talvez eu fale um pouquinho oficialmente, mas é culpa dele porque, eu jamais imaginei, eu vim aqui sentada como nada, numa boa, de repente, eis que... Eu só queria retomar o que o Pedro disse, que é muito interessante, por que

a necessidade da imagem, o que nos leva a querer ter, a buscar no outro a nossa identificação? Por que é que no fundo, o que o outro pensa de mim é importante? Então acho que o que é fundamental na atuação do Itamaraty, pelo menos desde a criação da divisão, que é quando se institucionaliza a promoção do audiovisual é não pensar em imagem. Porque se for pensar em imagem, está se pensando em dirigismo cultural, não tem a menor dúvida: “mas que filme que eu vou levar, este filme para a imagem do Brasil no exterior é bom?” Então antes de mais nada, você mencionou a matéria, a questão, (incompreensível) não era só preocupação, que é inevitável, ao levar o cinema, que você naturalmente leva, porque é o que há de mais nobre como manifestação cultural, toda a cultura envolvida naquele processo, seja música, seja enfim a culinária, sejam os nossos hábitos, a maneira como nos vemos, prezar, sei lá, pela bunda ou o que seja, imagens, principalmente para nós, é que a gente leva para fora, é inevitável. Agora, “eu não vou levar favela, é horrível levar a favela”, não, é claro, não pensemos nisso, nada é horrível, nada é ruim, nada é mal, é o que está sendo produzido no Brasil. Se isso inclusive é um reflexo da nossa mentalidade naquele momento, se o que a gente está precisando produzir é filme sobre favela, se é filme sobre mulher pelada, não interessa, é o que a gente está produzindo e é o que a gente vai levar.

É interessante às vezes como a gente leva, não é exatamente uma tarefa fácil, levar um filme para o exterior. Não é um ministério rico, de um estado que também não é muito rico. E certamente o departamento cultural também não teria, mas de qualquer maneira eu acho que há uma progressão interessante desde a criação da Divisão de Promoção do Audiovisual, e a gente tem buscado justamente, não nos tornar uma personagem a mais na atuação do exterior. Porque você tem hoje a Ancine trabalhando no exterior, a SAV trabalha no exterior, a Apex trabalha no exterior, e é mais o Itamaraty trabalhando no exterior, então qual era a idéia que eu mencionei no artigo? É que o nosso objetivo principal é que a gente busque articular, que seja o estado brasileiro se articulando no exterior. Talvez o exemplo de melhor funcionamento como o Pedro mencionou, como é que os franceses conseguem fazer, se trazer pessoas de fora, se vender como estado. O francês se organizou bem, tem várias instituições que se coordenam entre si. O Itamaraty não é hoje, digamos, a autoridade audiovisual, nós somos apenas um ministério com uma capilaridade de postos no exterior, e a gente trabalha em coordenação com o que são as autoridades audiovisuais, ou o que você acabou não citando, que na realidade é o programa setorial de exportação da Apex, que se chama Cinema do Brasil. Então, ou seja: o tripé da política externa seria a parte institucional feita pela Ancine, uma parte de promoção comercial feita pela Apex e o Itamaraty que vai fazer um processo de intermediação, pára levar cultura e buscar justamente negócios. Acho que é uma vertente dos dois lados, uma vertente cultural, porque é uma característica do cinema, enfim, arte e indústria, e a gente tenta pensar nestes termos.

Um esclarecimento importante, só: quando você mencionou a proliferação de *film commissions* eu concordo com você, é uma matéria que deveria ser pensada e regulada pelo Estado, de uma maneira um pouco mais organizada. Mas você mencionou a questão da agência de exportação do Brasil e você fez um vínculo ao Ministério das Relações Exteriores. Não tem vínculo nenhum: o Itamaraty não tem vínculo nenhum com a Apex. A Apex é uma agência de promoção e exportação absolutamente independente, não é estado rigorosamente falando, e nós não temos vínculo nenhum, o Itamaraty, com a Abrafic, essa Associação Brasileira de Film Commissions. Isso era importante. Agora eu preciso falar sobre a Divisão, porque você fez um apanhado, você selecionou pelos sites das embaixadas, algumas embaixadas. De fato, o problema é talvez do site da embaixada, não sei, mas enfim,

eu teria adorado que você tivesse me ligado. Aí eu teria dito para você, eu teria sido honesta com você.

Não deixa de ser irônico que os dois filmes que tiveram aqui, tanto o *Cinema, Aspirinas*, que são filmes de festival, quanto *A Alegria*, os cineastas todos viajaram com apoio do Itamaraty. Quer dizer então, que eu acho que é fundamental, e aí tem uma galera aqui que vai me apoiar, que é a nossa ênfase de buscar justamente que o cineasta brasileiro possa experimentar o exterior. A Ancine tem um programa de apoio a festivais internacionais, o que o Itamaraty tem buscado fazer é complementar isto, é fazer que o curta-metragista vá para o exterior, o jovem cineasta vá para o exterior, que eles possam justamente levar o seu filme e experimentar o exterior. E a gente tem uma política nesse contexto, de buscar também apoiar exemplos que servem como capacitação, então por exemplo, a política de que todo filme que, seja em Talent Campus, seja em Berlim, seja no Cinefondation, vai com apoio do Itamaraty. É fundamental que o cineasta possa experimentar isso, é um apoio consistente e bem formado.

A gente realiza de fato mostras no exterior, enfim, de toda natureza, a embaixada toma a iniciativa nisso. A embaixada não deve disponibilizar filmes, como você mencionou, porque não cabe a nós disponibilizar filmes dos outros. Mas de qualquer maneira a gente realiza mostras, a gente apóia mostras de terceiras pessoas, então os festivais organizados por brasileiros no exterior a gente apóia financeiramente, e é sempre com a idéia de levar a cultura brasileira, nunca a imagem, levar a cultura e levar a própria cultura para o próprio brasileiro que já está no estrangeiro, enfim. São várias as ações que a gente vem tomando, quem tiver interesse eu posso até falar um pouco mais para não tomar o tempo de vocês. Mas eu queria que você tivesse visto, se você pudesse, por exemplo, o site do Consulado Brasileiro em Los Angeles. Ou então buscar saber o que está fazendo Los Angeles. Para você ver o que poderia ser uma ação que a gente busca fazer redonda. A gente, após os festivais locais, San Diego, Palm Springs, o que seja, se o filme brasileiro está lá, vai com o apoio nosso. A gente apóia alguns festivais que são organizados por brasileiros lá, a gente apóia, sobretudo a ida de cineasta, do diretor com o seu filme, para as aulas que o Randal Johnson dá na Universidade da Califórnia, para jovens americanos que estão aprendendo o cinema brasileiro, que está saindo agora. E para terminar isso tudo, a gente inovou com uma ação de mercado, que é justamente ousar levar a ida do cinema brasileiro para o American Film Market, onde você pode não apenas vender o filme brasileiro, como você pode buscar realizar co-produções, como você pode buscar vender serviço de produção. É buscar pensar o setor como um todo, não apenas usando a cultura como instrumento de política externa, mas de buscar que a gente, como estado, possa olhar e ver o que é possível de fato fazer, mas sempre de uma maneira lógica, otimizando os recursos do estado para que não seja um desperdício.

TUNICO AMÂNCIO: Queria só dizer o seguinte: tudo o que eu falei sobre o Itamaraty está dentro das dez afirmações categóricas sobre o mesmo assunto, e eu digo sempre que o setor, a atividade está institucionalmente amparada. O resto é a minha ironia pessoal, que quem me conhece sabe que tem, e era muito interessante você entrar num site e ver, ah, pô, tem 1150 libras para um porteiro... tem o outro que só tem dois VHS, lá no site, eu estou falando do site. Se há alguém que queira fazer esse passeio é até interessante, foi a primeira vez que eu fiz isso, mas fiquei satisfeito. E obrigado pelas explicações, agora todo mundo já sabe, tem um departamento novo, eu lancei antes aqui, para quem não sabia, tem a matéria em casa, posso divulgar. O Itamaraty continua sendo um parceiro fundamental do Brasil no exterior, como eu já tinha dito.

CHECAR QUEM FALA - A gente acabou falando mais do passado, não falamos tanto desses filmes novos. Eu estava lembrando uma história de *Cidade de Deus* que talvez seja bem típica do... um ano depois do *Cidade de Deus*, depois de tudo o que aconteceu com o filme eu sentei para tomar café com uma amiga francesa, que até escreve sobre cinema, e a primeira pergunta dela foi assim: mas o Rio de Janeiro... - e foi só quando ela fez essa pergunta que eu entendi como *Cidade de Deus* é um recorte que realmente não mostra muito uma contextualização muito forte - "Mas o Rio de Janeiro é assim? Você não pode sair na rua que vai encontrar uma criança armada? Em qualquer esquina? Você pode circular?" Era uma francesa ultra esclarecida, e a primeira pergunta dela foi essa.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Eu tenho uma história parecida e pior. Também uma amiga francesa vem para cá, intelectual, professora de Paris, chega, desce em Niterói, olha e fala: "Ué? Estranho, tem muito verde, eu tinha uma imagem diferente de Brasil". Que era do sertão, em preto e branco. Falei: mas, é absolutamente incompatível. Mas são imagens que marcam, isso não adianta. Acho que o cinema é isso mesmo, vai marcar, não vai fugir do estereótipo, é uma viagem. É muito pouco provável que a gente consiga mudar. O que muda isso é a experiência. Agora, a idéia de falar do cinema americano é isso mesmo: a experiência que a gente tem da vida americana através do cinema americano é tão intensa que você não se coloca muito essas questões. Agora, você se coloca com cinematografias onde você tem pouco essa informação, então você acaba organizando da sua maneira. O cinema americano ninguém perguntou como é a Quinta Avenida. Todo mundo sabe como é a Quinta Avenida, quem mora na Quinta Avenida, quem vende na Quinta Avenida, a gente é tão bombardeado de Quinta Avenida que não é todo mundo lá que é mau, nem é todo mundo lá que é bom, tem uma... E é isso mesmo, aí é outra conversa, isso é outro estágio que é isso mesmo, é esse domínio, e talvez para se opor a isso a gente seja obrigado a reforçar o que a gente chama desse discurso um pouco. Eu acho que a nacionalidade, no caso, é uma circunstancia, ela não pode uma determinação porque aí fica complicado.

PEDRO BUTCHER - *Cidade de Deus* teve uma coisa muito curiosa que é o seguinte: eu estava em Cannes no ano que ele passou, a primeira sessão de imprensa tinha meia casa. A verdadeira grande sessão de *Cidade de Deus* foi a sessão oficial. Nessa meia casa, tinha vários jornalistas brasileiros vendo o filme pela primeira vez, e, olha, ninguém sabia como reagir ao filme, isso que era curioso. As pessoas tinham muito medo do que dizer, ninguém sabia direito. na verdade *Cidade de Deus* é uma primeira experiência de um cinema de gênero, de alguma coisa diferente e era uma coisa que aqui, nesse comecinho da retomada, violência, era uma coisa que ninguém queria tocar nesse assunto, queria falar nisso.

PLATEIA - Duas coisas de *Cidade de Deus*, que eu lembro, foi, quando eu estava na Inglaterra, de ler no jornal, que os atores tinham sido colhidos na rua, eram meninos de rua. Foi uma coisa que me irritou profundamente assim, sabendo que muitos dos atores de *Cidade de Deus* eram pessoas que estavam já no Nós do Morro há dez anos, quinze anos, aí vem essa reportagem dizendo que tinham sido catados no meio da rua. Isso me irritou muito. E outra coisa que me impressionou muito foi o Abderrahmane Sissako, que é um diretor de Mali, que veio aqui convidado para o Rio. E ele viu *Cidade de Deus* aqui e ficou absolutamente horrorizado e com raiva, rejeitou no ato e falou: "como que vocês podem fazer da violência um entretenimento desse jeito?". Não gostou nada. E essa coisa que João estava falando de cinema

americano, de como a gente fica com essa imagem, uma coisa, que eu sou inglesa e quando eu vi o Harry Potter com uma amiga, ela falou “nossa que estranho esse monte de fantasia”, e eu falei: “Mas eu fui numa escola igualzinha, a escola que eu estudei, a escola interna, era igualzinha” Não tinha bruxa, não tinha ninguém voando, mas era igualzinha. E a gente fica com essa imagem, a sua imagem é formada pelo cinema, de todos os lugares. Você vai para o lugar pensando que vai ser tudo assim.

EDUARDO VALENTE - Tunico, já que você achou que a gente tinha botado você na roubada, porque você achou que ia falar do Brasil dos gringos então eu vou pedir para você falar do Brasil dos gringos. A partir dessa sua pesquisa que resultou no livro, e pensando neste tópico por este outro olhar de projeção, eu queria que você pensasse rapidamente aqui o quanto que você acha que esse olhar que os gringos jogavam sobre o Brasil, no material que você pesquisou, naquele momento, dialogava e de que maneira, com essas imagens que o próprio Brasil produzia e circulava lá fora. Quer dizer: até que ponto esse material que veio a ser colhido e inventado de fora para dentro também respondia a estímulos que também podem fazer esse caminho contrário daqui de dentro lá para fora. Você tem alguma idéia, algum pensamento que você estruturou a partir disso?

TUNICO AMÂNCIO: Olha só, se eu bem entendi sua pergunta é, na verdade, se o cinema brasileiro influenciou as imagens criadas por eles lá fora. O meu primeiro ímpeto é dizer não. Quem faz filme lá fora não é, em geral, salvo raríssimas exceções, as pessoas que viram o melhor cinema brasileiro. Você não tem referência muito de toda a tradição brasileira. O Cinema Novo passa em brancas nuvens, não tem nada dele. Assim um filme italiano, que o cara faz colado em cima do nordeste, e faz, não tem, não tem essa questão, não tem a questão agrária, não tem a questão estética, é outro registro. Eu acho que as pessoas vão por outro registro. E esse registro é um registro imaginário mesmo, consolidado pela tradição, pela literatura, pela fantasia, e pelo que as pessoas acham. Mais modernamente, e é isso que está me fazendo rever isso, por exemplo, no cinema americano, que sempre foi bem fantasioso com relação ao Brasil, principalmente o cinema industrial que eu estudei, começou a mudar a imagem do brasileiro nos filmes, e eu só consigo atribuir isso não à quantidade de filmes que as pessoas estejam vendo, mas à experiência real que as pessoas estão tendo com o brasileiro. E isso muda a percepção que elas têm. Claro, não é mais aquela coisa de cinema, de segunda mão. Tem mais brasileiro na rua, na vida social, e a representação desse brasileiro começa a mudar também, antigamente não eram pessoas que trabalhavam. As pessoas têm uma vida profissional, que é uma coisa muito difícil de alguém lá fora imaginar que a gente possa ter aqui, na tradição a gente está sempre no samba, na praia, ninguém trabalha, em geral, até recentemente isso é muito comum, isola-se o mundo do trabalho, da produção e vai-se para o mundo da fantasia. E por exemplo, num certo cinema americano contemporâneo, pouquíssimos exemplos, as pessoas trabalham, têm relação, tem eventualmente em casa uma rede, uma bandeira brasileira na parede, mas trabalham, trabalham em restaurantes, são taxistas. Tem uma mudança que eu só consigo atribuir isto à experiência real de contato com o brasileiro. Agora não vi em nenhuma maneira isso ser muito influenciado pelo cinema, pelas imagens que a gente gerou. Até porque a gente não tem muita certeza, eu pelo menos nunca tive muita, da circulação dessas imagens. A não ser na França, especificamente. E a França recorta muito radicalmente os personagens que ela queria lá. Assim, é muito claro: é a mulher, o travesti, tinha uns modelos muito claros. Tudo que é chocante, tudo que é transgressor, a gente incorpora isso. Apesar do grande número de travestis no Bois

de Boulogne não fosse brasileiro, fossem peruanos, pasmem. A partir da tese de uma pessoa que fez uma pesquisa.

PLATEIA - Boa noite, eu queria falar, como aluno da UFF, sobre um assunto que tem me intrigado bastante na questão do cinema brasileiro em si. Porque o que eu tenho notado, com minha pouca experiência cinematográfica, o cinema brasileiro tem uma tendência a provocar movimentos em si, realmente movimentos, uma reunião de cineastas, para que esses movimentos comecem a gerar um certo padrão e um modo de fazer cinema que vai dar uma certa carga de importância para o cinema brasileiro no exterior. E o que se tem feito atualmente no Brasil, que é o que se tem chamado o tal Novíssimo Cinema Brasileiro, do qual a gente está sendo bombardeado, assim como alunos, dessas informações, esse Novíssimo Cinema Brasileiro que tem se visto n'Os *Residentes*, no *Céu Sobre os Ombros*, e até um pouco no primeiro filme do Bragança, o *Mulher Gorila*, que leva um pouco essa questão de um cinema pós-industrial. E o que eu queria saber era realmente qual a eficiência dessa nova estética, que está se propondo, que você vê realmente surgir assim, realmente faíscas do Brasil, esses filmes estão saindo do Brasil e indo para festivais externos, e qual a importância desse movimento que tem surgido e se ele realmente é relevante no papel do cinema no Brasil.

PEDRO BUTCHER - Não sei, eu acho muito difícil falar sobre isso que você está pensando porque é uma coisa muito nova. Eu acho que dá para a gente lançar algumas questões. Eu acho muito interessante e muito curioso que esse cinema tenha surgido a partir do momento que um centro se estabeleceu. Parece que não havia possibilidade de ter margem sem ter um centro. Eu não sei, tenho um pouco essa impressão, acho que é uma coisa a ser estudada. Eu tenho a impressão de que só a partir do momento que Rio e São Paulo se definiram como realmente pólos de produção, digamos, *mainstream*, hegemônica, e realmente a partir, na verdade, de uma política que talvez não tenha sido ultra declarada eficiente, mas que foi uma política real, a partir do Governo Lula, de realmente descentralização. Que não teve uma medida assim efetiva, mas que meio que foi disseminando um pouco a idéia, a vontade de que as coisas precisavam se descentralizar um pouco no Brasil. A gente tem uma visão, a gente sabe o que é Nova Iorque, a gente sabe o que é Los Angeles, mas a gente também vê Chicago, a gente também vê Atlanta, a gente também vê Houston. O próprio cinema americano, os próprios seriados são descentralizados. É claro que você tem dois pólos hegemônicos fortes, mas a indústria mesmo produz uma imagem bem descentralizada dos Estados Unidos. A gente vê imagens de todos os cantos. A CNN fica em Atlanta, a Oprah é uma mulher de Chicago. No Brasil é um pouco chocante, eu vejo isso trabalhando no Filme B, por exemplo, isto é determinado lá: a audiência é medida exclusivamente em São Paulo. Porque em São Paulo estão os compradores, é onde está o mercado consumidor. Então a programação da Globo é definida pro São Paulo. Até alguns artistas cariocas, a Regina Casé reclama muito disto, ela culpa isso, ela e Guel Arraes e uma turma, culpa essa mentalidade, que é uma mentalidade de mercado, vamos dizer assim, por prejudicar vários programas. Acaba dizendo assim: "olha, isso não é necessariamente a realidade, o que está acontecendo é que a audiência está sendo medida exclusivamente de um ponto.

E o que acontece: é meio inegável, é: primeiro o Rio de Janeiro com a TV Globo, e depois com a criação da Globo filmes, e com esse projeto relativamente bem-sucedido, de criar o *blockbuster* nacional. E São Paulo, com a publicidade, O2, sendo, por exemplo, uma potência da publicidade, Washington Olivetto estando em São Paulo, e depois atraindo uma parte, roubando do Rio, pegando do Rio, todas as distribuidoras de cinema mudaram para São Paulo, só a Paramount tem escritório

aqui. A Globo mudou boa parte da sua produção para São Paulo, apesar do Projac estar aqui. O que eu digo é o seguinte: nesses últimos vinte anos, vamos dizer assim, nos anos, entre parênteses, da retomada, do ponto de vista cinematográfico, São Paulo e Rio se estabeleceram como centros muito definitivos, e foi a partir de uma reação a esse centro poderoso que foram surgindo margens muito interessantes, dentro do Rio e em São Paulo também, mas sobretudo em outros lugares: Minas Gerais, Pernambuco, Fortaleza. De repente houve uma necessidade enorme de jovens dizerem: “gente, espera aí, tem outra coisa, a gente precisa de uma outra imagem”. E isso só pode surgir de uma forma totalmente marginal mesmo. Acho que isso ainda é um ponto que a gente precisa desenvolver e refletir. Não sei, isso é uma provocação. É uma forma como eu via as coisas, um pouco acompanhando, desse ponto de vista do mercado estando lá no Filme B, vendo um pouco como se estabeleceram essas forças no cinema brasileiro. E eu acho que tem uma tentativa de se sobrevalorizar isso como movimento do Novíssimo Cinema Brasileiro, não sei, talvez do ponto de vista da necessidade de afirmação. Mas eu fico um pouco mais chocado com a ironia e o cinismo com que se vê isso. Não dá para generalizar, estão surgindo várias coisas, a coisa está muito no começo. Mas imediatamente eu vejo surgir uma reação cínica, rejeitando isto, que também me assusta um pouco. E aí é só para falar isto, é uma coisa que está muito no começo, eu lanço a provocação assim, como realmente a margem foi surgir quando o centro se fortaleceu, se consolidou de uma forma mais evidente, mais clara. E só para acrescentar um pouco, talvez um pouco da pergunta que você fez, em termos de um impacto, dessa produção, desse chamado Novíssimo Cinema Brasileiro, ainda é realmente muito cedo. Eu acho que a gente ainda não tem um resultado forte do que está significando isso aí fora.

LIS KOGAN (produtora da mostra) - A gente tem aqui mais duas inscrições, mas eu só vou complementar o que vocês disseram bem rápido. Porque eu acho que além dessa coisa da política do Governo Lula de descentralização, a gente está vivendo um momento muito especial de potencialização das mídias digitais mesmo, acho que não dá para esquecer isto. Independente das políticas agora você tem um outro nível de imagem e de som, de finalização, de produção, com muito menos. Então esses filmes que estão saindo com uma força muito grande, com um certo nível de independência, com um grande nível de independência mercadológica, eles têm em si essa coisa de uma facilidade de produção que vem pelos meios digitais. Esse negócio de Novíssimo Cinema Brasileiro a gente só está ouvindo repetidamente porque eu acho que já existe uma necessidade, tem essa história da retomada, ninguém agüenta mais esse papo de retomada, e não se tem outra coisa ainda para se chamar. E aí eu acho que a gente tem que tomar um pouco de cuidado porque essa tecla do Novíssimo Cinema Brasileiro está sendo batida repetidamente por um jornalista específico do jornal, que é o jornal do Rio de Janeiro, então não é que existe essa verdade, também, existe uma tentativa de construção disto que não necessariamente vem dos cineastas que querem se afirmar, mas que como isto está na mídia e a mídia move muita coisa, existe uma acomodação em torno disto porque é mais interessante que se fale disto do que não se fale de nada e que se negue o que está acontecendo, porque tem coisa nova acontecendo, acho que é inegável.

PLATEIA - É menos uma pergunta, mais um comentário, uma divagação. A gente está falando de que imagens do Brasil lá fora, eu vou voltar para essa questão do, já se falou algumas vezes nesse debate, que é o *Rio*. Agora, esse filme, teve esse mega lançamento e tal, e o que um filme como esse faz pela imagem do Brasil ou mais especificamente de uma cidade, que seria brasileira também. Mas esse filme é

brasileiro? Num mundo globalizado, esse filme é dirigido por um carioca, ele é roteirizado por um carioca e mais alguns americanos, ele fala sobre temáticas brasileiras, ele fala sobre um tema até, digamos, forte, que é esse negócio do tráfico de animais, mas ao mesmo tempo ele é feito num padrão de indústria de fora, ele tem uma mega distribuição e exibição. Ele foi produzido num outro esquema que não o brasileiro, digamos assim, ou por técnicos brasileiros, mas a cabeça pensante é brasileira. Aí o que me vem na cabeça é: esse filme faz muito pela imagem do País lá fora, mas eu não me surpreenderia que na tal mostra de 2020, Os Anos 2020, Vinte Questões, quando chegasse na primeira pergunta, “Que País é esse,?” o filme número um pudesse ser *Rio*, eu não me surpreenderia. Por que ele seria menos brasileiro do que um filme que foi feito aqui? Como é que nesse tal mundo globalizado, essa conversa já está meio esgotada, esgotada não, mas ninguém agüenta mais falar disto, mas como é que você define a nacionalidade de um filme deste e por que é que ele seria menos brasileiro que isto? Enfim, isto não é exatamente uma pergunta, mas me veio na cabeça.

JOÃO LUIZ VIEIRA - É um comentário. Acho que é um comentário que vem ao encontro do que o Pedro coloca com relação a esse filme, a questão do cinema iraniano e principalmente o Kiarostami, essa idéia do *Cópia Fiel*. É um esquema de produções transnacionais - acho que *Rio* é menos, acho que *Rio* tem o diretor e tal, mas que também está lá, já tinha feito essa franquía, *A Era do Gelo* e tal – acho que é um pouco diferente da história do Kiarostami, e do *Cópia Fiel*, que é uma atriz francesa, acho que o *Cópia Fiel* é mais transnacional em termos de produção do que o *Rio*. Mas acho que é interessante sim o que você está colocando e eu acho que é assim: há uma grande distância, por exemplo, entre *Rio* e *Feitiço do Rio*, de Stanley Donen, de alguns anos atrás, não sei se alguém conhece, que de repente tem lá dois americanos, um deles é o Michael Caine, está no filme da Lúcia Murat, que de repente vêm para o Brasil, os dois se divorciaram, então vem para cá atrás de sexo. Turismo sexual, na verdade, de uma certa forma. Chegam no Galeão, e tal, descem e vão para uma casa em Laranjeiras, no que abrem a porta passa um jacaré, em frente da casa. Aí vão à praia, todo mundo nu, dançando na praia, fazendo macumba na praia, de dia, nu. Então é um negocio, é uma diferença grande, acho.

PEDRO BUTCHER - O *Orfeu* foi muito confundido como filme brasileiro durante muitos anos. Agora o *Rio* é muito hollywoodiano, sabe, acho que é difícil ele ser confundido, a não ser porque ele tem um tema, um nome, Rio e tal. O *Orfeu* era um pouco diferente, até por ser um filme francês. E a história que o João contou aqui dá para lembrar do episódio dos Simpsons, e a polêmica que ele gerou, e a reação, tanta gente se sentiu ofendida, e sei lá, por que o estereótipo do Rio a gente aceita bem, a dos Simpsons a gente ao aceita tanto? Enfim.

PLATEIA - Eu vou tentar ser o mais breve possível, na verdade viu pegar carona na colocação dele e falar do que o Pedro falou, mas é mais uma pergunta, na verdade. Se analisarmos a trajetória do Brasil em festivais internacionais, é possível enxergar o padrão que os filmes, em geral, que tem grande repercussão são os filmes ou de grande baluarte, os nomes que, de fato, foram identificado com o cinema brasileiro durante muitos anos, na época do Cinema Novo; e depois disso os filmes que tratam de grandes questões, ou revisitam essas paisagens. Talvez o maior emblema disso não seja dessa década, seja da década passada, que é o *Central do Brasil*. Na virada pros anos 2000, ainda encontramos o *Cidade de Deus*, que de alguma forma é um filme que trata de um grande tema. Mas o que podemos identificar, e talvez a figura mais emblemática seja o Karim Aïnouz, é que em 2002,

com o *Madame Satã*, ele provoca uma onda diferente, tratando de um tema muito específico, muito local. É um cineasta talentoso, mas não é um Walter Salles, um cara que passa a ser identificado com o cinema brasileiro, e nem se propõe a isso. E ele também é um filme que não trata de grandes questões, da grande questão do Brasil. O filme fez sua carreira, acho que em grande parte essa nova geração, e isso acho que o texto do Felipe não é a toa, é um articulador, até certo ponto, dessa nova geração, um cara de que escreveu um texto sobre isso e que tem o filme produzido, tem um carinho como produtor associado. Carinho, por sua vez, que teve participação do Walter em outros filmes, são grandes amigos e tem uma relação profissional e tudo.

O que me parece é que esse descolamento, uma vez que acontece, de uma figura como o Walter pra uma figura com o Karim, porque acho que é a mais emblemática nesse sentido no cinema brasileiro dos anos 2000, é que isso trai um pouco também a expectativa dos festivais. Porque se o Walter, pelas opções que fez na carreira, não acabou sendo a segunda encarnação do Glauber Rocha ou do Nelson Pereira, que seria mais o caso, você tem, de repente, uma figura que é mais local e que é um padrinho simbólico de uma nova geração que recusa os grandes temas, e que passa a falar de coisas muito mais específicas, de histórias menores, pequenas. E isso é uma coisa que o Ismail identificou bem, já no balanço da década anterior, porque ele falava que os grandes temas migraram para a televisão. A Globo passou a falar, é ela quem vai fazer o grande épico de Érico Veríssimo, ou os cineastas globais. Isso migrou, também, pra alguns filmes mais comerciais que se preocupam em se comunicar com o público brasileiro, mais com que o público de festivais ou estrangeiro. A minha pergunta é: hoje, apesar de um Urso de Ouro pra *Tropa de Elite*, é mais um filme que trata de um grande tema, apesar de filmes ocasionais que surgem, você tem um movimento. De fato, se você olha a participação do Brasil nesses festivais, vai ver que cineastas estreantes, independentes, de várias localidades, o pessoal que “habita a margem”, como o Pedro disse, começam a aparecer lá fora até mais que aqui no Brasil. Isso é um reflexo, talvez, de que os festivais estão se educando a enxergar o cinema brasileiro de outra forma, eles não conseguem mais esperar a segunda vinda do Messias, uma grande obra-prima do cinema brasileiro, ou Oscar ou o que quer que seja.

Minha pergunta é a seguinte: Como você, Pedro, que sabe bastante disso e vocês enxergam essa expectativa dos festivais, se é possível que a gente diga isso. Comparando rapidamente, só pra terminar, com o caso como o da Romênia, que no fim das contas era um movimento, com grandes cineastas e tudo, mas o que não tinha absolutamente um nome em específico, e que na verdade resultou na fabricação de uma obra-prima, com uma Palma de Ouro, que nem era o grande filme que representava a Romênia naquele momento. É possível enxergar, no movimento interno dos festivais, uma articulação de fato, uma presença de cinema brasileiro que possa resultar na fabricação dessa obra-prima, ou é possível que ainda dependamos um pouco da boa vontade dos estrangeiros pra enxergar o Brasil, sem a expectativa da segunda vinda do Messias ou da grande obra-prima que vai explicar toda a temática do cinema brasileiro?

PEDRO BUTCHER - Essa expectativa que você está colocando toda do lado de fora, está um pouco do lado de dentro também. Todo curador procura pessoas dentro do país. E aqui, temos ainda até hoje a expectativa, e acho que isso diminuiu muito, ainda bem, mas tínhamos a expectativa do segundo Glauber, o segundo Nelson, aqui dentro também e tinha a expectativa do Oscar, muito mais forte que em qualquer... Na medida que isso está mudando aqui dentro, começa a mudar lá fora, também. Só pra não jogar tanto essa, digamos, responsabilidade só pra fora, porque

nós aqui temos digo até mais forte, essa nossa tendência de sempre culpar Hollywood por todas as mazelas do cinema brasileiro. Enfim, é difícil saber. Tive poucas oportunidades de conversar com esses curadores, mas uma vez o Thierry falou assim: “o cinema brasileiro é televisual”. Ele só disse isso. Eu tinha a forte impressão que ele tinha substituído a visão do Gilles Jacob, que era o cinema novo, um cinema político, engajado, um cinema “x”, por uma imagem que o Brasil virou um cinema televisual, que é verdade em parte, muito em parte, bem pequena. Mas que eu acho que certamente algumas portas começam a se abrir. Eu acho que na verdade, o trabalho da curadoria hoje, isso é um levantamento importantíssimo a ser feito. Porque se você for ver bem, recentemente tem sido muito impressionante, pensem no cinema americano: a produção independente teve uma redução muito grande, então se você for pegar Cannes tinha três filmes americanos por ano, no mínimo. Francês, vai ter sempre três filmes. Não é exatamente uma cota fixa, mas é uma quase cota. Tudo funciona um pouco assim. Precisa ter representatividade de todos os países. Então, o modo de funcionar, de pensamento do curador nesses grandes festivais é representativo mesmo de nação. O Brasil vai entrar numa cota, a América Latina, talvez ou Sul. Eu estava vendo, esse ano o Cannes tem 12 filmes europeus em competição, de 19 filmes. O que sobra pro resto? Não é possível que não tenha. É até possível, mas acho pouco provável. E esse ano só tem um diretor americano e um dinamarquês, filmando nos Estados Unidos. Ele tem até uma história super curiosa, que eu fui conhecer, porque o filme dele entrou em Cannes. Não sabia da história da trilogia dele. Mas só tem 3 filmes americanos. Os últimos anos, com aquela crise radical do cinema americano, se reduziu muito. Mas só pra dizer que ainda não sei responder sua pergunta. Ainda temos que esperar uns anos pra responder. É possível que alguma coisa esteja acontecendo. O fato é que pelo menos na competição dos grandes festivais, a cabeça ainda é muito de representatividade. E com razão, não entra um filme italiano em competição em Cannes há... E há sempre um drama na Itália, eles se matam. Em Veneza tem que ter quatro. Se não tiver um premio no final, dá problema. Enfim, é uma questão muito complicada. Eu sinto que alguma coisa muda, mas não sei em que direção, se existe uma, se não é por acaso.

Outra coisa fundamental: essa história do digital, antigamente era mais fácil selecionar. Hoje em dia a produção é gigante, curadoria é um trabalho insano. Vai ter que se repensar em todos os sentidos. Não tem como mais você avaliar essa quantidade de filmes que é produzida. Então, a partir disso, os festivais estão intervindo na produção. Isso é muito curioso, porque gera... O cara que vai lá na *Residence*, naturalmente o filme dele vai ser observado e vai entrar. E que significa isso dos festivais estarem intervindo na produção, estarem aquilo lá é uma espécie de “pré pré pré” curadoria. Eu não vou ter condições de ver todos esses filmes, vou intervir, começar a mexer nisso lá atrás, antes do filme ser produzido, antes daquele talento. Isso é um fenômeno curiosíssimo. Todos os grandes festivais desenvolveram modelos de *Talent Campus*, de desenvolvimento de talento, de produto. A parte, inclusive, da dificuldade de muitos jovens cineastas desenvolverem seus projetos. Mas a partir do momento que você é um festival, é curioso isso. Você está intervindo ali num processo. É uma forma de você mudar. A curadoria tem que mudar, e de repente um dos caminhos é esse.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Antes de encerrarmos, queria agradecer a presença de todos, especialmente do Tunico e do Pedro Butcher e chamar a atenção pra programação de amanhã. Os temas vão se desdobrando, essa pergunta de hoje vai continuar amanhã numa outra formatação, que tem como provocação “O Outro: Temer, Tolerar, Conhecer”. E os filmes exibidos amanhã são: *Cinco Vezes Favela*:

Agora, Por Nós Mesmos, O Invasor, às 18h e o debate com essa questão, sendo aqui dialogada com Ivana Bentes e Luis Alberto Rocha Melo. Obrigado.