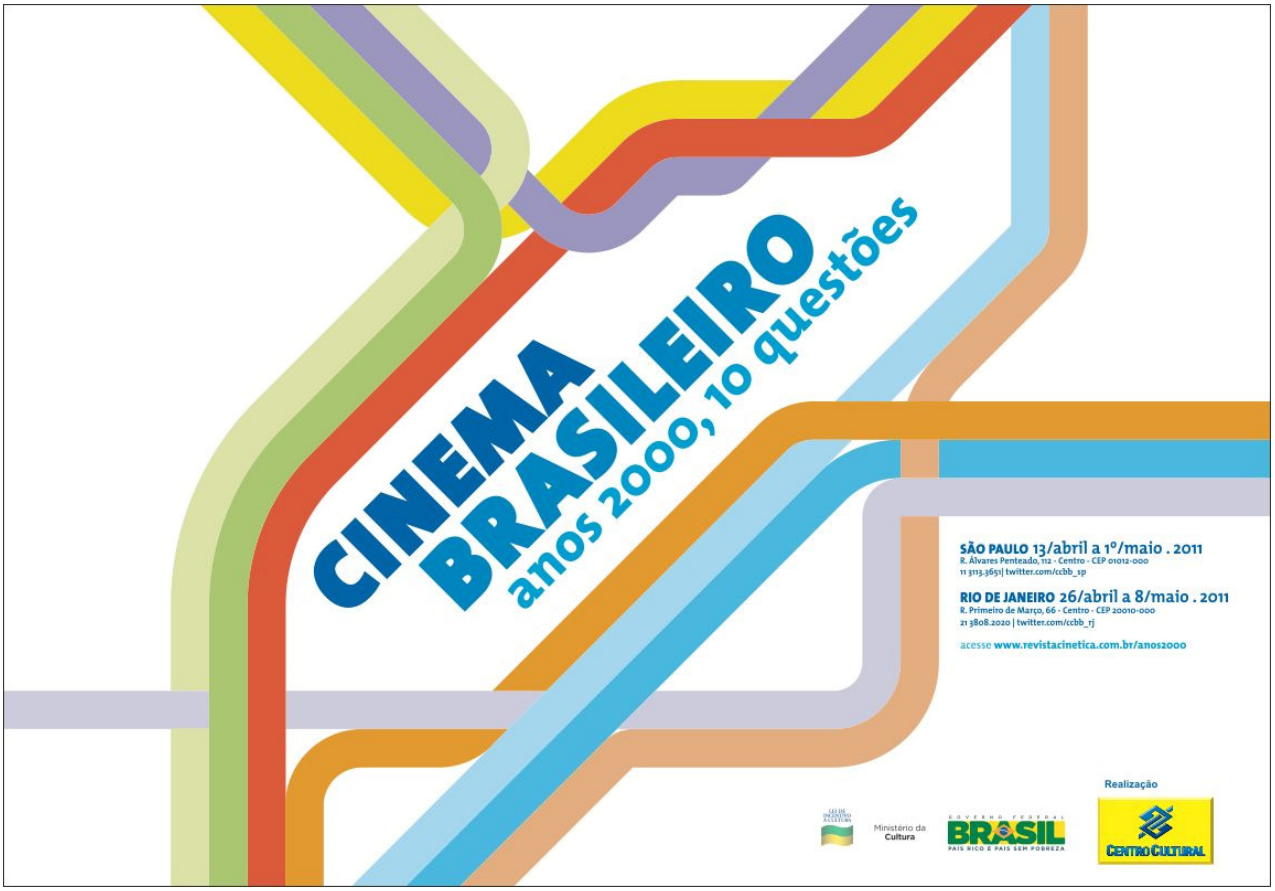

Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 29/04/2011

CCBB - São Paulo

Debatedores: Esther Hamburguer e Leandro Saraiva

Moderador: Cleber Eduardo

Debate: O que pulsa além dos longas?

Cléber Eduardo: Boa noite. Vamos então iniciar esse 9º debate da Mostra, faltando só mais um. Hoje, contando com a presença dos professores Leandro Saraiva e Esther Hamburger. Só vou fazer aqui uma pequena introdução em relação a essa questão, que é a única que não lida dentro dessa Mostra com o longa-metragem. É justamente o próprio titulo dela, "O Que Pulsa Além Dos Longas", pois pensamos em fazer uma retrospectiva dessa década que não se limitasse apenas a cinema de longa-metragem, exibido em festivais e em circuitos comerciais. Isso abre tanto para o universo do curta-metragem quanto para o universo dos médias, ou séries de televisão. Há nesse universo um trânsito entre realizadores, que fazem filmes para cinema e para a televisão, que adaptam mini-series para cinema e vice-versa, quer dizer, vivemos nesse universo para além dos longas, um fluxo e um trânsito entre essas diferentes metragens e essas diferentes mídias. É justamente por isso, ao contrário da organização dos longas-metragens que a gente fez aqui, em que a gente partiu de um universo total de filmes exibidos e fomos buscar segmentos internos ali com aproximações entre filmes dentro desse total. Nessa questão dos curtas e dos médias e das série de TV, nós fizemos um movimento que não foi exatamente esse. Nós não buscamos dentro desse universo, aproximações, segmentos e diálogos de modo a criar questões internas dentro do média, do curta e da TV e sim, procuramos compor um universo de títulos que se organizam em termos de sons e imagens de diferentes formas e, muitas vezes, de formas até opostas e que, de alguma forma, se destacaram ao longo dessa década, seja por circulação em vários festivais, seja por premiações – quer dizer, seja por terem se tornado paradigmas de algum tipo de procedimento muito recorrente nessa década. Então, essa organização desses títulos, digamos que, ao contrário das demais, segue uma lógica ainda mais arbitrária. Toda lógica aqui é arbitrária, mas essa é ainda mais, porque o universo que a gente dispunha para lidar era um universo muito maior que o de longas, já que tem um universo de curtas, cuja produção é maior. Tinha um universo de produção de TV na década que é muito grande. Então, aqui são escolhas que, digamos, não seguem um critério tão rigoroso e tão organizado que procuramos fazer. Isso posto, eu deixo aqui a palavra com o Leandro e depois passamos para a Esther.

Leandro Saraiva: Boa noite. Eu acho que tem três níveis que eu acho que têm de ser considerados aqui nessa aceitação temerária de um negócio tanto infinito como esse

aí do “O Que Pulsa Além Dos Longas” – que tem tudo a ver com questões que são centrais para o audiovisual contemporâneo, porque se olharmos para esse mar de coisas que estão além do longa, vemos um continente indesbravável, porque não temos como conhecer a completude da produção audiovisual. É um negocio muito infinito. O que, de cara, coloca questões de critica que mudam as regras do jogo. Tem outras coisas, como essa dimensão mastodôntica da produção audiovisual em tempos mais recentes, digitais. São outros dois níveis que se colocam: um é um nível político, porque a multiplicidade de políticas públicas e de regulação também se multiplicaram; e o pessoal também, porque tem um certo trânsito mais fluido das atividades profissionais. Então, eu, por exemplo, tenho formação acadêmica, dei aula em universidade, trabalhei em televisão cuidando de produção colaborativa e também trabalhei como Roteirista de série de televisão, além de ter trabalhado em documentário. Então, fiz desde pilulazinha feita com grupo popular, oficina com o MST, série para Fox, escrevi teses sobre a relação do Cinema Novo com o documentário. Eu acho que isso não é comum antes dessa dispersão, que é interessante e é confusa, do “audiovisual”. Isso não é uma característica minha, mas de muitos atualmente, e tem a ver com essas facilidades da produção e multiplicidade de formas da produção, além das dificuldades da produção audiovisual. Essa é uma primeira coisa. O negocio é complexo e tem tantos lados que nem sabemos. É pior que aquele elefante que você pega um pedaço porque não sabe quantos lados tem.

Eu queria reforçar duas coisas que eu acho que são importante antes de começar nos detalhes que eu tenho a dizer. Uma é da atualidade candente política. Tivemos uma multiplicação de formas de produção apoiadas pelo Estado durante os dois governos do Lula, que quando eu entrei na faculdade de cinema, a gente estava no ano zero da produção. Começamos a fazer crítica e tal dessa perspectiva, e hoje é um panorama absolutamente diferente e tem a ver com a atividade da nossa geração, inclusive nessas formas. Tem muitas coisas interessantes nessas produções que tem de ser discutidas nessa renovação que está acontecendo, e tem várias posições rolando com relação a isso. Várias dessas áreas de produção audiovisual contemporânea tiveram ações de fomento do Estado que foram bem além nos últimos tempos, de grana para fazer. Teve essa conexão entre diferentes formas de realização, diferentes lugares de realizadores e lugares da reflexão cinematográfica que estiveram no DocTV, no AnimaTV e no Fic TV, recentemente, nas formas de inscrição dos projetos e tem uma transformação das formas de elaboração de projeto de cinema hoje em dia que tem a ver com esses últimos anos de criação de instrumentos de fomento – que é uma coisa que tem muitos

problemas, tem uma confusão e não tem uma ordem sistêmica, mas está organicamente ligado a essa multiplicação, que é uma coisa que tem de ser avaliada com atenção caso a caso, identificando os problemas, e indo para frente. Estou dizendo isso porque muitos de vocês devem estar acompanhando essas discussões, e tem um clima de Fla-Flu entre os dois Ministérios, o atual e o anterior, que eu acho que corre o risco de jogar a criança fora junto com a água, dependendo de que lado for. Acho que tem de prestar atenção a esses mecanismos que foram criados e melhorar o que tem de ser melhorado.

Vou falar de passagem depois, falando da estética dos filmes, o que tem de conexão disso, mas é um ponto importante que tem a ver com esse novo contexto de produção, que tem a ver com as tecnologias de produção e distribuição digital. Outro ponto que eu queria chamar atenção de começo, que é um desafio político e o outro é um metodológico, que eu toquei na primeira coisa que eu falei. Como é fazer crítica hoje em dia? Eu mesmo continuo escrevendo críticas em revistas sobre filmes, títulos e tal, mas mudaram as coisas. Pode ser que você descubra um vídeo curtíssimo na internet que tem mais interesse estético do que vários longas. O mais importante é que não é onde está o interesse, mas são coisas transversais. Assim como a digital fez a circulação dos produtores, das formas de produção e dos elementos de linguagem também, eu acho que a crítica hoje tem que começar a inventar umas formas de conexão entre as... começar não, acho que já está se fazendo isso, mas acho que é um novo jeito de fazer critica. Eu fico pensando em como fazemos a conexão entre uma peça de teatro que usa vídeo, um curta que vemos na internet, um longa em termos de critica. Como se fazem programas de crítica atualmente? É uma coisa que não tem resposta. Tentei fazer uma aqui hoje e vou falar sobre o que tenho para falar e no final, vou tentar fazer uma que acho que é uma maneira de responder essa infinidade de produção, porque não dá para fazer elenco, a não ser que você comece a fazer porcentagens de temas e objetos de cena – por exemplo, 23% dos curtas usam sapatos. Não tenho como tratar essa quantidade de dados a não ser de um modo estatístico, então tem de inventar formas de ângulos de analise crítica.

Bom, isso dito nas duas questões, que queria falar de tentar identificar questões que são centrais no documentário e na produção televisiva, principalmente. Eu vou tocar um pouco no curta-metragem, mas eu não conheço o suficiente para falar disso, e muito menos ainda da produção de vídeo associado às artes plásticas, que eram questões que estavam no panorama dessa mesa, que são realmente importantes, mas eu me sinto muito menos capaz de falar sobre elas. Nem sei se me sinto capaz de falar dessas que eu escolhi, mas pelo menos escolher algumas questões que são

importantes e se conectam uma com a outra, eu acho, pelo jeito que eu tentei olhar a discussão e produção de documentários nos últimos tempos, e a produção da TV, especialmente das séries ficcionais. Estou fazendo um pequeno toque de curtas-metragens em relação a essas questões e, no final, queria aproveitar o ângulo do que vou tratar dessas coisas para olhar dessa produção colaborativa, ou grupos populares. Eu trabalhei muito próximo com a produção audiovisual de uma parte dos pontos de cultura na TV Brasil, então vi bastante coisa disso. É outra área da produção, que, na linguagem, pode ter conexões ou não, e é difícil de entrar nela porque são outros parâmetros, mas acho que por esse ângulo, possamos discutir alguma coisa. Vamos lá.

Em relação ao documentário, entre os filmes que estão aqui listados para a mostra, eu acho que *Acidente*, de Cao Guimarães, é especialmente revelador, e é um bom ângulo para perceber os movimentos de transformação do documentário. Ele é um filme que, para qualquer um que vê e você perguntar como era o filme, não tem como. É um filme que realiza o projeto da desrealização. Ele não é sobre coisa nenhuma e não tem tema ou um personagem que permeia. É uma série de pequenos ensaios audiovisuais (que poderiam ser ensaios fotográficos, forçando um pouco a barra), em movimentos de diferentes cidades de Minas. Isso é um dispositivo, no sentido mais externo ao conteúdo, que vale a pena falar essa palavra, e é uma base para experimentação plástica do Cao no filme. Um parêntese muito rápido em termos da história: ele passou no Doc TV e eu participava do grupo que discutia as oficinas. O Doc TV é um programa (mas que está em risco de perder essa parte) de discussão de documentário, tão importante quanto a produção, é a discussão dos documentários de linguagem. O *Acidente* é uma espécie de realização dos desejos da gente que participava do projeto porque desde o começo, distribui aquele texto do anti-documentário provisoriamente do Omar e o filme é isso. Não é sobre coisa nenhuma. É uma realização de um olhar sobre o mundo, e é muito interessante por isso. Têm alguns outros aqui como o *Vilas Volantes* do Alexandre Veras, que também é um cara muito importante, assim como o Cao Guimarães, que influenciaram, de uma geração um pouco anterior, a essa nova geração que está sendo muito importante em Minas e no Ceará. Os dois fizeram DocTV. O *Vilas Volantes* chega perto do *Acidente* sobre a desrealização, então são caras que têm formação. O Veras trabalha muito com vídeo-dança, mas é um cara que conhece muito de vídeoarte também. O Cao vem das artes plásticas. Eles foram influentes, mas não os únicos, nessas duas linhas de produção do Ceará e Minas, principalmente a produtora que é formada por alunos do Veras.

Falei do DocTV, mas tem outras coisas que influenciaram essa visão do documentário, essa revisão dos conceitos do documentário no Brasil que foram bem importantes. As discussões, as conferências e os documentários no É Tudo Verdade; o ForumDoc, o festival de Minas, que foi bem importante para essa discussão também que tem uma pegada etnográfica, mas desde o começo, ele ampliou a discussão do etnográfico. O Comolli começou a frequentar Minas. Ele é quase cidadão mineiro e vai a quase todos os festivais. A perspectiva do Comolli de uma recusa do roteiro como uma recusa à industria cultural foi um coisa muito influente junto com a obra desses artistas que eu citei, mas essa reflexão foi influente na formação dessa nova formação de gente que faz coisa que pode ser classificada como documentário, vamos dizer assim, porque as fronteiras se diluíram bastante nessa classificação. Esse pensamento da negação do roteiro pegou um caldo também de uma certa leitura do livro do Jean-Claude, o "Cineastas e a Imagem do Povo" que não necessariamente pode ser lido assim, mas ele pode ser lido como uma passagem do filme de tese, um filme de dissertação sobre um assunto, porque um filme de experimentação formal. Não é exatamente isso que o Comolli diz, também tem outras coisas como a "dependência interpessoal" na realização de documentário é muito importante para ele, e foi uma coisa que juntou com o grande apreço que se teve nesse começo dessa década que estamos discutindo aqui pelos filmes do Coutinho. Na virada da década, esse filme que o Coutinho chama de cinema de encontro que tinha a ver com essa discussão do Comolli, depois de desdobrou e se multiplicou em formas e se chegou a isso de que eu estou dizendo que o *Acidente* é um representante forte, um filme com uma experimentação plástica. O *Vilas Volantes* anunciava e o *Acidente* realizava. Tem outro filme também que é o *Paraíso* que tinha isso também, mas ele queria fazer a representação de lugares e experiências das pessoas a partir de experimentações plásticas e o "Acidente não tem essa pretensão de representação de nenhum tipo. O *Acidente*, tomando-o aqui como esse representante de um elogio a essa postura de experimentação que, em termos teóricos, tem uma referencia forte atualmente no pensamento do Rancière. É uma crítica ao conceito de representação, e um elogio à constituição estética dos objetos pela constituição estética, que é isso que constitui o objeto estético, e isso seria uma estratégia, inclusive política, de reagir a isso que está no plano de fundo dessa discussão, de reagir à sociedade do espetáculo e ao mundo das imagens. Isso já é uma teoria que não é de agora, do domínio das imagens industriais no nosso mundo, constituindo as próprias relações entre as pessoas que se tornam formas sociais espetacularizadas. Então, uma maneira de reagir a isso seria essa ação de construção dos objetos do filme pela ação estética. Tem aí uma referência, uma

perspectiva de olhar crítico que o *Acidente* acho que ajudou a consolidar, e se espalha para boa parte da produção de documentário, que é uma coisa que não precisamos mais fazer hoje em dia que o documentário não deve ser ... não deve ser não, mas ele se empobrece se é didático. Esse tipo de coisa está mais ou menos dada como referência e vai para além do documentário. Isso que eu falei de fazer umas pontinhas. Alguns dos filmes que eu disse que não ia falar muito, mas dois filmes bem curtos que estão aqui são - um dos Marcelvs, o *Man.Road.River*; e o outro do Leo Sette, o *Ocidente* – filmes desse tipo de um gesto de estetização pelo modo de filmar, sem um objetivo de representação.

Então, acho que tem uma tendência a essa discussão. Queria voltar a isso quando eu falar do movimento contrário, dos esforços de narrativização e de evolução de roteiro e desenvolvimento de roteiro no Brasil, que eu acho que estão concentrados nas séries de televisão, de um jeito próprio. Aqui tem um esforço para essa reação ao mundo que vivemos. Têm os curtas, alguns outros têm uma tradição mais próxima à tradição moderna, ou cinema moderno, que tem um fio de narrativa que sustenta essas construções estéticas. Eu acho que o *Noite de Sexta, Manhã de Sábado*; *Um Ramo* e o *Convite para Jantar com Camarada Stalin* têm isso. São filmes com uma proposta formal muito clara, cada um deles com a sua, mas tem um fio narrativo ali por trás. É uma espécie de tentativa de conciliação ou de associação entre essas tendências. É a tendência de uma produção de um objetivo para um olhar estético e ao mesmo tempo mantendo uma coisa de narrativa, coisa que o *Acidente* não tem. Ele é uma coisa, outra coisa, outra coisa. Tem lá um poeminha que o Cao fez, mas dá para trocar os versos dos poemas dos nomes das cidades que não muda nada. Agora, nesse não, ele tem um fio narrativo que perpassa essas associações de esforços estéticos desses curtas. Só para fazer um olhar rápido de como isso acontece no longa, acho que o *O Céu de Suely* faz um movimento parecido também. Eu escrevi uma crítica sobre o filme que talvez é um bom ângulo... o olhar desse filme contemporâneo era a poesia do Bachô, pequenos fragmentos lá e cá, numa costura narrativa que tem, mas o importante é a expressão que o Coutinho usou nas discussões documentadas um tempo atrás que são os “glimpsesofbeauty”, os momentos de brilho, de beleza e acho que tem essa estratégia, que eu queria retomar também quando falarmos do *Alice*. Tem um curta que eu vi que eu não sei o que dizer porque é um filme tão surpreendente e bem interessante que não entra nos meus esquemas, que é o *Muro*, do Tião. Eu acho que seria uma aproximação estranha e achei-o muito interessante. Só para lembrar que isso aqui é um esquema, bem esquemático mesmo.

Tem outros documentários que acho que estão fora dessa narrativa meio teleológica, que soa muito interessantes de se considerar. Os que têm relação com essa questão de narrativização e construção plástica que é o *Morro do Céu* e o *Avenida Brasília Formosa*. Os dois tem uma tentativa de composição de uma narrativa, de uma linha narrativa, apesar de serem todos eles compostos com planos. Não tem decupagem – claro que tem, mas não é retórica e tende a planos mais fixos. O filme *Avenida Brasília Formosa* parece que teve uma discussão de roteiro junto com os documentados e o filme do Spolidoro tem algo de Wiseman, de "vamos acompanhar a historia de amor e ver o que dá", até que ela acaba, mas tem uma potência narrativa, e esse é o interesse estético principal desses filmes. Eles são registros, documentários, e tem um enquadramento formal bem estrito, só que fica pulsando a narrativa que não chega a ser costurar, mas está ali no limiar. Está discutindo formalmente essa questão da narrativa ou não narrativa.

Tem dois outros filmes de documentários, que são do DocTV também, que acho que são desviantes dessa questão. Um é quase que outro caminho do dispositivo: se a gente poderia reconstituir esse caminho aí do filme de representação para o filme de dispositivo que vai para essa pegada à laRancière, mas o filme da Tata, *O Rei do Carimã*, pega outro caminho que o Jean-Claude tinha elogiado num texto no meio da década. Um dispositivo que implica o eealizador e coloca o espectador no processo que o realizador precisa percorrer para realizar o filme. É uma historia pessoal inclusive, *O Rei do Carimã* é a Tata investigando a história do pai dela e fazendo uns movimentos metalingüísticos de discussão dos procedimentos do documentário – e, inclusive, com o Jean-Claude em cena – que acho que está na mesma linha do *Passaporte Húngaro* também. É outro desenvolvimento do dispositivo que não por uma perspectiva plástica formal que *Acidente* é o farol. Tem outro filme que é o filme do Newton (Cannito), o *Jesus no Mundo Maravilha*, que causou e ainda causa alguma polêmica. A turma lá de BH escreveu um texto muito duro sobre a montagem cênica do filme. O Jean-Claude acha que é um marco na historia do documentário contemporâneo porque ele rompe com... eu acho que é o ponto principal, com a perspectiva que está enraizada no Comolli, que é do real entendido como uma relação de quem filma e de quem é filmado de cumplicidade e de encontro. O filme que o Newton faz não é isso. Não é nem paródico, ele é um filme de manipulação narrativa. O Newton é basicamente roteirista, e como diretor de documentário, o que ele fez foi uma construção estilística em cima dos personagens dele, a partir deles – mas é complexa essa questão. Eu chutaria que o que ele faz, e ele diz isso também, o Cesar (Guimarães) não concordou com essa, que é discurso indireto livre. Acho que é outra concepção, mas é uma historia que vai mais longe. É uma manipulação

estilista de uma situação que tem um dispositivo inicial, mas é outro uso do dispositivo, e o que causa posições muito acirradas nesse filme é qual é a posição ética desse filme. Aí tem uma relação entre a posição ética do documentarista em relação a esse estilo, que eu estava tentando descrever como uma tendência anterior, que está bastante associada a uma constituição estética a partir do cotidiano, e tem vários textos falando disso. É a construção do objeto estético a partir do cotidiano, e não sobre grandes questões ou temáticas. Esse cotidiano é de pessoas comuns. O Cesar Guimarães tem um texto defendendo isso das pessoas comuns. O que o Newton faz com as pessoas comuns, não é coisa que se faça, basicamente, e aí causou muita polemica porque ele tem outro padrão ético, porque tem outro padrão estético. É um filme diferente, que dialoga de outro jeito com paródia, com a necessidade de espetáculo também. *Jesus no Mundo Maravilha* é um filme com ex-policiais que são seguranças atualmente e trabalham num parque de diversões cuidando de crianças. O que o Newton faz é pegar o estilo dos parques de diversões e documentar a violência com um estilo lúdico, e isso causa questões.

Em relação ao documentário, é isso que eu tinha para dizer. Vamos falar das séries, mas não poderei falar longamente. Em uma entrevista importante no final dos anos 90 do Ismail (Xavier) na Revista Praga, ele dizia que uma coisa central no cinema contemporâneo é o modo que os realizadores lidavam com os gêneros. As séries ficcionais, o que está dito no texto da proposta da mesa, que em termos de dramaturgia, as séries americanas são uma coisa a se destacar e a se prestar atenção. Não todas, mas existem algumas que têm interesse de roteiro e dramaturgia especial. Isso está começando no Brasil e tem algumas séries que já foram feitas. Elas, de diferentes jeitos, lidam com essa questão de gêneros narrativos. Elas não são muito ingênuas com relação a isso. Para dar um exemplo, o *Mandrake* já parte da base do Rubem Fonseca que é um autor que trabalha com romance de gênero, e é um autor que começou com uma literatura moderna mais incisiva e foi se relacionando com as formas da indústria cultural – então o *Mandrake* começa aí. *Os Filhos do Carnaval* tem relações com filmes de máfia, é evidente, como *O Poderoso Chefão*. O *9 MM*, em que eu já trabalhei, é claro que temos relações com as séries americanas. Cada um deles tenta fazer suas apostas de transformação do gênero. São mais ou menos sucedidas, e teríamos de discutir caso a caso para ver, mas tem algumas equações de transformações do gênero. Eu acho que em nenhum desses casos que eu citei rapidamente agora, se trata de importação de forma de gênero. Uma tentativa, que eu acho que foi bastante mal sucedida, foi a *Avassaladoras*, que tenta fazer um *Sexandthe City* no Brasil. Achei

que foi muito mal, mas dessas que eu citei aqui, todas elas tem suas apostas de formas narrativas.

Tem outras coisas de teledramaturgia acontecendo também. A Tata, que a coloquei no grupo a parte daquela tendência dos documentários, faz parte de outro bloco, que não é tão ligado aos gêneros narrativos do cinema industrial, mas tem algumas séries e vou ler uma lista aqui: tem o da Tata; *O Valor de Troca*, do Sérgio Carvalho, do Latão. Outro Carvalho, o Luiz Fernando Carvalho, quase todas as obras dele têm a ver com teatro. Estou fazendo a lista das coisas que tem a ver com teatro como mote narrativo. O *Trago Comigo* é uma peça de teatro de um diretor que está querendo lembrar o tempo da Ditadura dele e usa o processo de encenação da peça para fazer isso. O *Valor de Troca* é quase que uma peça do Latão. O Luiz Fernandes de Carvalho, desde "Uma Mulher Vestida de Sol", que é um especial que ele fez para a Globo, ele trabalha com teatro e até o *Capitu*, ,que eu acho que deveria ser discutida com detalhes. O *Capitu* é muito interessante e nem sei ainda se eu acho bom ou ruim, mas que é interessante, é. O *Som e Fúria*, do (Fernando) Meirelles é uma obra importada. Ele refez a partir do roteiro dos canadenses. Outra série da Globo, que são *Os Clandestinos*, do João Falcão que é a partir de uma peça de teatro também com direção do João Falcão, mas com colaboração de roteiro do Furtado e do Guel. Tem uma obra, que não é uma série, mas um programa que tem a ver com dramaturgia e encenação, não exatamente de teatro, mas é uma montagem da encenação. É o "Cena Aberta" dirigido pelo Furtado, que eu acho especialmente interessante por ser uma adaptação com pessoas que não eram atores de obras literárias clássicas. É um bloco grande de dramaturgia televisiva, que tem o teatro no seu centro. É a maneira dos narradores e, ao contrário da turma que eu juntei que tem essa influência da forma clássica, aqui é uma turma que lida com roteiro, principalmente – são dramaturgos ou tem um peso dramatúrgico forte. Essas pessoas estão discutindo essas dificuldades da representação, só que estão discutindo isso com estratégias de metalinguagem, e o teatro está aparecendo muito fortemente como uma estratégia narrativa para discutir a narrativa. Acho que é isso é bem interessante de perceber. Aquele primeiro bloco que eu citei, não faz isso. Eu participei do *9 MM* e não pensamos nunca em fazer os policiais participarem de uma oficina de teatro ou coisa assim. Tentamos fazer algumas reflexões em relação a gênero, só que de outro jeito. Nessa está no jogo dos códigos de gênero, mas esse bloco teatral, acho que é especialmente interessante.

Resumindo para acabar: acho que são duas formas. Essa forma da desrealização do documentário que realiza o anti-documentário, provisoriamente é uma forma de reagir a essa inundação das imagens da nossa vida, e já estava lá nas teorias da

indústria cultural em formas variadas, mas hoje em dia, tem um grau multiplicado pelos números do digital. Tem uma forma de resposta a isso na produção documental, nessa linha que eu falei, e acho que tem essa outra forma dentro de quem trabalha com narrativa televisiva, principalmente. Uma última coisa que eu queria dizer é que, fazendo uma conexão com uma peça de teatro recente, que trata disso de modo central, que é do Latão, em que o Sérgio diz que a origem da peça foi um especial para a TV Cultura que foi recusado, e tentaram fazer a discussão da produção televisiva, nos termos que o Latão faz. Então, eles fizeram a "Ópera dos Livros" que faz uma retrospectiva da produção cultural brasileira, e termina numa emissora de TV mostrando que não é uma questão ideológica, mas o processo de produção industrial coloca todo mundo num lugar dessa máquina de produção. É uma perspectiva do Latão, e eu escrevi sobre isso também, e fui aos debates. Acho que eles estão limitando bastante. Só essa lista que eu fiz, sugere que tem mais gente discutindo a mesma questão que eles estão discutindo de outros ângulos. Não estou dizendo que isso tudo seja válido e importante, mas a maioria aqui é interessante.

Tem uma questão aí principal que eu acho importante citar essa peça, discutindo as mesmas coisas que as pessoas que trabalham na televisão como Carvalho, Furtado, enfim, João Falcão e Tata, discutem é a perspectiva do que a peça do Latão dá do que estamos tratando, porque não é só uma questão formal se essa representação é válida ou não, e em que termos se faz essa representação, mas é a representação do outro – e no Brasil tem o fantasma da representação do outro de classe, que também está nos textos do Jean-Claude e em discussão no documentário. Isso é explicito na peça do Latão, mas acho que circula nessas obras de produção ficcional para a televisão. Eu queria usar esse ângulo e dizer que a representação não é só uma questão epistemológica, mas é uma questão de equação social dentro da narrativa, para olhar, em uma frase, para as produções dos grupos populares, amadores, ou coisa assim. É uma massa de gente produzindo coisas e muitos grupos com câmeras na mão fazendo coisas. Dizendo do jeito mais direto e simples que eu posso: tem um risco nessa produção que eu acho que o olhar para essas problematizações da representação ajuda a ver de um ângulo que eu acho mais produtivo e provocador. Eu acho que o risco dessa produção toda é uma espécie de elogio da identidade. "Eu faço filmes de preto porque sou preto, e que bom que sou preto". "Eu faço filmes de capoeira, então vamos fazer um filme de capoeira." No programa que eu coordenei na TV Brasil, o principio é que podemos fazer qualquer vídeo, desde que não seja uma reportagem sobre "que bom que é isso que eu faço aqui". Tinha que ser um vídeo de criação de alguma coisa. O que eu acho mais

interessante é que acho que temos uma experiência, das que eu conheço, que eu tenho certeza que é importante esteticamente desse caldo aí, que é o Vídeo nas Aldeias. Tem vários filmes deles que podem ser discutidos com o mesmo nível de rigor estético dos outros que estamos discutindo aqui. Tem um filme especialmente muito interessante que é o *Pirinop*, que conta a historia de um povo com ele coletivamente encenando teatralmente, inclusive, a sua história e fazendo a sua história deles, com a formação, decadência, quase morte e ressurgimento daquele povo. O filme faz toda essa discussão. O cineasta Zezinho Yubi, que é um cara especialmente interessante e acabou de fazer um filme chamado *As Voltas do Kene*, que discute a tradição dos Kene, que discute a tradição dos Kene que são os grafismos dos HuniKui discutindo como a dimensão de mercadoria desses Kenes, a transformação da tradição dentro desse povo, e fazendo isso dentro da estratégia de narrativa do filme. Eu destaco o Vídeo nas Aldeias porque é um lugar onde se encontram realizadores como o Gabriel Mascaro que trabalha lá, e o Leo Sette também. Tem o Carlos Fausto que é um documentarista e já tem passagem pelo cinema fazendo o *Cheiro do Pequi*, que é um filme muito interessante também. Então o que tem lá é uma parceria de autores de diferentes lugares sociais, produzindo uma coisa muito interessante com um rigor estético que dá voz aos dois lados, então não tem esse negócio de... tem muito o exercício do olhar indígena, mas ele é associado o tempo todo com o olhar e as capacidades narrativas e cinematográficas dessas pessoas que vem de outros lugares. Então, tem a produção de um olhar que é outro de classe, mas é outro dos dois lados. É o Leo fazendo oficina junto com o Zezinho e vice-versa. O Zezinho discutindo com o Leo como vão fazer o filme.

Eles fizeram um primeiro movimento agora de fazer um filme no RJ sobre uma favela de lá. Aí tem uma coisa que o resto da produção ainda não alcançou que é essa relação tensa entre... não é só se apropriar da câmera, é discutir com a tradição de produção cinematográfica. Só que para isso, tem que incorporar as pessoas que fazem isso. Resumindo, ter como centro o problema da representação, que é o que eu identifiquei em duas formas no documentário e na ficção, é central para essa produção também para se fugir da armadilha da identificação fácil – somos capoeirista e fazemos filme de capoeira – e também do lugar social – ah, que bom que fazemos filme na periferia. O interessante é a tensão social dessa produção, então, problematizar a representação com essa forma de encontro de posições sociais diferentes, que o Vídeo nas Aldeias eu sei que realiza. Já os outros, estamos tentando.

Cleber Eduardo: Obrigado. Vou passar para a Esther e depois a gente abre para vocês aqui internamente para a mesa.

Esther Hamburger: Eu queria começar agradecendo ao Cleber, ao Duda Valente e o João Luiz por esse ciclo de revisão da década que eles organizaram, com essas questões sistemáticas. É um esforço de sistematização de um campo que, como o Leandro falou, é um campo que se diversificou enormemente. Daí a dificuldade de sistematização que encontramos, que é como organizar um campo que é tão diversificado em termos de formatos e de meios que estão sendo usados, e em termos de formas de difusão. Eu acho que além da diversificação, existe uma efervescência. O Brasil mudou muito nesses últimos 10, ou 20 anos talvez, e essa mudança se expressa no âmbito da cultura de maneira privilegiada. O grau de escolaridade aumentou e, de alguma forma, as pessoas têm mais acesso, tanto por questões tecnológicas quanto por mudanças sociais mesmo. Existe uma efervescência cultural que se manifesta também na seara do audiovisual. Na música é muito forte: os movimentos de rap também trazem isso com muita clareza. Enfim, lidamos com uma efervescência num campo muito diversificado.

O longa mereceu 9 questões e os outros merecem uma questão, que torna a nossa tarefa mais difícil. Essa disparidade é inversa, curiosamente, à penetração dos meios, porque uma coisa que é muito especifica, enfim, não é só o Brasil que é assim, mas não é todo o país que é assim e aqui se expressa de maneira muito radical. o cinema aqui é quase que uma atividade de elite, enquanto que ele é, em muitos outros países, parte da indústria cultural e parte do espetáculo. Não existe essa necessária ligação entre o espetáculo e a televisão, como se o cinema não fosse parte da indústria cultural e que tivesse uma aura diferente. Aqui tem essa implicação entre o meio e a questão social de maneira ainda muito forte, que eu acho que coloca um dado que não podemos esquecer, porque ele está inscrito na forma dos filmes. É muito difícil um filme conseguir ir além do horizonte social que ele tem enquanto cinema. Há casos, mas não é fácil. Inversamente, a televisão já foi mais capaz de ir além dessa caixinha simples da questão industrial espetacular, para usar o termo que o Leandro está usando para ficar mais fácil à discussão. A televisão já conseguiu em outros momentos, mas justamente antes desse período que estamos falando aqui, e bem antes, acho que nos anos 70 e 80, em que ela justamente concentrava os talentos e, fazendo isso, ela conseguia em alguns casos ir além e realizar um pouco da reflexão que a gente... não é só reflexão, é realizar obras que sejam estimulantes, que não estejam simplesmente dentro de uma fórmula, que

ajudem-nos a pensar, que tragam questões novas, que inspirem questionamentos. Acho que isso é um pouco a expectativa que temos em relação ao cinema, à televisão, à internet, enfim, às obras nos mais diversos meios audiovisuais.

A televisão, no Brasil, hoje, eu acho que é quase uma questão de saúde publica, porque tem uma penetração muito grande, embora a audiência da televisão venha caindo e eu acho que esse é um dado significativo. Ele vem caindo porque há justamente outros meios disponíveis e, para se ter uma idéia, o numero de acessos aumenta mais rapidamente do que o acesso à TV a cabo, o que já é um indício de quão insatisfatória a televisão é em comparação com a internet, que acena com uma amplitude maior de possibilidades. A televisão está muito aquém dessa efervescência cultural, da qual eu estava falando hoje, a não ser em casos muito específicos, e que o Leandro citou vários deles. O que domina é uma dramaturgia empobrecida, que funciona muito em torno do consumismo, de uma visão de crises conjugais e de uma visão muito pobre e muito fútil do mundo. É muito pequena. Eu acho ao contrário do que os programadores de televisão costumam argumentar, e eles dizem que isso se deve à demanda popular, de ser disso que o povo gosta, então quando a gente vê uma democratização acontecendo no país, em paralelo ocorre uma piora do nível dos programas. A justificativa é que é o público que gostaria de ver, mas eu acho que é justamente o contrário: que a gente vê nessa efervescência cultural da qual eu estava falando e, enfim, a gente tem... eu vou querer concentrar, depois desse panorama geral, em alguns temas que eu acho que sistematizam algumas questões que, para mim, interessam nesse campo para além do longa e que, em alguma medida, eles até fazem uma ponte com os temas que foram levantados para o caso dos longas também.

Eu acho que talvez a divisão não seja assim tão... os outros nove temas que foram levantados perpassam também, e talvez essa seja uma questão para discutirmos, até que ponto essas questões perpassam também esse campo que vai alem dos longas. É o campo dos curtas, da televisão, dos documentários e das séries. Então, uma das questões, que o Leandro terminou falando dela então acho que vou começar falando dela, é esse cinema colaborativo ou esse cinema que nasce nos bairros distantes e nas periferias, que já foi chamado de cinema “da quebrada”, e é um pipocar de grupos que tomam para si, enfim, depois de muita invisibilidade (na televisão, especialmente), tomam a si a capacidade de estar se expressando na forma audiovisual. Isso que é um processo no qual pouca gente prestava atenção no começo, e a dúvida era muito grande (e ainda é): qual é a capacidade desses trabalhos de irem além de uma mera questão de identidade, ou de uma mera afirmação política, para trabalhos que realmente tenham um valor estético e

consigam sair do estereótipo? Outro dia, eu estava na banca do Gustavo de Souza, que é justamente sobre esses filmes, e tem trabalhos muito interessantes. Tem um dos que ele trabalhou, o que mais me impressionou, é um trabalho muito curtinho chamado *Julgamento*. É um filme feito no corredor de um fórum onde estava havendo um julgamento por uma chacina, onde um menino inocente tinha sido morto num desses conflitos que acontecem todos os dias nas nossas periferias. Quem estava filmando era o primo do menino que morreu. O filme não tem nenhum diálogo, nenhuma entrevista, nem trecho de juiz, em resumo, não tem texto. Ele filmou duas parentes, que acabaram de sair da sala de onde estava havendo o julgamento, e a emoção com que elas saem. Essas cenas de comoção são articuladas com a imagem de um monte de moscas em torno de uma lâmpada – então, ele compara a comoção dessas testemunhas, que acabaram de testemunhar no julgamento. Ele é hiperfilmado, então a mídia está inteirinha ali, tem dez câmeras em volta de uma pessoa que acabou de sair. O filme está simplesmente comparando as câmeras com as moscas que estão em volta das duas. É muito interessante. É inusitado e muito forte. é fruto da emoção do menino que perdeu o primo de uma maneira violenta e absolutamente arbitrária. O filme está tratando dessa questão e, ao mesmo tempo em que é uma denúncia dessa violência descontrolada, que viola totalmente os direitos básicos de cidadania, como ele é uma denúncia do sensacionalismo da mídia. Então, para mim, está cada vez mais claro que tem sim trabalhos que são esteticamente significativos, que emergem dessa produção. Eu acho que, em breve, a tendência é que essa produção vá se misturar com a outra e será recortada por outras questões que vão independer da origem social de quem filmou. Eu acho que esse é o anseio de quem filma e acho que se conseguíssemos atingir esse patamar, seria um grande salto que o Brasil estaria dando. Como o Leandro, eu também não acredito nem nessa política das identidades nos filmes que respondem à ausência anterior com um clamor de que só quem é daqui pode filmar. Eu acho que esses exclusivismos, em geral, não trazem novidade. Eles acabam sendo a cara-metade do discurso espetacular para o outro lado e não ajudam a avançar e a superar nem discriminações e nem os estereótipos visuais daquelas discriminações.

Então, sobre esse tema da periferia, é interessante vermos que alguns curtas estavam na frente, eles saem na década de 90 e nessa mostra tem pelo menos o *Geraldo Voador* do Bruno Viana e tem também um que não estava na Mostra, que é paulista, da Andrea Seligmann, *Onde São Paulo Acaba*. São curtas de estudantes de cinema que foram atrás de espaços urbanos que estavam esquecidos e que a televisão rejeitava, e que o cinema que já tratou desses assuntos muito, na sua historia, naquele momento, especificamente, andava meio ausente. É interessante

que esses dois curtas são muito sensíveis, e que conseguem isso que eu estou chamando de ir além da questão, ir além das denúncias – e assim, eles contribuem para um tratamento que é sensível, poético e que está incluindo esse universo na esfera do que é visível e dando expressão visual para esse universo sem estar reforçando estereótipos. Ao contrário, então contribui para, de alguma maneira, dissolver ou desarticular os estereótipos. Acho que essa é a expectativa que temos com relação ao audiovisual. Acho que é essa a contribuição que o audiovisual pode dar, e não é pequena porque é uma questão que é, ao mesmo tempo, estética e política. Não vem uma sem a outra. Depois desses curtas veio todo um boom de filmes de periferias, no documentário, na ficção, no curta, no longa, na TV, no cinema, enfim, é todo uma vertente do cinema brasileiro contemporâneo que, nessa última década, é uma das questões. É uma sucessão de filmes e essa sucessão é como se fosse uma faísca numa rede de bons condutores. Você acende uma faísca e aquela rede se ilumina. Então, esses filmes todos colocam o dedo na ferida numa questão além da discriminaçã,o que é centenária e tem também conotações dos últimos 20 anos, vamos dizer assim, que é a questão do tráfico e dos poderes paralelos. O que é interessante é que esses filmes, se eles não conseguem (uns vão mais além que outros, mas, ao meu ver, não tem ainda um que tenha conseguido realmente desarticular esses... a maneira como os estereótipos se constroem), mas eles foram quase que um “multiálogo”. É possível você pensar cada um deles como expressão de um ponto de vista diferente.

O ponto de vista do documentarista que é de fora daquele ambiente e chega lá ficando chocado, então faz um tipo de denúncia que contrapõe diferentes vozes, como é o caso do *Notícias de uma Guerra Particular*, que tem uma importância de ignição, quase, desse tema. Tem o ponto de vista, também de fora, do Fernando Meirelles, no *Cidade de Deus*, que de alguma maneira flerta com... se apropria da linguagem corporal, e da oral, das pessoas que moram naquele lugar. Tem o *Tropa de Elite* que responde com a voz da polícia, que se sentiu melindrada. Então a gente vê que o cinema e o audiovisual adquirem uma importância estratégica, importante na sociedade brasileira porque o debate se dá através deles – tanto que quando acontece alguma chacina, tragédia ou movimento do PCC, os cineastas estão dando entrevistas nos jornais, porque eles se tornaram autoridades nesse assunto. Eles conhecem esse universo, às vezes, mais do que os sociólogos ou os governantes, os juristas, quem deveria estar tomando conta do assunto. É interessante de ver como o cinema e o audiovisual se tornaram uma espécie de uma esfera pública opaca, entrecortada, hierarquizada, cheia de discriminações – mas é através dela que um monte de discussões e da luta política acontece. Nesse contexto, os filmes

que eu estava falando aqui procuram trazer uma voz de dentro. Há tentativas que combinam as duas – enfim, eu não vou entrar na analise de cada um deles -, mas acho que nesse universo enorme, com essa lista imensa de filmes, programas e seriados que tratam dessa questão, é interessante analisar a partir do ponto de vista, e ver como é que os diferentes pontos de vistas se relacionam com proposições estéticas diferentes, e como é a interlocução audiovisual entre esses pontos de vista.

Esse era um tema que eu queria falar. Eu vou falar de uma coisa bem diferente agora, que eu acho que me chama atenção e que é uma outra linha. Eu chamaria de um "tom de fábula" que está presente,principalmente, na ficção e esse tom de fábula intersecta com alguns outros temas que foram tratados em outros debates como a questão do filme-processo. Um filme que não é só simplesmente – nenhum filme é – a expressão que a gente vê ali, mas existem filmes que vão incorporando acontecimentos inesperados que ocorrem durante a próprio processo de filmagem. Eu acho que em filmes, e seriados também. Acho que o caso da *Pedra do Reino* é um pouco esse. *Pedra do Reino*, acho que é interessante até o que eu li aqui no catálogo, que é uma peça estranha difícil de classificar em que ele faz uma coisa experimental, uma TV comercial, enfim, a opção dele pela TV depois de ter feito um filme que foi muito bem recebido. Ele é um caso difícil de classificar. O que eu acho mais interessante é o processo que o Luiz Fernando desencadeia em cada uma das realizações dele e, especialmente, a *Pedra do Reino* que foi filmado lá em Itaperoá, no sertão da Paraíba, ou seja, no lugar mesmo do livro. Foi montada uma cidade cenográfica em Itaperoá – e as cidades cenográficas, em geral, associamos com um estúdio, ou o Projac, no nosso caso. Eles foram montar uma cidade cenográfica no sertão da Paraíba, sendo construída num quarteirão ou praça. As fachadas das casas foram construídas e inspiradas nas lápides dos cemitérios locais. Já tem aí uma tentativa de se imbuir daquele local, de se beber daquela cultura. Foram vários atores amadores da cidade que participaram da filmagem. Eu assisti uma menina de lá interpretando uma Nossa Senhora numa gravação impressionante de forte, onde ela chorava e cantava. Foi muito impressionante. Os atores Cacá Carvalho, que é um cara bastante fino e com uma densidade muito grande, longe de ser um ator típico de televisão, em Itaperoá fazendo laboratório. Ele estava com um monólogo na época e fez lá também. O Raimundo Rodrigues que faz a arte, que é um artista multi, porque ele pinta, faz objetos e cada cavalo era um boneco e feito de acordo com a personalidade daquele cavaleiro, então o nível de detalhe... o figurino foi todo feito numa oficina com costureiras locais. Tem uma energia posta ali, uma vibração posta ali, que acho que, depois ele não consegue se expressar totalmente na tela. Aí tem um problema, mas acho que muito da força do trabalho dele vem dessa reunião de

uma equipe tão engajada e esse processo que ele vai incorporando. Esses acontecimentos, quer dizer, a interação entre o Raimundo Rodrigues e o pessoal de Itaperoá para construir aqueles cavalos não é uma cós que pudesse estar prevista no roteiro que foi escrito no RJ. Esses elementos do local que ele incorpora se aproximam disso que eu estou chamando do filme-processo.

Tem um curta que eu gosto muito que se chama *Pedra Bruta*, que é um fragmento de um longa que agora está em processo de finalização – mas quando curta foi feito, o longa ainda era basicamente um projeto que já tinha algumas coisas filmadas. O processo de filmagem também é interessante, porque além dessa questão do filme-processo, ele pega outra questão que também foi levantada que é o internacionalismo, esse traço dessa produção recente que vai além das fronteiras nacionais. Esse *Pedra Bruta* é um projeto de uma jovem chamada Julia Zakia, que já fez dois curtas de ficção e dois documentários. Está fazendo agora o longa dela, que me fugiu agora o nome (N. do E: *Ao Relento*). No longa, ela imaginou sobre ciganos e ela pensou em filmar ciganos aqui, com quem ela já conviveu por três meses e já fez um documentário sobre eles, que ela já conhece muito bem; e na Sérvia, porque ela foi para lá, se encantou, começou a aprender sérvio, passou um ano lá escrevendo o roteiro – fora que ela é fotógrafa também, então enquanto ela escrevia o roteiro, ela recebeu a visita da atriz do filme que é a Georgetti Farrell, e as duas viajaram pela Sérvia filmando em Super 8. Com esse material, ela já imaginava porque como ela estava escrevendo o roteiro, ela já estava filmando fragmentos que ela imaginava que iam compor o filme. Quando ela voltou para o Brasil, depois de um ano, com esses fragmentos, ela resolveu montar o que ela achava na época que era o coração do filme. Esse coração se chama *Pedra Bruta*, que é o encontro dela com uma pianista de lá de uma cidade e foi um encontro que se deu por acaso com as três (Georgetti, Julia e Anita), que se conheceram na praça dessa cidade que estava destruída e filmaram uma performance da pianista ao piano com uma música que ela mesma compôs, e a Georgetti dançando com a Julia filmando esse curta de 8 minutos, que documenta esse encontro da pianista de lá com a atriz daqui. Também é um filme que não tem palavras e acho muito significativas que essas incursões poéticas tendam a ir além da palavra. A palavra às vezes é mais fácil, mas ela também limita. Então, a Georgetti começa reagindo a musica e aí corta e sai da escola, porque era lá que elas estavam como piano. Elas saem de lá e vão para um cenário de destruição total, mas não tem sangue.

Aí entra um som e esse é outro elemento que eu acho dessa produção que é a sofisticação da dimensão sonora dos filmes. Nesse filme é quase que como o som, que é do Guinle Martins, dialogasse com as imagens de uma maneira muito

complexa, e acrescenta mesmo. A Georgetti vai pesquisando aquela paisagem destruída e em ruínas. Não tem pessoa nenhuma. É um deserto de pessoas, não tem sangue, e das bombas, ouvimos apenas o som, que não é diegético - ou seja, não faz parte do universo ali daquela personagem. É um som que foi colocado *a posteriori* e está na banda sonora, sendo que a personagem não está ouvindo. Quando você vê, parece que ela está reagindo porque o som, de alguma forma, tem um ritmo. Então, o filme alterna a primeira sequência, essa da escola é em vídeo e o resto é em Super 8, o que dá um contraste de textura muito interessante. O uso do Super 8 talvez dá uma textura que é menos realista. Ele ajuda nesse tom de fábula e acho que está no Luiz Fernando, que está na Globo e na Júlia, que é uma jovem underground, que está fazendo seu primeiro longa com pouquíssimo dinheiro.

Eu acho que é uma coisa a se prestar atenção, especialmente, porque a gente vem no pós-guerra, e o cinema do pós-guerra é um cinema bastante realista. Você pode dizer que tem vários realismos como o neo-realismo e a *novellevague*, mas são formas diferentes de realismo, onde as referências de espaço e as de tempo são as principais referencias. Nesses filmes, a gente vê que os espaços não são tão importantes (onde é aquilo). Em geral, você pode nem ficar sabendo que aquilo é Itaperoá ou que aquilo é na Sérvia. Você sabe por um letreiro no final. É o contrário de você ir filmar a Torre Eiffel, Roma ou ainda *Alemanha no Zero*, onde a referencia de espaço era um elemento... e no Brasil, *Rio 40 Graus* ou *Deus e o Diabo* – enfim, aqui talvez esteja rompendo com esse registro do realismo. Vou parar por aqui.

Cleber Eduardo: Algumas questões bem rapidinhas. Pensando nessas produções que eles falaram aqui como produções colaborativas, filmes “da quebrada” ou de periferia, eu chamaria atenção dentro da programação dessa questão aqui na mostra para um filme chamado *Fantasmas*, de um diretor de Contagem chamado André Novais, que definitivamente não é um rapaz de classe média. Não é de Belo Horizonte, não é da Teia, não participou de nenhum tipo de organização não governamental ou oficinas. Foi um cara que se fez de uma forma autodidata, sozinho, indo a cinemas, debates e cursos gratuitos, porque não podia pagar. Esse filme *Fantasmas*, sugiro que corram atrás, é um filme de um plano, todo fora de quadro, todo construído no som, filmado no quintal da casa dele, com dois amigos que estão fora de quadro interpretando os diálogos do roteiro. A câmera é de um amigo e o filme, ele editou no Final Cut de outro amigo e gastou, para essa filmagem, um litro de Coca-Cola. O filme está circulando nesse momento pelos festivais internacionais, e talvez seja o maior sucesso do cinema brasileiro nos últimos anos.

Gastou uma Coca-Cola e já tem milhas e milhas de passagem aérea no seu cômputo. É um caso raro, mas é um caso notável, até porque foge um pouco dessas idéias de grupo e de organizações.

Ainda em relação a isso, tem uma questão que a Esther colocou que só quem é daqui, pode filmar aqui e esse procedimento é uma recusa, mas eu faria um contra plano disso também que é porque parece que as pessoas da periferia precisam só filmar a periferia. É preciso inverter também isso, e a periferia começar a filmar a Oscar Freire, Avenida Paulista, Avenida Nações Unidas e entrar para um confronto porque há certa tendência que a gente espere também que da periferia venham só imagens da periferia. Corrigindo só, o filme do Bruno Vianna na mostra é, na verdade, uma espécie de continuação do *Geraldo Voador*, o *Nevasca Tropical*, que tem uma coisa interessante quando você fala dessa abundância de filmes de favela e periferia a partir dos curtas-metragens dos anos 90, porque no *Nevasca*, enquanto o rapaz está fugindo ali das vielas da favela – porque é um filme de ação envolvendo cocaína e tráfico – ele passa por duas equipes de filmagem diferentes que estão ali no meio do caminho. O próprio Bruno já tematiza, na própria narrativa do filme, essa presença constante de equipes de filmagem nas favelas.

Amarrando aqui, o Leandro falou da Teia de Minas Gerais e da Alumbramento, os dois tiveram de uma certa forma na questão do filme em processo e eles lidam muito com essa idéia da recusa do roteiro e as duas produtoras estão também tematizadas no debate de amanhã, “Ação entre amigos”, no sentido de que algumas das produções, tanto da Teia quanto da Alumbramento, são feitas sem editais e sem dinheiro público, que é o tema do debate amanhã. São filmes feitos sem editais e sem dinheiro público, mas é claro que com dinheiro feito de algum lugar, seja o cheque do pai.

Para a gente abrir de certa forma o debate, eu faria uma primeira colocação, ou melhor, duas colocações que eu dirijo um pouco ao Leandro e aí abro para vocês. Uma é sobre um filme que não está aqui, que é o *Jesus no Mundo Maravilha* e a pergunta que eu, na verdade, tenho é que, quando você fala que o filme tem outra ética e não é essa ética consensual e predominante que tomou conta do documentário brasileiro, até de forma negativa (porque o que se espera documentar do brasileiro são amigos, coroinhas e que passem a mão na cabeça dos personagens), mas a pergunta que eu faço é: que ética ele propõe no lugar dessa? O filme me incomoda bastante, e o acho muito ambíguo e cínico em vários momentos, mas minha questão sempre com ele é: que posição é essa que o filme

assume naquela relação com os personagens e o que ele propõe? Que ética seria essa outra?

A outra questão, que eu abro aqui para a Esther também, é que quando você tocou na questão dos filmes não-narrativos, não-dramatúrgicos e não-roteirizados, a Esther fala aqui nessa questão dos filmes para os quais o lugar já não importa tanto e isso me lembra o texto do Danei, em que ele fala das três fases da imagem: clássica, moderna e maneirista – que podemos entender como um pós-moderno ou qualquer outro termo. Nessa fase maneirista, que eventualmente ele chama ali de formalista, existe esse pressuposto de que as imagens nascem das próprias imagens, e já não representam mais nada. Elas meio que se auto-regurgitam. Também tem essa idéia de que os espaços extra-diegéticos já não são mais uma questão para esses filmes, só importa o espaço possível na construção cinematográfica. Quero saber se vocês vêem uma relação entre o que ele afirma nos anos 90, mas se referindo a uma produção dos anos 80 e se nós já não estaríamos vivendo uma nova fase desse neo-formalismo, desse neo-maneirismo.

Leandro Saraiva: O *Jesus* é um filme que já faz algum tempo que foi feito e que continua rendendo. Quantos de vocês viram *Jesus*? Três pessoas e até que está bem visto. Acabou de sair em DVD. Para vocês terem uma idéia do que é o filme, para quem não viu, é filmado no... eu vou dizer o que o Newton conta, como ele sacou como ele iria fazer o filme. Ele estava ali tentando um processo aberto, e viu na ilha de edição alguém dando uma entrevista dentro do parque de diversões, numa imagem, e pela composição da imagem de um modo que ele nem tinha calculado na hora da gravação, mas sem o som, ele viu um brinquedo no fundo meio que entrando na boca do personagem e aí, ele sacou “vou fazer um filme assim, lúdico, num parque de diversões com esses caras que são matadores”. Ele tentou seguir isso em vários princípios: na música, na composição da imagem. Ele coloca os personagens para fazer encenações patéticas andando em xícaras enquanto ele está contando quantas pessoas ele matou. Ele mesmo se submete a uma tortura farsesca rindo aos montes e os caras batem no pé dele. Outro cara conta às gargalhadas, como ele rasgou o peito de outro cara. Esse é o tom do negócio. Em contraponto, tem uma entrevista montada fora daquele espaço ali com uma mãe, que tem todas as marcas de veracidade, que perdeu o filho numa violência policial. Tem um fundo branco e tal. Tem muita manipulação de montagem. Esse é o principio de composição do filme e daí as questões de qual que é a posição. Afinal de contas,

qual é a posição narrativa desse filme, se ele constrói e reconstrói tudo na ilha dessa situação.

Um último elemento dessa historia é, e o Jean-Claude contou isso num debate em outro dia, e eu estava lá com ele vendo o filme. Quando estava na ilha ainda, ele disse “olha, pára com esse monte de música” porque os comentários musicais são do mesmo jeito. São músicas malucas sobre aquela situação. O Jean-Claude disse que não precisava porque já tinha uma situação tão maluca e surreal de pessoas que são matadoras e, inclusive um que tinha matado quase 100 pessoas, enquanto que ele cuida de crianças com arminhas de palhaço na mão, porque colocar mais comentário musical? O Jean-Claude hoje diz que estava errado, e o Newton manteve as músicas. A posição do Jean-Claude, que é muito a favor do filme, é que faz parte. Essa composição é boa também. Tem um monte de procedimentos de desconstrução, de um jeito que você fica pensando o que esse cara está dizendo ou qual é a posição construída para o espectador. Nem tem uma posição fixa no filme, nem tem uma coisa, que é outra maneira de construir narrativamente, que é você construir uma posição e no final, você derrubar, o que é uma coisa comum. Pode variar o ponto de vista ou pode ser um recurso narrativo mais comum de, no último plano, você dizer que tudo isso que vocês viram é de um ponto de vista de um cara com uma ética especifica e você pode ver tudo isso num outro. O filme não faz isso. O final dele é reunir todos os personagens num campo de paint-ball e todos darem tiros com arminhas de cor e, inclusive, numa mesa de debate, os pais do jovem morto debatendo com os policiais que são matadores. Não mataram o filho dele, mas mataram muitas pessoas. É muito ambíguo, que é uma boa palavra, para não dizer cínico.

Eu acho que a posição ética do filme é, fazendo uma comparação, talvez seja um pouco a posição do Andy Kaufman, como humorista. Não sei se vocês viram *O Mundo de Andy*, mas tem os vídeos na internet. Tem uma coisa que o Andy Kaufman fez – e ele é um humorista muito estranho – como *performer*, que foi fazer uma campanha de lutas livre com mulheres, e ele batia nelas. Foi transmitido isso em TV e provocou o machismo do país. Isso virou uma comoção nacional e ele nunca desmentiu esse procedimento dizendo que fez isso para revelar o machismo implícito no povo americano. Ele só levantou a bola, que é uma coisa bastante pesada de se fazer. Eu acho que o procedimento narrativo do *Jesus* é uma coisa que me interessa muito para um documentário, que é o discurso indireto livre. Essa é aquela técnica narrativa, onde o narrador não está claramente distinguido do personagem e você não sabe se a frase que está sendo dita é do narrador ou do personagem. Ele flutua como ancoragem narrativa. De repente, você estava no foco narrativo da terceira

pessoa, depois você passa para primeira, num monólogo, e chega uma hora que você não sabe mais se a fala é do personagem ou não. Na concepção ampla de discurso narrativo, você pode incluir vários discursos. É uma discussão de teoria literária, mas tem uma análise muito boa do Bakhtin, onde ele fala que o que faz o Dostoievski nos romances dele é isso, e é para além da psicologia do personagem porque são vários discursos sociais que vão sendo amalgamados no jeito de narrar. Ele vai variando o estilo e a moral que vem junto com o estilo ao longo do filme e não ancora.

Não estou dizendo que o Newton é um Dostoievski do documentário, mas acho que esse procedimento que ele faz é dessa ordem de mistura de registros, de um jeito que você, vendo o filme, você não consegue claramente condenar o cara, e não tem um lugar a partir do qual você pode olhar o matador de um modo condenatório porque ele apresenta as posições dele com muita razoabilidade, mas num contexto muito amalucado. Imagina o cara dizendo porque ele é um matador, com uma xícara rodando e uma música tocando. Poderia ser um pistoleiro de filme de faroeste dizendo a sua ética de matador, mas ele estava fantasiado de alguma coisa dizendo uns absurdos. As falas são deslocadas de um jeito que você tem que reagir ao filme de algum jeito, e pode ser ficando puto dizendo "que merda é esse desse filme aí que consegue fazer isso?" Tem gente, por exemplo, que vê a montagem da vítima da violência, que é uma mãe evidentemente muito sofrida, como um desrespeito a ela porque ela está incluída nesse circulo de cavalinhos de parque de diversões. O filme tem um procedimento muito diferente nessa parte do resto, mas pelo fluxo da montagem, você pode passar batido pela diferença sem poder ancorar nela lá. Então, o que eu acho que faz é o seguinte, eu acho que o filme coloca todas as posições éticas em relação a esse assunto, e passa ao espectador a necessidade de se posicionar. Eu acho que é isso. No entanto, as posições são fortes dentro do filme, por isso, não acho que é cínico. Você não pode ficar *blasé*do tipo "Ah, tem gente que mata, tem gente que anda de xícara." Não dá para ter essa posição porque você fica mobilizado dentro do filme. Eu acho que é isso, uma estratégia narrativa de suspender o juízo, mas deixar todos eles bem intensos, por isso, eu falei do Kaufman, porque acho que ele faz isso.

Esther Hamburger: Sobre o maneirismo, eu acho que alguns filmes como o *Acidente* é maneirista, e não é que eu não goste do Cao, pelo contrário, gosto muito de alguns trabalhos dele e escrevi sobre *Da Janela do Meu Quarto*, que dentro desse pluriálogo em torno da questão da desigualdade social, eu acho que é um primor. É um filme de

5 minutos, também sem fala, também com uma trilha e com uma banda sonora significativa, que dialoga com o jogo corporal dos meninos e problematiza a distância. É um filme, então, de fora, porque ele é da janela do quarto, você ouve os pingos da chuva na janela, então, marca a distância e ao mesmo tempo, tem uma admiração. Reconhece uma beleza ali, naquele jogo que é meio dança, meio luta, bastante sensual daqueles meninos, enfim, é uma menina, criança, então, eu gosto muito desse e de outros também dele. Tem o *Andarilho*, que é aquele personagem solitário, mas o *Acidente* especificamente, me surpreendeu com a sua leitura dele. Parece-me que o dispositivo é um jogo tão aleatório e tão frio. As imagens são todas lindas, e é interessante para chamar atenção sobre essa dimensão da beleza visual, sem dúvida. Para desconstruir narrativas melodramáticas ou sensacionalistas, tudo bem, mas o que acrescenta sobre aquelas cidades, eu tenho pouquíssimas memórias sobre esse filme, mas tenho alguns quadros como quadros mesmo.

Leandro Saraiva: É diferente desse outro lugar do filme que você contou. É muito diferente, por exemplo, tem uma presença de um lugar que você não sabe qual é.

Esther Hamburger: Isso que eu ia dizer, que o lugar, não importa você saber onde é a janela daquele quarto, não quer dizer que o lugar não seja importante porque aqueles dois meninos estão num lugar, e o filme consegue captar algo que é dali daquele momento. Do mesmo jeito em que a Julia não sabia que ela conheceria uma pianista ali e a pianista, no fim, é a personagem do longa que, inclusive, veio para o Brasil e aparece tocando piano fazendo algumas das músicas do filme. Essa coisa do processo, então, isso não dá para dizer que é maneirista isso. Tem um enraizamento num lugar, só que ele não é uma nação. O lugar já é o mundo, já se procura... os ciganos é um tema que extrapola a fronteira nacional, então vai ter neve de verdade no filme dela, que é a neve em Super 8, que ela filmou lá e tem uma coisa que eu também acho que vai além do maneirismo que é um trabalho coletivo, uma dimensão coletiva que tem aí. No caso do Cao, tem um diálogo com o Grivo, que faz o som. No caso da Julia, também tem com o Guile que faz o som, mas vai além disso porque incorpora, e a Georgetti é mais que uma atriz no filme, ela carrega todos os pianos. Os ciganos, que foram assunto de documentário, agora participam do filme e fazem personagens, então tem uma cumplicidade com os ciganos também que é difícil porque, enfim, ciganos têm valores que, especialmente na questão de gênero, é uma coisa que é complicada, então só aí, eles tem suas próprias leis. Tem toda uma coisa complexa de uma interação e ali ela senda mulher dirigindo com os

ciganos homens. Tem toda uma complexidade de relações. O filme expressa essa complexidade e isso é que é interessante, então não é simplesmente um capricho formal do Diretor, eu acho que vai além e envolve outras pessoas e cada um tem uma agenda diferente para aquele trabalho. Então, para a pianista tem uma esperança de sair porque ela não queria ir embora. Ela foi para a Paulínia e queria ficar. Tem uma energia que vai além.

Esther Hamburger: Essa coisa que você falou dessa coisa da apropriação de espaço e desse envolvimento, só comentando com relação ao filme do Cao Guimarães, dentro do preceito do filme, isso não cabia. Lembro de ter lido na época em que eles fizeram uma exibição em 20 cidades, então, também não tem esse tempo de se envolver.

Leandro Saraiva: Mas não tinha desde o projeto, sendo que o projeto dele era esse.

Esther Hamburger: Justamente, do preceito estar indo. É essa coisa até do dispositivo mais forte do que acho que não se abrir tanto para o processo e para essas questões. É só um comentário.

Pergunta da Platéia: Eu gostaria que vocês comentassem mais sobre a fotografia do Cao Guimarães, porque ele usa as imagens mais prosaicas e as retrabalha, inclusive, se as paisagens não são do agrado dele, ele dá uma mexida. Eu achei que ele é um pouco saturado e extrapola de vez em quando. Funciona bem no *Acidente*, funcionou no *Andarilho*, que eu acho que é o melhor filme dele, mas no *Alma do Osso*, eu tenho a impressão que esvazia o discurso até do biografado, de tanta referência. Eu acho que a fotografia é muito... os filmes dele são mais imagéticos do que outra coisa. Pensando em formato além dos longas, a Esther mencionou o Super 8, queria que vocês falassem sobre o Super 8, porque além do formato curto, ele tinha essa busca da estética do Super 8 em si, que era uma posição ideológica e política na época também, de fazer diferente.

Leandro Saraiva: Não vou nem tentar falar da história do Super 8, senão vou demorar muito. Ela tem razão, é um momento de ataque político e estético junto. É uma coisa complicada e interessante. Só dava referências. Tem a pesquisa e a

mostra ótima que o Rubens Machado organizou para o Itaú que renderia muito essa discussão estética que estamos fazendo, em relação a isso que você está levantando. É um tema de pesquisa.

Tentando pegar isso que você falou da imagem do Cao, que eu acho que bate com o que a Esther disse, porque, às vezes, ele fica maneirista. Ele faz tanta construção estética que se fala "Tá, e aí, o cara que está no plano lá? O que aconteceu com ele?". Eu quero dizer duas coisas. Eu concordo com vocês dois. Eu peguei o *Acidente* como exemplar de uma tendência, e quero dizer duas coisas disso. Quando eu estava no DocTV e saiu o *Acidente*, nós dissemos "Tá, agora chega, né? Vamos inverter." A frase de convocação do ultimo Doc TV é "Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer documentários." A provocação era assim: agora, vamos tentar falar do mundo para não ficar fazendo um monte de *Acidente*. É mais sofisticado o que a Esther falou, que tem a ver com o que você falou e tem a ver com a pergunta. Tudo bem, já passamos por essa fase da critica da imagem, os anos 80 foram emblemáticos disso, temos como herança essa percepção da capacidade de estetização do mundo, que a imagem pode ser inclusive usada como arma contra a massificação, mas como fazemos isso sem ser maneirista? Às vezes, dá certo e em outras, não. O que eu tentei fazer dizendo do *Acidente*, eu acho que é um ponto extremo dessa argumentação e tem um discurso critico em torno dele também. Eu acho que, assim como a forma estética do Cao, ou de um cara que trabalha como ele, pode ser uma espécie de máquina de devoração das relações, a posição critica, quando é "absolutizada", também. Nós começamos a dizer que é sempre bacana quando você "esteticiza" porque o Rancière... e você diz assim "Bom, mas fazer isso que a Esther fez aqui é muito melhor." Você diz "Esse filme, sim. esse aqui, não." É como você disse "Poxa, agora você exagerou. Volte aqui e faça diferente. Relacione-se com a pessoa." É caso a caso.

Para dar um exemplo de um cara que trabalha com Super 8, em Nova Iorque, que é o Jim Koenik, que é super estetizado, mas é todo dia ele na rua com a câmera se relacionando com as situações e com os riscos da composição na hora. O Super 8 é um cara que tem umas relações com o Cao, mas acho que é muito mais carne na rua. A questão pós-80 é: que tipo de referencialidade? Não sei se a palavra é boa, mas não sei qual é a palavra, então que tipo de relação não-dogmática entre quem está documentando e quem é documentado é possível de se criar, considerando que tudo é imagem. Tudo bem, tudo é imagem, mas as pessoas estão lá e as imagens podem ser produzidas de um jeito ou de outro. Eu digo não-dogmática, porque essa estetização é boa e resiste à massificação e é só um dogmatismo, e até o Comolli que fala sempre "o documentário é bacana porque ele é sempre a resistência à

massificação e é o risco do real”... Começamos a repetir esse negócio do risco do real, e você vai lá na rua, afirma qualquer coisa e está no risco do real. Quando é que produz uma coisa diferente ou não? Então, linguagem e imagem, a cada vez, tem que ser um risco não só do real nesse sentido mais prosaico, mas da composição. Às vezes, dá certo e, em outras, não dá. A Esther acabou de mostrar que o mesmo cara, às vezes, com o mesmo olhar “estetizante”, pode acertar e, em outras, ele cai para o outro lado. Última frase mesmo. Eu acho que o Karim no *Alice* caiu nisso também, porque tudo que eu acho que é bom no *Céu de Suely*, eu acho que na série virou um maneirismo que eu quase não consigo ver de tão chata.

Cleber Eduardo: Eu queria só fazer dois comentários. O primeiro que eu não acho que *Alma do Osso* esvazia o discurso do personagem, eu acho que o discurso do personagem esvazia certo autismo que o filme propôs para esse personagem, porque até o quarto final do filme, o personagem não abre a boca, não olha para a câmera, parece que não existe uma equipe ali e existe uma série de planos subjetivos desse personagem para o espaço, daquela forma Cao Guimarães de filmar (que em Minas se brinca e se diz que é estética cogumelo), mas eu acho que na hora que esse personagem fala, e aí vem aqueles alunos e vêem que ele tem uma aposentadoria e que vai ao banco buscar essa aposentadoria uma vez por mês, a gente vê que esse personagem não está hibernando na caverna. Está em relação com o mundo, então acho que o filme faz um jogo aí que eu não vejo como esvaziamento. Eu vejo que o discurso esvazia o formalismo até então.

A última observação é que eu acho que não coloquei o maneirismo e o formalismo como algo necessariamente negativo. O maneirismo tem uma tradição dentro da historia da arte. Eu acho que nós temos uma tendência a lidar com o maneirismo, talvez por uma tradição realista nossa, de uma forma pejorativa e como se fosse um pecado romper com a ontologia da imagem bazaniana. Eu acho que há formalismos bons e há os asfixiantes.

Pergunta da Platéia: Professor Leandro, quando o Sr citou o *Morro do Céu*, eu levei um choque porque esse filme foi feito no Rio Grande do Sul e numa comunidade sem negros, só loiros de olhos claros, e eles vão para a praça pública. São 4 mil pessoas, numa cidade pequenininha, no Carnaval na praça pública. Quem não assistiu ao filme, procure assistir e observe o seguinte: não fazem nada, não tem Carnaval ali. Parece velório. Eu me lembrei do Pasquim, que dizia que no Rio de Janeiro, sabia-se quando os turistas eram catarinenses ou gaúchos, porque eles

ficavam marchando no meio do salão com os dois dedinhos apontados para o alto. Então, isso vemos no *Morro do Céu*, e na hora que a rádio local põe uma música de Carnaval, eu quase que cai da cadeira. Qual foi a música? “Botafogo, Botafogo”. É uma música de clube. Eles põem aquilo como Carnaval, então esse filme é brilhante porque mostra o racismo, o isolamento daquele agrupamento, e a morte do Prefeito da Cidade porque aquilo não é Carnaval, aquilo é um velório. Então, o Sr mexeu comigo e eu moro em Santa Catarina, então aquilo está perfeito.

A Professora Esther me sacudiu profundamente quando classificou o cinema atual aqui no Brasil como de elite. Agora, por favor, acertou em cheio, mas tem que acrescentar: elite burra, porque vão ao cinema para comer um saco desse tamanho de pipoca e fazer barulho chupando Coca-Cola em três ou quatro canudinhos. E não assiste filme legendado, só vão na sessão de dublado. Eu só procuro filmes legendados, mas sabe o que a bilheteira me pergunta? “Mas Senhor, é com legendas. Não tem problema?” Eu costumo responder “Não, eu sou alfabetizado.” Você, Professora, citou que cinema de elite, mas eu peço licença de acrescentar o burra, não só o espectador, mas também a começar pelos filmes, porque eles preferem passar um documentário brilhante sobre a Nana Caymmi e olhem a estatística aqui, eles preferem ter uma seção com 14 pessoas pagando R$ 22,00, o que dá um total de R$ 308,00, do que ter um cinema lotado pagando R$ 5,00, o que daria mais de R$ 1.000,00 de bilheteria. Eu estou deixando aqui como protesto, porque sei que vocês são do meio e quem sabe vocês não dão uma cutucada e coloquem no jornal dizendo para deixarem de ser burros e parem de cobrar R$ 22,00 e passem a cobrar R$ 5,00 e enriqueçam. Na cidade onde eu moro tem um cinema que passam filmes na sexta-feira à noite, sábado e domingo. Eu corro lá para assistir um filme. Quando é legendado, não vai ninguém e eles só passam o filme se tiver 5 espectadores. Eu pago do meu bolso. O pessoal fala que é legendado e eu digo que eu pago do meu bolso.

Leandro Saraiva: O Sr não lê para eles também?

Não, mas acontece que eu termino assistindo o filme sozinho, porque eles vão embora. Eles não agüentam. Eu tenho um neto que faço questão de levar quando é legendado, porque eu aprendi a ler em Oswaldo Cruz, no Interior de São Paulo, aos 9 anos. Aprendi a ler rapidamente porque eu não queria perder o filme e era obrigado pelos meus pais a levar minha irmã que era analfabeta. Eu tinha 9 e ela tinha 4 anos. Eu tinha que assistir ao filme, ler e ainda contar para a irmã do lado. Isso me deu

uma agilidade tremenda. Eu fui levar meu neto para assistir *Alice no País das Maravilhas* todo feliz porque era legendado, aí ele estava na terceira série no ano passado, mas eu olhava discretamente pára ele e via os olhinhos dele indo e vindo para ler a legenda. Depois de uns 15 minutos, ele me deu uma cotovelada debaixo do braço que me tirou do sério "Vô, eu estou conseguindo ver o filme e ler. Por quê?", então eu respondi "Porque você não é mais analfabeto." Ele ficou quietinho e agora está cobrando "Olha, vô, é legendado, né?". Eu peço licença para misturar tudo para vocês verem que tem alguma lógica sobre o que o Professor Leandro e o que a Professora Esther falaram e acho que você, Professora, deve ter tido essa lucidez de enquadrar as coisas com a sra sua mãe. Meus respeitos a ela. Sei que você a perdeu recentemente e me emocionei muito quando li a Folha. Meu neto agora está pegando a herança de me em ver filme legendado. Vocês me perdoem por falar tanto, mas eu tinha que desabafar para vocês perceberem que é uma elite burra, que está freqüentando o cinema nacional. R$ 22,00 por uma entrada de cinema?

Cleber Eduardo: Sr Fernando, leve o seu neto para ver filme brasileiro que não tenha legenda também, tá?

Pergunta da Platéia: Aí dá para ficar olhando a tela também ou observar só a tela. De vem em quando também é bom. Se possível, pelo tempo que temos, voltar um pouco na questão dos curtas, porque falamos bastante de documentários de televisão e passou um pouco da questão que o Leandro falou dos curtas, que tem um pouco essa conciliação entre as tendências não-narrativas ou modernas de estruturação e, de repente, ligar um pouco sobre isso que a Esther falou dessa efervescência. Acho que questionar um pouco se ainda o curta tradicionalmente tem esse espaço de experimentação e de efervescência. Na minha turma, dos três anos que eu fiz faculdade, eu senti que um pouco perdeu isso que foi um pouco mais para essa questão de roteiro dramatúrgico e, até pelos professores, que dominavam um pouco na época e menos para a experimentação. Eu vejo que depois houve várias idas e voltas, mas problematizar um pouco essa questão da experimentação e da efervescência do curta.

Esther Hamburger: Eu acho que essa diversificação de meios valoriza o curta, porque o curta está acessível na internet e é um formato adequado ao YouTube e

tem também o Porta Curtas, ainda aqui no Fórum tem o KinoOikos, enfim, eu acho que o curta está valorizado e ele é um canal, não só para quem está se formando. Enfim, no catálogo está muito sensivelmente enfatizado, quer dizer, as escolas de cinema ganharam um peso nessa década também, que não tinham antes. Cinema era uma coisa onde as pessoas eram autodidatas, em geral. Hoje em dia, os autodidatas convivem com os alunos e os que se formam nas escolas. Não quer dizer que as escolas sejam ideais e nem nada disso, mas é uma via de entrada, quer dizer, os alunos entram em contato com aquele meio e vão se profissionalizando. Nesse sentido, o curta está associado às escolas também. Hoje em dia, existem festivais de filmes de escola e o curta é um formato privilegiado aí.

Eu acho que nesses impasses que nos encontramos, em geral, os curtas me sensibilizam. O *Da Janela do meu Quarto* é um filme que eu gosto e é um curta. Tem 5 minutos.*"Pedra Bruta* também é um curta e tem 8 minutos, então, às vezes, o curta é mais denso e a possibilidade de ser denso está maior no curta. Não quer dizer que isso se dê sempre, porque também existem muitos curtas convencionais. Talvez na escola, sejam os mais convencionais, porque os alunos estão querendo aprender a linguagem básica, o que também não é uma regra. Tem um filme do Philippe Barcinski, que está aqui nessa mostra, que é um TCC da ECA, o *Palíndromo*, que é um filme muito interessante do ponto de vista formal.

Cleber Eduardo: Só para fecharmos, eu tenho uma impressão um pouco diferente no sentido do universo de curtas que eu visto na curadoria da Mostra de Tiradentes, que é um universo... é uma selva de imagens, mas eu acho que o que eu sinto no universo, pelo menos dos últimos cinco anos, de curta-metragem é que é difícil você encontrar um bom curta narrativo. Eu acredito que, no volume total de curtas produzidos, sinto que há certa tendência de se ir para uma quebra da narrativa ou algum nível de formalismo ou dispositivo, e eu vejo poucas propostas narrativas minimamente fortes. Em Tiradentes, exibimos dois curtas surpreendentes porque não conhecíamos as pessoas. Um é de um rapaz de Vitória, que fez um curta extremamente narrativo sobre um cara que conserta elevador, tem o carro roubado e tem de pagar pelo carro roubado para ter o carro de volta (N. do E: chama-se *Dois e Meio*, de Alexandre Serafini). E um outro chamado *Hóspede*, de Campina Grande, de um moleque de 20 anos de idade, que fez o curta lá do jeito dele, e é uma ficção cientifica que desce de óculos escuros no sertão da Paraíba. É difícil encontrar curtas assim tão organizados narrativamente.

Só para fechar, teve uma discussão aqui sobre o cinema brasileiro lá fora e uma coisa que colocamos aqui é que o curta hoje é o celeiro da internacionalização dos autores. Os festivais estão cada vez mais interessados em pegar os realizadores no curta-metragem. Vide agora Juliana Rojas e Marco Dutra, que tiveram dois curtas em Cannes e, meio que automaticamente, a estréia em longa acaba acontecendo no Festival. Quer dizer, está virando um pouco como jogador de futebol: cada vez mais é difícil você estar no segundo ou terceiro longa e ainda ambicionar uma carreira internacional porque, para o padrão hoje, você já está assim, como um jogador de quase 30 pensando em jogar na Europa. Obrigado, gente. Tenho que fechar por causa do horário. Amanhã, o debate é às 16h30 e não às 19h30 e vai lidar com essa produção que não conta com o dinheiro público e nem com editais e leis de incentivo. Obrigado.

Transcrição: Luzia Lima

luzialima.quali@gmail.com