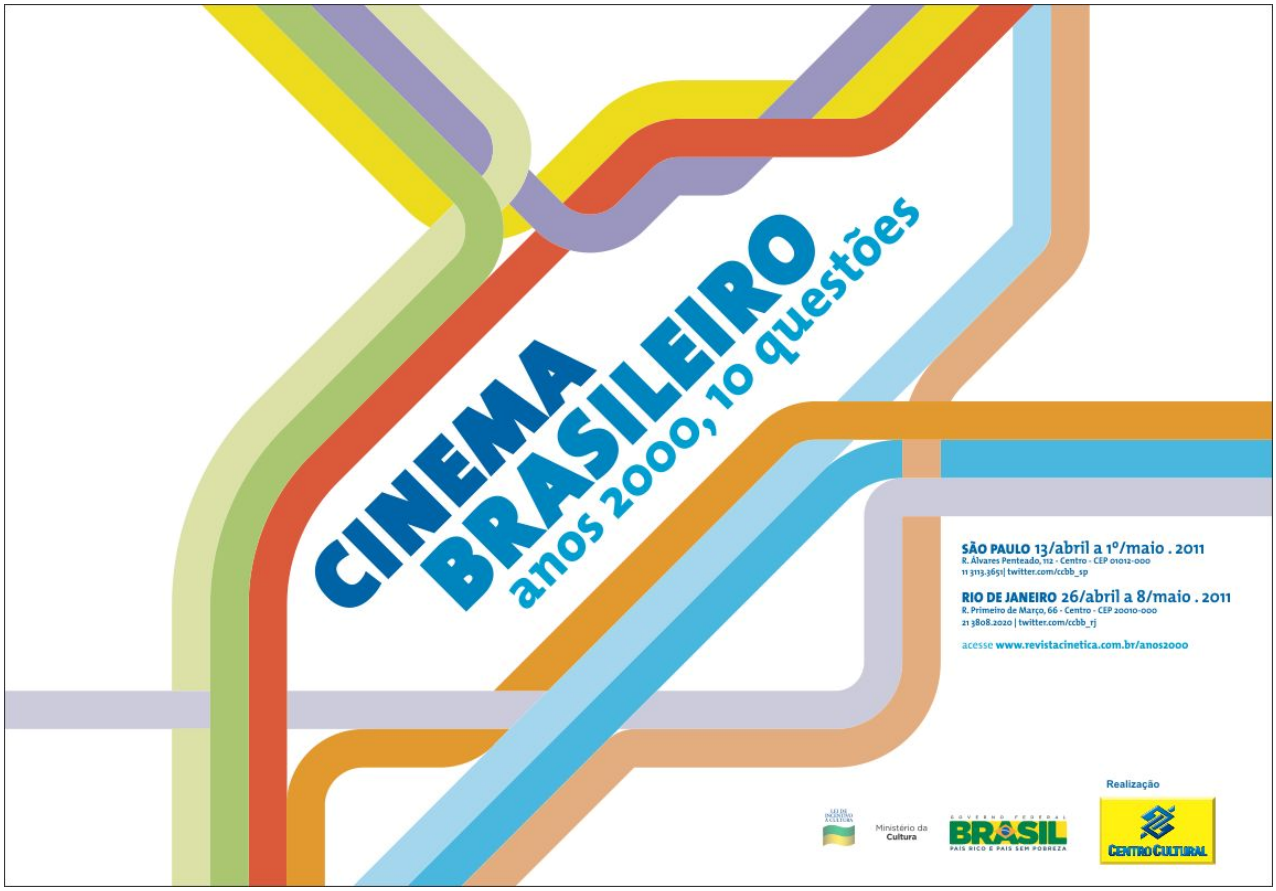

Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 30/04/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Ivana Bentes e Luiz Alberto Rocha Melo

Moderador: João Luiz Vieira

Debate: O outro: temer, tolerar ou conhecer?

JOÃO LUIZ VIEIRA - Boa noite a todos. Essa pergunta de hoje, que está com esse título aqui, com uma interrogação, claro, sendo uma pergunta: “O outro: temer, tolerar ou conhecer?”, ela tem uma certa superposição com as discussões que a gente teve ontem sobre aquela idéia da imagem que o país projeta lá fora; que imagem a gente projeta da gente mesmo e é vista lá fora. Quer dizer, ela já coloca uma tensão entre um olhar e outro, uma questão de identidade. Essa relação, esse desdobramento, por exemplo, traz aqui na programação filmes que também se superpõem, como a gente tem falado aqui: o filme que está, por exemplo, numa pergunta, ele poderia também estar em outra, poderia estar lá na programação de outra pergunta. E aqui, hoje, por exemplo, nessa programação, nesses 5 que a gente separou para cá, tem um traço de um grupo de filmes que apresenta brasileiros no exterior, então é interessante também. Filmes como *Jean Charles*, aquele *Budapeste*, até colocam essa tensão mesmo, o brasileiro aí no exterior. Aí já é um brasileiro ou brasileiros, ou um grupo, o que quer que seja, também vendo o Brasil de fora. Reparem, então, que essa idéia de identidade ela é forte. Identidade e alteridade. Identidade um, alteridade outro, que faz com que a gente levante perguntas, perguntas que, algumas simples, outras mais complicadas, na verdade são complexas.

Por exemplo, quem faz os filmes sobre quem? Uma pergunta. Uma pergunta assim de importância numa teoria contemporânea de cinema, que tem uma base psicanalítica lá de trinta anos atrás, e centrada principalmente nas estruturas de ponto de vista no cinema. A encenação do olhar em cena coloca sempre uma pergunta, em qualquer filme, pode ser um filme clássico narrativo, pode ser um filme moderno, pode ser um documentário – não necessariamente precisa ser um filme de ficção – mas são perguntas importantes do tipo assim “Quem olha?”, “Quem vê?”, “Quem ouve?”. A gente está sempre privilegiando no cinema, erroneamente, uma dimensão do olhar sobre a audição, mas é importante também a gente estar atento quando a gente fala quem olha, a gente usa muito isso, enfatiza muito essa pergunta, essa “Quem olha? Quem vê?”, mas também “Quem ouve?”. Elas não são indissociáveis tá? “Quem se auto representa?” “Como você se auto representa?”.

A gente parte aqui de um princípio de que o cinema é sempre antropomórfico, claro, ele foi feito por nós, feito por seres humanos, à medida dos seres humanos, correto? Então, por exemplo, aquele olhar da câmera, o visor da câmera, quando você aciona aquilo, ali tem um olhar, aquilo ali é um olhar, é um olhar desenvolvido na nossa medida, inclusive é esse tipo de olhar que vai nomear alguns dos formatos que no cinema clássico narrativo, por exemplo, servem para definir uma noção de plano que é aquela que marca a distância entre objeto e câmera e é nesse sentido que a gente fala, por exemplo, de primeiríssimo plano, plano detalhe, plano médio, close up, plano americano, plano de conjunto. É um pouco a medida do ser humano em pé com a câmera também colocada em pé com uma pessoa, um fotógrafo atrás dessa câmera, em pé também. Essa é a medida que serve até para nomear essa classificação de linguagem cinematográfica que define uma noção de plano a outras noções de plano que eu não quero comentar aqui, mas eu quero só enfatizar essa idéia de que o cinema sempre é antropomórfico.

A gente entra no cinema porque a gente gosta. Primeiro, gosta de olhar e gosta de olhar o ser humano em movimento, o ser humano nos seus espaços, o ser humano no cotidiano, na vida, etc. Tem um lado aqui, que não é um lado que a gente vai desenvolver aqui nessa mesa, mas que aponta também, só para deixar registrado, quando a gente pensa no cinema clássico narrativo ou no cinema de ficção, um lado que o cinema sempre desenvolveu lá para trás desde o seu início, que é uma ênfase, por exemplo, nessa idéia do *voyeurismo*. Isso vem estudado lá pela psicanálise: a gente tem prazer em olhar a vida dos outros, por exemplo, que no fundo é a nossa também. A gente gosta de comprar um ingresso. O que é ir ao cinema, assim, grosseiramente, hoje, sábado à noite num programa de um shopping center, que depois vai ter uma pizza assim no final do programa? A gente compra um ingresso para ver a vida dos outros. É uma coisa que nos interessa. Passa ali duas horas vendo os outros, bisbilhotando a vida dos outros. É bom essa palavra aqui. Então, um prazer em olhar a vida dos outros e a nossa vida, tá? Isso estabelece sempre um processo de identificação. Então essas noções, identificação, identidade e alteridade, elas entram num cruzamento complexo que faz com que a gente levante essas questões, “Quem olha? Quem vê? Quem ouve?”

Olhar o outro, dar o olhar ao outro, repara, quando a gente coloca essa outra afirmação aqui, dar o olhar ao outro, a gente esta afirmando que o olhar é sempre uma questão de poder, é sempre uma questão de poder. Quem detém esse poder de olhar, quem olha o outro como objeto de um olhar, repara, o que significa isso? Enfim, são questões, elas, cada filme responde, isso não, você não tem em termos de linguagem cinematográfica, você tem indicações de linguagem, mas a pergunta eu acho que é uma pergunta produtiva em qualquer filme. Em qualquer filme, a gente vê o filme e se pergunta quem está olhando, quem está olhando quem, que olhar é esse? Isso serve para tudo, e cada filme é um filme, cada filme responde por essa tensão. Mais ou menos em torno disso a gente desenvolve esse texto aqui, esse texto do catálogo, que é um texto muito bom, esse aqui é do Eduardo Valente, coloca algumas dessas questões, refaz um certo percurso desse poder do olhar, o olhar como poder, nesse grupo de filmes da primeira década do século XXI e a gente então está colocando isso aqui para ser debatido.

Eu já vou passar rapidamente a palavra, vou começar com a professora Ivana Bentes. Para quem não conhece, ela é professora, doutora e a atual diretora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora, crítica de cultura, autora de inúmeros ensaios em torno, por exemplo, o campo é vasto de trabalho da Ivana, mas, por exemplo, há uma concentração em estudos de mídia, em questões que envolvem o audiovisual em relação com tecnologias e cultura no sentido bem amplo. Ela é autora de um livro importantíssimo para quem estuda, pesquisa, Glauber Rocha, o primeiro trabalho que vai se aprofundar sobre os escritos epistolares de Glauber Rocha, é um livro chamado “Cartas ao mundo” editado pela Companhia das Letras há uns anos atrás. E um trabalho bem recente, que eu também queria chamar a atenção, que eu acho que demonstra um pouco esse campo de trabalho maior que a Ivana anda nesses últimos anos relacionado a cinema, que é um livro ensaio feito em colaboração também com o professor Erick Felinto da

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, da UERJ, é um estudo feito sobre o filme *Avatar* – feito assim no calor da hora, o filme foi lançado e logo em seguida veio esse livro. Tem uma pesquisa, eu devia ter perguntado isso antes, mas eu fico curioso para saber, uma pesquisa de algum tempo atrás, sobre favela no sistema brasileiro, que passa um pouco pelo que vai ser discutido aqui.

IVANA BENTES - Isso é pior que perguntar se esta acabando a tese de doutorado. Obrigada João Luiz, é um prazer estar aqui de novo, dez anos depois, e nós mesmos ainda aqui. Queria agradecer ao Cleber Eduardo e ao Eduardo Valente. João Luiz Vieira aqui, enfim, há dez anos a gente estava aqui discutindo algumas dessas questões, que tiveram um certo deslocamento, acho que nós estamos num contexto distinto. Realmente, essa questão do outro, da alteridade é uma questão enorme, complexa. Vou tentar, talvez, resumir, até já te respondendo a tua pergunta sobre a minha pesquisa. A pesquisa agora está com umas quinhentas páginas, e como não param de aparecer filmes sobre essa relação com esse outro, o meu outro, digamos assim, privilegiado, que é essa relação das imagens sobre a pobreza, sobre o, entre aspas, não, sem aspas, o pobre – que eu digo que é o grande outro atualmente dentro dessa cinematografia mais contemporânea; é um dos outros privilegiados. Eu sempre brinco: o pobre é o equivalente ao índio na nossa etnografia urbana, ele vai ocupar esse lugar de uma série de problemas em relação à alteridade. Então eu vou talvez tentar concentrar um pouco nessa discussão que é a discussão que eu tenho feito, não só no cinema, mas cada vez mais expandido para o campo mais, enfim, da mídia – do clipe, da produção audiovisual. Vou tentar comentar os filmes, e peço para você regular o meu tempo porque senão eu vou passar, você me diga quando

Aliás, vou começar com uma provocação com o João Luiz Vieira que falou que todo cinema é antropomórfico, mas hoje tem toda uma discussão sobre essa produção de imagens técnicas, automáticas, câmeras de vigilância: quem olha? É do ponto de vista de quem? Às vezes tem alguém olhando, às vezes não tem. São centenas de câmeras no trânsito, no banco 24 horas, sempre que eu estou no Banco do Brasil aqui, provavelmente deve ter câmeras, então, hoje tem, inclusive, uma série de produções de imagens automatizadas que até apontam para esse outro, esse “outro outro” que é a máquina, a imagem máquina – que eu acho que não está aqui problematizado, mas é uma questão interessante, importante. Mas eu não vou entrar na questão da tecnologia, eu vou me manter ao meu outro, que é essa figura do pobre urbano.

Quando a gente coloca essa discussão – O outro: temer, tolerar ou conhecer? - ou seja, são três formas ao mesmo tempo também de assujeitamento, de relação, como você falou, de poder, mas de assujeitamento – quer dizer, de relações simétricas ou assimétricas, diferentes tipos de relação de poder. Temer: geralmente, para você temer algo ou alguém também é preciso toda uma operação de demonização que a gente vai encontrar num certo cinema brasileiro urbano, principalmente quando trata com a questão do pobre, do tráfico de drogas, da violência. Essa construção de personagens que são, enfim, demonizados, então. Essa relação de temor em relação

à questão da pobreza, relação da pobreza com criminalidade e essa relação do temer, ela está muito presente dentro de um certo cinema brasileiro. Lembrando aqui só rapidamente o *Tropa de Elit*e. No primeiro filme você tinha, inclusive, se bem que não era quem você temia, a construção dos inimigos. Como é que se constrói o inimigo? Para você construir o inimigo, primeiro você tem que tirar todas as características de humanidade, você demoniza, porque assim você pode matar – quer dizer, o animalizar, tirar as características justamente do humano a tal ponto que ele se torna "matável". É por isso que ainda hoje os escândalos em relação aos massacres que são algo que acontece nas prisões – enfim, é todo um estado de exceção que existe ainda hoje. Quer dizer, nas favelas brasileiras é tolerável, digamos assim, por uma, pelos outros grupos sociais, porque determinado sujeito é demonizado, o tráfico de drogas organizado, a idéia dos traficantes, assassinos por natureza, toda uma construção também social e de marginais que até relaciona com essa discussão desse outro demonizado a quem devemos temer que estava presente nesse cinema, que trabalha com essas questões nesse registro do filme policial, do filme de gênero e dessas questões sociais, desde o *Cidade de Deus* até o *Tropa de Elite*. Eu acho que é um campo importante, interessante, que não vai dar para a gente analisar aqui na minha fala, mas que a gente pode voltar ao debate.

Temer, tolerar. Tolerar eu acho que é uma palavra insuportável, ninguém quer ser tolerado. Pelo menos as pessoas querem ser amadas, no mínimo, mas tolerado, tolerado eu acho que é uma palavra complicada da democracia contemporânea. A tolerância. Tolerar, tolerar o outro, mas como assim? Ninguém quer, como último recurso de democracia, a tolerância. Me parece também que é bastante complexo falar no tolerar e às vezes, muitas vezes, essa relação com esse outro da pobreza também tem essa característica do tolerar, vamos tolerar esses grupos, ou nesse tipo de relação assimétrica, nessa relação de poder. E conhecer, obviamente, também é uma relação de poder – Foucault, saber e poder, conhecer. Você constrói categorias de conhecer esse outro, você assujeita o outro ao teu conhecimento. Então, a gente ainda tem uma série de documentários – é uma questão antiga, Arthur Omar colocou essa questão lá na década de 70, no anti-documentário. Como conhecer era categorizar, submeter, pode ser uma operação de assujeitamento e de poder, enfim, explícita, enorme, principalmente na produção documentária.

Acho que a gente esta com três questões problemáticas e aí acho que a nossa questão é justamente nos perguntar: qual seria essa relação de proximidade com esse outro, que não passaria simplesmente por estas questões do temer, tolerar ou o conhecer nesse sentido do assujeitar? E aí parece que a gente vai encontrar também filmes contemporâneos brasileiros que vão, que estão trabalhando justamente nessas fronteiras quando a gente vai falar desse outro. Quando eu digo que o meu outro de pesquisa, o meu "outro-objeto", de novo, e transforma esse outro também no objeto do seu conhecimento, quando a gente fala objeto-documentário, objeto-filme, personagem do filme é também você transformar nesse objeto. Então, quando a gente vai pensar a questão da alteridade hoje, é claro, a gente tem que colocar em questão – e eu acho que talvez já tenha sido discutido ou vai discutir aqui – a questão hoje dos processos de produção do cinema, justamente: as mudanças nos modos de

produção, de consumo dessas imagens contemporâneas, e basicamente também a ascensão de diferentes grupos sociais emergentes, de uma produção audiovisual para além dos ambientes institucionalizados e vindos de diferentes grupos sociais. É quando o objeto do documentário passa a produzir documentário – o que não é nenhuma operação mágica que resolve todos os problemas, obviamente, senão a gente vai cair em vários clichês, como o próprio clichê mercadológico do *Cinco Vezes Favela - Agora Por Nós Mesmos*. Que é um projeto, inclusive, que mudou de nome porque até a metade do projeto chamava "Agora Por Eles Mesmos", e num passe de mágica (obviamente, numa negociação de mercado, a gente pode dizer), ele se recolocou como o *Cinco Vezes Favela - Agora Por Nós Mesmos* – quando todo o processo do filme, e foi um processo que eu acompanhei bastante, ele foi baseado nessa idéia que esse outro pode ser uma espécie de matéria subjetiva a ser formatada à vida, à subjetividade. Isso que seria até o intolerável do outro, ele pode servir de matéria para um produto bem embalado, mercadológico, o que vai entrar no circuito como outro filme qualquer.

Ao mesmo tempo que a gente fala hoje na explosão dessa produção que vem da periferia, que vem de outros grupos sociais, por conta inclusive do modelo de produção (a quantidade de imagens amadoras, a quantidade de filmes de vídeo que estão sendo produzidos fora do que a gente considera os ambientes institucionalizados da produção do cinema), isso obviamente que traz uma questão fundamental para a nossa questão aqui da alteridade, que é justamente essa passagem do objeto do discurso ao sujeito do discurso. Então, olha só quem está filmando agora. E aí, aqui vocês colocaram o filme do Vincent Carelli, que é um dos conceituadores da idéia dos realizadores, dos cineastas indígenas, que conceituou, que ajudou a construir um projeto extremamente importante no Brasil que é o "Vídeo nas Aldeias" – que aqui está representado na verdade pelo próprio Carelli, que é um filme dele, não é um filme de nenhum desses cineastas indígenas, mas que trouxe essa discussão inclusive para esse campo mais amplo, desse outro antropológico. O que seria um cinema indígena? O que seria esse pensamento de vir de um cinema produzido pelos índios? É claro que traz uma série de questões também. Eu escrevi sobre esse tema na primeira retrospectiva que teve do Carelli, aqui no Centro Cultural Banco do Brasil, do "Vídeo das Aldeias" – eram os primeiros filmes desse projeto, eu me lembro que a gente discutiu muito porque no meu texto eu indicava que, claro, tinha a questão da captação da imagem, tinha toda uma discussão com cada um desses realizadores, mas na época você só tinha captadores, câmeras, você não tinha editor, quem editava tudo era, como era o nome ela? Parceira do Vincent Carelli e aí eu digo ali tem um olhar que é um olhar escola francesa na edição – e aí ele falou, não coloca isso no texto. Negociamos que eu não iria explicitar que a edição, vejam só, idéia da pureza, a produção da cinematografia, desse imaginário, acho que hoje ele não teria esse tipo de problema. Efetivamente se tratava de uma produção de cineastas indígenas, captados em condições muito especiais, mas que tinham toda uma negociação na edição, no final, onde era uma construção da pureza - e ela está muito presente nessa questão da inversão do sujeito, do objeto a sujeito do discurso.

E é essa inversão, de uma maneira ainda a meu ver bastante problemática e até paternalista, que aparece, por exemplo, no *Cinco Vezes Favela* – que é um filme bem sucedido mercadologicamente, mas que ao mesmo tempo ele se apropria de todo um modo de produção que já vinha sendo experimentado há muito tempo no Kinoforum, nas oficinas da CUFA; ele é baseado numa estrutura de produção do curso de áudio visual da CUFA que trabalhava justamente com os meninos da periferia e que participavam de todo o processo de produção. No processo de produção do *Cinco Vezes Favela*, na verdade se contratou editores, roteiristas, produtores, todo um esquema de produção gigante, enorme, onde as subjetividades pululantes, diversas e heterogêneas dessas alteridades tiveram que se encaixar. A idéia da formatação de um curso de onde ao final sairia o filme. Efetivamente, o filme que parecia muito mais honesto com o projeto se chamava *Cinco Vezes Favela – Agora Por Eles Mesmos*, em que ficava claro que era um filme de produtor. O produtor que diz. Eu sempre digo que o filme do Cacá prova simplesmente que qualquer pessoa pode pegar um garoto de 15 anos, 20 anos na rua e submeter a uma linha de montagem, de produção com os melhores roteiristas e vai fazer um filme, ele vai fazer um filme. Ele prova que qualquer pessoa pode fazer um filme. Não é o garoto da favela, não são pessoas que vêm de condições adversas, qualquer pessoa pode fazer um filme principalmente dentro dessa estrutura toda montada, captada, estruturada, ou seja, você entre numa linha de montagem e é muito interessante.

Claro, eu acho que têm resultados muito diversos, interessantes, no próprio filme onde os garotos entraram efetivamente com o roteiro, ou seja, entraram com as suas subjetividades e singularidades. Mas que você tem uma linha de saída que é homogênea, que tinha que ter mais ou menos um *happy end*, que tinha que ter um toque de produtor que é a autoria do próprio Cacá Diegues, sem dúvida. Eu tive acesso ao documentário de feitura do filme, tem um momento que é muito revelador desse tipo de processo. Eles estão discutindo o processo do filme, os temas, as inversões, a saída de certos clichês e a Luciana (uma das diretoras) no meio da conversa diz: “Puxa, Cacá, num determinado momento eu estava tão cansada, eu tinha trabalhado três dias seguidos, digo ‘puxa mãe eu não vou filmar não, porque eu tenho certeza que se eu for ou não o filme vai sair do mesmo jeito’”. E aí o Cacá Diegues tem um ataque de ira e fúria que está documentado nesse documentário, e ele diz: “Você não entendeu nada, esta é uma casa de autores. O autor tem que estar na filmagem, eu não admitiria isso”. Porque ela revela de certa maneira a máquina de produção: com ou sem ela na direção e no set, seria realizado. Acho interessante, não para desclassificar o filme, porque acho que é um filme importante e que traz questões interessantes, mas para a gente entender como é essa singularidade ou esse outro.

Essa questão dessa produção subjetiva que vem de outros grupos sociais, ela pode simplesmente funcionar como recheio de um tipo de produção que passaria talvez despercebido não fosse esse tipo de operação explicitada. “Agora são os meninos da favela, agora é por eles mesmos”, todo um discurso de autentificação, de autenticidade, de pureza, de reversão que me parece que não é necessário inclusive para esses meninos produzirem – quando na verdade você tem também a

emergência aí, e por isso que eu citei a questão da produção do cinema indígena, que é uma inovação em termos de processo. Os processos que estão sendo inventados e produzidos, e que passam por uma mudança na forma dessa produção. Eu acho que é importante a gente levantar essa questão aqui. Essa questão da alteridade, ela tem a ver com, como eu falei, com mudança de modo de produção, consumo de imagem pelos diferentes grupos, para além dessa questão do cinema, e a emergência de produção audiovisual para além dos ambientes institucionalizados.

Nesse sentido, outro exemplo que eu queria dar, acho que é um exemplo muito interessante, é um filme extraordinário, não sei se todo mundo viu chamado *Pacific*. Que vai trabalhar justamente com o outro bem singular que é a classe média. É um filme que tem o outro. É o mesmo diretor, um filme que foi feito no Recife e ele filmou um cruzeiro, um grupo de pessoas num cruzeiro indo para Fernando de Noronha. A equipe toda do filme entrou junto com o cruzeiro, eles não filmaram nenhuma imagem. Eles acompanharam o cruzeiro inteiro, eles perceberam uma quantidade enorme de pessoas que fotografava e filmava incessantemente, e ao final do cruzeiro eles pediram a cessão dessas imagens, e montaram, aí sim com um roteiro e uma edição, esse super, esse filme dessa incrível revelação subjetiva da classe média em férias num cruzeiro – e é algo espantoso. Aí a questão do outro e do mesmo, ela aparece de uma maneira muito explícita. São pessoas da classe média, do mesmo grupo social do próprio diretor que entram numa “trip” de celebridades – ou seja, é o filme da fabulação da classe média, dos personagens do Amauri Junior ou da Caras. Então as roupas, a maneira de se portar, os coquetéis com camarões, o incrível baile com o comandante onde todos se sentem as pessoas mais vips do mundo porque foram convidadas pelo comandante do navio para o baile e colocam aquelas roupas longas. Eu imaginei que eles devem ter dado alguma instrução antes do cruzeiro: “Levem roupas de festa, levem roupas floridas para a noite tropical”, porque é incrível a produção. Eu falei “Meu Deus!” parecia uma produção de um longa metragem exatamente onde eles vivem esses diferentes personagens que a gente está acostumado a ver, como se eles estivessem na ilha de Caras. Um cruzeiro para Fernando de Noronha, pessoas de classe média, senhoras e senhores já de meia idade e todos se comportando sempre diante da câmera, às vezes mais irreverente, mas muitas vezes muito solene, dessa construção fabulatória de uma vida, de uma viagem de sonhos.

O filme é extremamente... ele chega a incomodar. Parece um pesadelo, ao mesmo tempo, não é um juízo. É complicado, difícil a gente não fazer um juízo estético moral do nosso grupo social, mas ele é um filme que incomoda muito, por conta dessa subjetividade midiática já operando na forma de filmar, na música de fundo. É claro que o cruzeiro contribui muito, é quase como um filme trash classe média, conseguiram inventar um novo gênero. É o “trash classe média”. Contribui muito o número de músicas, horríveis, imitando a Broadway, pastiche do pastiche do mundo da TV, da celebridade, das pessoas que querem numa viagem de cruzeiro para Fernando de Noronha se sentirem efetivamente vips e importantes e elas vão construir isso com suas câmaras amadoras e com as suas máquinas fotográficas. É incrível. Ali você percebe como essa discussão que a gente está fazendo aqui sobre

esse outro e sobre o processo de filmagem, sobre apropriação tecnológica ela vai longe porque o filme inteiro é feito sem um segundo de imagem filmada pelo realizador. De novo. São as imagens alheias é que falam. Um arquivo: são as imagens alheias ali captadas a quente porque é ao fim da viagem ele pede, recolhe, consegue, e eu fiquei imaginando o que as pessoas pensariam dessa longa metragem quando o vissem – mas eu acho que elas não ficariam nem um pouco incomodadas porque o filme acaba culminando o imaginário da celebração e da celebridade, quando eles se tornam personagens de um documentário de longa metragem brasileiro. Imaginei que não iria incomodar e também porque ele tem um olhar que não é um olhar de julgamento, ele não julga nada, inclusive tem momentos bastante afetivos. A banalidade cotidiana em pessoa, produz algo fascinante, produz um cinema e ele explicita esse cinema que já é um clichê de tudo que a gente já viu quinhentas vezes e ao mesmo tempo é surpreendente quando você vê esse mesmo, ele me parece absolutamente monstruoso. Eu falei "Meu Deus que mundo, que mundo!" parecia algo absolutamente estranho para mim. É uma operação muito interessante, como é que ele consegue colocar esse cotidiano de uma classe média em férias nesse lugar, numa alteridade, pelo menos para mim, bastante radical.

Voltando às questões da pobreza, eu falei da questão da demonização do outro e quando eu falo que essa operação é uma operação importante, subjetiva porque... Antes de entrar nisso eu vou continuar na questão dos clichês teóricos em torno dessa mudança do ponto de vista do objeto a sujeito do discurso. Tem um filme que faz isso de uma maneira bastante interessante, que vocês já devem ter comentado, que é *O prisioneiro da grade de ferro*, do Paulo Sacramento onde ele, é o anti filme. Podia passar junto hein? O cruzeiro de férias para Fernando de Noronha, que é uma espécie de prisão onde as pessoas se filmam o tempo todo e constroem uma loucura, um imaginário incrível**,** e a prisão mesmo, aonde eles também vão fabulando aquele lugar de uma maneira muito interessante – mas onde o Paulo Sacramento não cai nessa pureza que muitas vezes a gente vai encontrar do "por eles mesmos, então eu não interfiro". Não, ao contrário, o filme é o resultado de uma oficina também, como o *Cinco Vezes Favela*, mas as imagens são misturadas: as imagens do Paulo Sacramento, as imagens dos detentos e dos presidiários. Ou seja: obviamente ele que editou, ou seja, ele não tem discurso – que eu digo que é o discurso mercadológico mais marqueteiro do próprio Cacá Diegues – de colocar e vender o filme com esse rótulo da autenticidade. "São eles mesmos, eu não fiz nada, eu não interferi", quando ele dá inclusive um sermão quando a menina diz a máquina funcionaria sem mim. O Paulo Sacramento, acho que ele problematiza justamente isso: como é que eu posso fazer um filme junto com os presidiários? – é difícil, é um desafio. Como é que eu posso colocar as coisas assimétricas, cineastas, jovens cineastas da USP, dentro de um presídio e essas pessoas que pegam a câmara. Tem uma imagem maravilhosa no filme: o preso fica sentado, em silêncio, vendo o trem passar, uma imagem lindíssima de tempo. Ali se constrói tempo, se constrói espaço.

A questão da inclusão: quando a gente fala de inclusão social, primeiro que está todo mundo incluído, sempre digo. Falar de excluído, sub alteridade, marginalidade, mesmo periferia, são clichês teóricos que a gente tem que tomar o maior cuidado.

Porque como é que vai falar de exclusão, claro que a gente pode falar de exclusão em relação ao estado de direito, mas está todo mundo incluído. Incluído na produção, incluído na forma do capitalismo funcionar. O que não está incluído... por isso que eu digo, a questão da inclusão é a inclusão subjetiva, porque naquele momento o Paulo Sacramento consegue incluir uma experiência de espaço, de tempo, extremamente rara de a gente ver, inclusive – extremamente rara não, mas rara de se ver no cinema contemporâneo. É uma inclusão subjetiva do mundo do outro dentro do filme dele. Quando eu digo, a gente tem que lutar pela inclusão subjetiva desse mundo do outro – coisa que o *Pacific* faz com todo ao meu horror ao resultado do filme, ele faz de uma maneira brilhante porque ele inclui aquele mundo das férias, de sonhos, da troca de vestidos, do baile do comandante, dos coquetéis de camarão, das trezentas milhões de poses e inclui aquele mundo de uma maneira incrivelmente singular nesse longa metragem. Essas são algumas discussões quando a gente vai falar da questão da alteridade.

E aí eu ia comentar uns outros filmes, continuar talvez na questão teórica para a gente acabar. Eu vou voltar um pouquinho então à questão da demonização que eu acho que ela é importante. Eu ia comentar o filme do Evaldo Mocarzel, *À Margem da Imagem*, que também é um dos filmes da mostra. O filme do Evaldo é de quando? É bem antigo, dois mil e... 2003, e é um filme bastante problemático. O Evaldo depois fez uns dez filmes, todos nessa linha da questão... obviamente que é um filme importante, que ele trata essa discussão do roubo da imagem. Uma discussão que eu trabalhei muito quando eu comecei a falar desses filmes, sobre a favela, sobre a pobreza. Eu colocava justamente essa questão que é o final do processo todo, dessa transformação do outro em objeto mercadológico e até de um... a pobreza no Brasil sempre teve essa característica perversa, o cartão postal perverso. O turista vem para o Rio de Janeiro para ver a pobreza exuberante. Quando vai à Rocinha ele fica decepcionado: “Puxa, não é tão pobre assim!”. Tem clínica de estética, de cirurgia plástica, informática, ou seja, em busca um pouco dessa pobreza. É o índio contemporâneo que vive num espaço, que constrói um estilo de vida, uma forma de viver o espaço e tempo distinta, pura, isolada do urbano. Claro que isto é toda uma série de clichês, que vem lá desde o Orfeu do Carnaval, onde a gente passou dessa imagem idílica, exótica, do pobre como índio. É o índio que sobrou das cidades, até a demonização que vai aparecer nos filmes mais contemporâneos, *Cidade de Deus* e alguns outros filmes, esse lugar desse outro ameaçador.

É claro que eu estou generalizando, cada um desses filmes tem muito mais coisas do que isso, questões muito interessantes em termo da relação com gêneros, porque é uma coisa que está muito caracterizada também nesse *Pacific*: é que a gente vê como a linguagem cinematográfica, ela chegou num nível de atravessamento da sociedade como um todo que eles estão ali trabalhando com características do gênero do melodrama, da comédia, dos programas de televisão, imitando entrevistador, parodiando e até ironizando já numa metalinguagem da própria mídia: “olha que areia linda!”, usando narrativas, já imitando, já criticando. A gente está num nível de sofisticação em termos da apropriação da linguagem, de posse da linguagem, que é muito transversal. Cacá Diegues não prova nada porque nesse

sentido da questão do “Por Eles Mesmos”. “Por Eles Mesmos” é como uma condição hoje de produção do audiovisual contemporâneo, de apropriação tecnológica, de posse das linguagens que estão circulando na televisão, na internet, de uma maneira muito mais fluida.

Claro, eu também não estou dizendo que é natural, nós somos todos cineastas, naturalmente cineastas – falei dos assassinos por natureza, quando devia falar dos produtores de audiovisual por natureza. Mas essa produção audiovisual, ela é bastante singular, ela tem uma série de características singulares que vêm dessa condição, dessa generalização desses modos de produção e essa posse da linguagem. E voltando à discussão que eu acho que é a mais importante quando a gente fala da questão da alteridade, talvez para concluir, eu ia falar da TV Morrinho que é outra experiência que eu acho que é extremamente interessante – mas que eu posso deixar para o debate – que é a produção da TV Morrinho, que é um projeto lá na Favela do Pereirão. Posso falar mais desse projeto no debate, mas, de novo, o que está em questão é essas reservas de mundo, essa inclusão subjetiva, esses deslocamentos subjetivos que é o que afinal vai trazer, ou vai apontar para alguns dos filmes mais interessantes dessa última década a meu ver. Um filme como *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite*, insiste nessa idéia da demonização, insiste nessa idéia do inimigo; quem é o inimigo no primeiro filme do *Tropa de Elite* é o usuário, no segundo é o sistema, coisa mais abstrata ainda. Ele consegue falar, fazer dois filmes sobre a questão do tráfico de drogas sem falar da legalização das drogas. Vai derrubar o sistema, então legaliza as drogas. Aí derruba o sistema. Não, é Brasília, é o esquema, todo um discurso também que ele se fecha em si, sem a possibilidade do filme te dar nenhuma perspectiva de abertura.

É característica de determinados gêneros, o que é totalmente diferente de um filme que vai trabalhar com essa alteridade como o *Meu nome não é Johnny*, de uma maneira muito mais interessante. Porque aí você tem vários paradoxos, tem questão da relação da droga como hedonismo, você tem várias questões relacionadas a esse campo que não transforma o espectador num refém da própria narrativa, que é o meu problema com o filme de gênero, mas que pode ser muito interessante quando ligado a essas questões sociais que intensifica mesmo que a tragam para esse campo do espetáculo. Vou deixar as discussões para o final, tem um último filme que eu ia comentar que é um filme muito interessante, mas é argentino, mas eu acho que cabe trazer aqui, que é o *Estrelas*, um filme muito bacana em relação a essa discussão da relação com uma pobreza produtiva de inclusão subjetiva. É um filme totalmente paródico, irônico, sarcástico, que vai trazer essa idéia do *copyright* da miséria. É um grupo de atores de uma favela na Argentina que resolve criar uma agência de casting de pobres, onde eles dizem: nos tomaram tudo inclusive o nosso lugar no cinema, nós não conseguimos representar nem os pobres no cinema, pelo menos isso. Então eles criam uma agência de pobres que vão representar os seus próprios papeis, e vão alugar as suas casas na favela para filmes os mais distintos, é muito interessante, extraordinário. Quando eles resolvem fazer o filme eles falam “a gente quer fazer um filme de ficção científica, porque essa estória, o meu outro não é a pobreza, meu outro é isso, é um filme de ET através de um óvni que entra e que baixa na favela”.

Então são filmes que vão trazer essa discussão da alteridade de uma maneira muito inteligente, no caso do *Estrelas*, de uma maneira muito irônica e com muita consistência. Eles fazem a discussão inteira. Tudo que eu queria dizer o filme já disse.

O que a gente está aqui discutindo: em termos, não tem mais a questão da autenticidade, não tem essa questão do paternalismo, você está num outro patamar onde, de novo, a volta no parafuso, espera aí, nós somos esse objeto de fascínio, esse objeto de produção de valor contemporâneo, a nossa vida que é interessante, a nossa subjetividade, a nossa singularidade, como é que eu ganho, como é que eu transformo isso não só em valor simbólico, mas em valor, porque eu acho que a grande disputa que esta tendo nesse momento em torno dessas questões no campo mais amplo que sai da discussão meramente estética. É isso, obrigada.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Vamos passar agora para o Luis Alberto Rocha Melo que é cineasta, pesquisador, doutorando do programa de Pós-Graduação em comunicação da UFF, prestes a defender sua tese de doutorado, apresentou uma de mestrado muito boa, um trabalho excelente sobre um roteirista brasileiro chamado Alinor Azevedo. E no momento ele também é professor do Curso Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora.

LUIS ALBERTO ROCHA MELO - Boa noite. Primeiramente, queria agradecer o convite para participar do debate; agradecer o João Luiz Vieira, Eduardo Valente, Cleber Eduardo. Eu acho que a primeira coisa que passa pela cabeça da gente quando a gente vai discutir um tema como esse é que ele realmente é muito complexo, concordo com a Ivana Bentes quando ela fala isso, João Luiz também falou um pouco isso. E essa complexidade é tanto maior porque ela é motivada por uma pergunta. Evidentemente ninguém vem aqui para dar uma resposta a essas perguntas que estão sendo propostas pela mostra, mas ao contrário, a gente tende a perguntar ainda mais, quer dizer, pegar essa pergunta principal e ir perguntando, tentando encontrar mais questões ainda em torno disso. Eu não sei se, desordenadamente ou não, tentarei estruturar algumas questões para expor aqui, sendo que eu basicamente tentei situar essas questões de três maneiras.

Essa questão do outro, por um lado, puxa para a questão da dramaturgia, ou seja, a gente pensar os personagens: então o outro ser, o personagem, no caso. A questão do outro puxa também para o lado do autor e do dispositivo. O autor do filme e a câmera. Eu acho inclusive a discussão da câmera está muito presente em alguns filmes que estão dentro dessa proposta, desse tema. Se discute muito a câmera em alguns desses filmes que a gente viu na mostra, sobretudo documentário, no caso. E aí um outro lado também que eu acho que a gente pode discutir em relação à questão do outro, que é a crítica. Porque, de uma forma ou de outra, essa questão do outro e ela está sendo proposta aqui nessa mostra por uma operação que é uma operação crítica também – são críticos também que estão fazendo essa mostra – eu acho que

ela é uma questão que está muito ligada a uma observação sobre o cinema brasileiro. Essa aí já é uma primeira questão que eu coloco. Se essa discussão do outro, ela nasce propriamente nos filmes, ela nasce propriamente nos cineastas, ela nasce propriamente nos temas que os cineastas tratam ou se ela é talvez um pouco mais, uma operação crítica, uma operação de uma análise sobre o cinema brasileiro muito mais do que uma própria questão que os cineastas colocam. Claro que a gente tende a concordar que sim, os cineastas colocam essa questão, mas será que no âmbito que a gente está aqui discutindo, será que não existe uma tradição da discussão do outro no cinema e a gente faz parte dessa tradição de certa maneira? Será que a gente aqui discutindo isso que a gente está discutindo, a gente não está fazendo parte de uma tradição da crítica cinematográfica brasileira que já vem discutindo essa questão do outro há um bom tempo? Essa é uma questão que eu queria colocar, essas três coisas: o personagem, o autor dispositivo e a crítica, e a operação da crítica nisso.

Eu começaria a minha fala pela crítica, justamente. Eu tenho a impressão, pode ser que eu esteja enganado, mas eu tenho a impressão que a discussão em relação ao outro no cinema brasileiro, ela talvez tenha o seu início ali com o Bernardet. Eu não sei se eu estou enganado, mas eu acho que quem mais sistematicamente tratou, explicitamente tratou dessa questão a ponto de abrir um caminho de análise, inclusive, eu tenho a impressão que foi o Bernardet. Pode ser que tenha tido outros autores que antes dele ou contemporaneamente também fizeram a mesma coisa, mas eu tenho a impressão que o impacto do pensamento do Bernardet talvez tenha ficado mais do que esses outros eventuais pensadores que na mesma época também se preocuparam com esse tema. Eu tendo a achar aqui...

JOÃO LUIZ VIEIRA - Só um instante Luiz, desculpe interromper, è importante, acho que você tem razão, só para frisar um dado aqui que eu acho que é interessante comentar é que o Jean-Claude Bernardet vai exatamente nomear um livro “Cineastas e Imagens do Povo”. Acho que é isso mesmo, você tem razão. Tem um livro assim, quer dizer, é uma coisa reconhecida e nomeada.

LUIS ALBERTO ROCHA MELO - Isso. Inclusive esse título já diz bastante: “Cineastas e Imagens do Povo”, aí é o outro. Na verdade, o próprio Bernardet coloca que o livro não é um livro de ensaios, mas é um ensaio – ou seja, ele tem todo um percurso e eu me arriscaria a dizer que o percurso do livro é justamente o percurso da discussão sobre a descoberta do outro. Em certo sentido, da descoberta da impossibilidade de você capturar completamente esse outro. Ou seja, em certo momento ele chega a dizer que esse outro, ele é sempre essa construção do cineasta, é sempre uma coisa que você no final das contas está ali sujeitando. Aqui se falou do *Prisioneiro da Grade de Ferro* e eu lembro que nesse livro do Bernardet, por exemplo, ele fala de um filme do Aloysio Raulino, que é o *Jardim Nova Bahia* em que esse tema é colocado. Quer dizer, nesse filme se dá a câmera para um

personagem, para o outro, entre aspas, e ele filma e aí, depois, há uma montagem e o Bernardet vai justamente questionar isso: tudo bem, o personagem fez lá aquelas imagens, mas quem montou foi o Aloysio Raulino. No fim das contas, aquele personagem não detém os meios de produção, então ele continua sendo, não o autor do filme, ele continua sendo aquele personagem, por mais que ele tenha pego aquela câmera, isso não soluciona o problema.

Eu penso que já há de certa forma uma tradição de discussão do outro, acho que a gente faz um pouco parte disso e essa discussão que começa aí por volta talvez dos anos 70, final dos anos 70, início dos anos 80, vai abrir uma série de indagações em relação às construções desse povo, às construções desse outro, que vinha de antes. Eu acho que o alvo do Bernardet é o Cinema Novo, claro. Ele fala da produção contemporânea lá dos anos 70, 80, mas eu acho que ele tem esta preocupação de pensar essa tradição do Cinema Novo também. E se nós pararmos para pensar que o Cinema Novo tem também uma massa crítica muito grande – para além da filmografia do Cinema Novo existe uma grande reflexão crítica que os realizadores fazem. Eu fico tentando localizar onde é que está essa questão do outro, por exemplo, na reflexão cinemanovista, na produção crítica do Cinema Novo, e aí a gente percebe que existe sim a reflexão sobre o outro, mas é uma reflexão que passa, não propriamente por temer, por tolerar, por conhecer, mas por construir. Eu acho que na verdade a grande ambição do Cinema Novo foi construir o outro. Foi justamente fazer essa operação de construir esse outro.

Mas há um problema aí, porque esse outro é o povo, e o povo somos nós. Então como é que eu vou construir outro que é ao mesmo tempo eu? E isso, esse grande dilema, que é um dilema que o Bernardet vai refletir sobre isso, essa contradição no final das contas, é algo que o Cinema Novo vai de uma forma ou de outra tentar sublimar. E aí se a gente pensar, por exemplo, num depoimento do Maurice Capovilla para Maria Rita Galvão, isso nos anos 70, ele fala assim: “Olha, a questão é a seguinte, o povo não foi ensinado a pensar, a gente tem que fazer, a gente tem que ensinar o povo a pensar porque o povo não pensa. Ele, massacrado do jeito que ele é, torturado do jeito que ele é, com todas as coisas contra ele, ele não pensa. Agora, ele sonha, isso é maravilhoso, mas não resolve. O povo tem que aprender a pensar”. Isso me parece um tipo de pensamento muito raro hoje em dia, eu não sei.

IVANA BENTES - Desculpe. Nem no Cinema Novo... Não dá para dizer que isso era o Cinema Novo. Já o Glauber não, nem o Joaquim Pedro, entendeu? Não dá para dizer, acho que são generalizações históricas que a gente faz às vezes, que o cinema novo é bem mais rico do que essa declaração infeliz do Capovilla.

LUIZ ALBERTO ROCHA MELO - Não é, tanto que eu não falei Cinema Novo, eu falei Maurice Capovilla. Mas a questão é a seguinte, é que eu concordo com você, acho que o Cinema Novo é bem mais rico do que isso, mas eu estou tentando aqui, um pouco, entrar no assunto do cinema novo. Eu peguei a porta do Mauricio Capovilla e

que inclusive nem é uma pessoa tão assim, rotulada de Cinema Novo. Mas é uma figura que na verdade dialogou com essa geração. É claro que quando se pensa que o Cinema Novo vai construir esse outro, ou que ele vai tentar falar sobre esse outro de uma forma minimamente, levando em consideração a questão do papel do intelectual, a questão do papel do artista na formação desse outro, na construção desse outro, ele vai esbarrar numa série de problemas, vai esbarrar numa série de contradiçõe. E para além da questão propriamente disso estar dentro dos filmes, disso estar dentro dos personagens que vão ser construídos por esses realizadores, eu penso que também até a própria relação do Cinema Novo com o público também é uma relação complicada, também é uma relação que, vamos dizer assim, a gente pode pensar o público também como uma espécie de outro do Cinema Novo. Não só porque numa certa medida também há uma certa confusão entre público e povo, uma coisa que já discutiu também sobre isso, mas também quando eu penso aí – pedindo licença para a Ivana de citar um outro exemplo, mas não necessariamente generalizar o Cinema Novo nisso – citar o David Neves quando ele, por exemplo, escreve um texto de 1966 em que ele bota o seguinte título “O público, um obstáculo a transpor”. A noção de que o público é também um pouco o outro desse realizador imbuído nessa proposta de construir essa imagem que é uma imagem complexa, claro, é uma imagem que tem mil outras significações, ela não acaba num plano só, acho que também é possível pensar nisso.

Eu queria até ir um pouco mais atrás. Antes do Cinema Novo, o cinema brasileiro também pensou essa idéia do outro. Se a gente pensar, por exemplo, eu até transcrevi aqui para citar para vocês uma declaração do Paulo Emílio Salles Gomes de 1957 dizendo o seguinte: “O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização ainda não descobriu como o brasileiro anda,dança, cospe, coça-se ou fala.”. Me parece uma reflexão justamente sobre isso, quer dizer, quem é o brasileiro? Como é que esse brasileiro age? Como é que esse brasileiro sente? Como é que esse brasileiro vive? Mas tudo isso a ser construído. Seguindo nessa tradição, você tem um Alex Viany dizendo ”não, mas a chanchada já diz isso, a chanchada já mostra como é que o brasileiro anda, dança, cospe” – enfim, faz uma série de outras coisas. Se a gente for mais atrás ainda, a gente vai ver que a situação era bem diferente. Nos anos 20, incrivelmente, você tinha o outro que não tinha que ser nem construído, um outro que tinha que ser negado. Isso eu estou falando de uma operação crítica ainda. Por exemplo, eu cito aqui um trecho da Cinearte de 1926: “Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras aves raras dessa infeliz terra aos olhos do expectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um desses filmes vá parar no estrangeiro. Além de não ter arte, de não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos. Uma terra igual ou pior Angola, ao Congo”.

Uma outra citação muito curiosa que também é de um outro, que também tem que ser negado, é uma citação que eu também peguei aqui de um texto do Nelson Pereira dos Santos – claro que isso não resume o pensamento do Nelson Pereira dos Santos – é um texto de Nelson Pereira dos Santos de 1951. Quer dizer, ele ainda está super jovem, começando a pensar o cinema brasileiro e ele diz uma coisa que eu achei

muito interessante para se pensar esse outro que tem que ser negado – porque o outro já foi negado no cinema brasileiro. Ele diz o seguinte: “Pode ser que na alta sociedade esses tipos jogadores, esquizofrênicos ou bêbados sejam encontradiços, pode ser. Pode ser que o jogo e o sortilégio constitua a ocupação e a filosofia dos homens e o desespero e o suicídio a única saída, mas não podemos aceitar tais personagens como reflexo da vida do nosso povo, como não podemos aceitar como brasileiros os homens das classes que vivem no alto nível material à custa da esmagadora maioria da população do país.” É uma classe alta que tem que ser absolutamente negada, e aí ouvindo a Ivana falar do *Pacific*, é uma coisa impressionante como ela está toda aí.

Eu estou colocando essas coisas não só para tentar pensar um pouco essa tradição – que a gente que está aqui fazendo parte da crítica, nós estamos ligados a ela – não só pensar nisso, mas também para pensar em uma coisa que me parece interessante também, que é essa abordagem que a gente está tendo aqui. Essa mostra, esse debate, essa mesa, ela também está, portanto, historicamente comprometida com uma série de coisas. Ou seja, como é que a gente, que também formula essa questão, vê esse outro? Como é que essa questão, essa tradição vai se rebater hoje? Eu vou tentar ao longo do restante da minha fala até voltar a essa questão para tentar um pouco situar o que eu penso disso. A primeira coisa que eu perguntaria é isso: Será que essa questão do outro ela também é cíclica? Será que ela tem esse movimento de, de repente, ser uma questão importante num dado momento, deixar de ser no outro, voltar a ser no outro. E será que dentro desse movimento cíclico nós temos a tendência de valorizar ou de negar, e nesse sentido qual seria o nosso momento, como é que a gente estaria encarando esse outro, qual seria uma tendência ou algumas tendências básicas disso hoje?

Aliás, só completando a questão do Cinema Novo: acho que o Cinema Novo é uma das coisas menos estudadas no cinema brasileiro. A gente tende bastante a pensar de uma forma que o Cinema Novo de fato é mais complexo. Tentando dar uma resposta a isso, qual seria uma tendência básica do nosso olhar crítico hoje para o cinema brasileiro, e talvez até dos próprios filmes, isso exista nos próprios filmes. Eu tendo a ver, e isso não é uma verdade o que eu estou dizendo aqui, é uma questão mesmo que eu estou lançando para debate, eu tendo a ver que o que está predominando é uma espécie de uma visão conciliatória. Eu acho que o olhar sobre o outro tende sempre a uma conciliação com esse outro – ou seja, a questão do conflito, ela está cada vez menos em moda. A questão do conflito em termos de que esse outro seja muito mais complexo do que simplesmente algo que a gente possa temer, conhecer ou tolerar. Ou seja, a força contrária desse outro parece um pouco, me parece um pouco anulada, ou pelo menos bem diminuída. Toda essa discussão em relação ao outro que às vezes eu vejo, seja na crítica, seja nos filmes, elas me parecem que tendem muito mais a uma conciliação do que a qualquer outra coisa.

Isso existe um pouco nos filmes que a gente estava discutindo aqui. Por exemplo, essa questão da conciliação me faz vir para o campo da ficção, para o campo da dramaturgia dos personagens. Se nós pensarmos, por exemplo, no *Cinco Vezes Favela*, há diversos episódios em que todos os conflitos na verdade são solucionados,

em que alguns conflitos ali entre os personagens acabam por uma conciliação geral. Um dos episódios que eu mais gosto do filme do *Cinco Vezes Favela* é um, eu esqueci o título agora, é um que é de uma pipa – acho que todo mundo aqui deve ter visto na mostra. Mas, enfim, a pipa cai no outro território lá, na outra comunidade e aí tem esse problema de que você não pode entrar na outra comunidade, você pertence a uma outra que é vizinha, mas as pessoas não se dão, e o que eu acho que é muito interessante porque leva o conflito para dentro ali da coisa. Quer dizer, isso é algo que existe no filme do Bianchi, o último filme do Bianchi, *Os Inquilinos*, em que o conflito está dentro da periferia, não é necessariamente conflito centro-periferia, mas na própria periferia ali, no próprio meio você já tem esse conflito. Isso é uma coisa de certa maneira rara de acontecer porque em geral se pegam as contraposições mais óbvias. E nesse caso tem esse conflito. Aquele garoto quando cruza e vai para a outra comunidade, ele ali, ele é um estranho, ali ele é um outro naquela própria comunidade que normalmente a gente tende a achatar e a dizer aquilo ali é tudo a mesma coisa. Não é, porque quando você passa de uma esquina para outra você deixa de ser, deixa de pertencer àquela tua área e passa a invadir ou passa a ser outro daquela outra área. E acho que ele filma bem essa, eu me esqueci o nome do realizador, ele filma bem essa passagem, ele consegue dar essa dimensão dessa estranheza quando ele vai para o outro lado. Mas no final da estória há uma conciliação geral, ou seja, as duas comunidades acabam, ou os dois bairros enfim, acabam dando as mãos e dizendo que na verdade, está tudo em casa. Isso é assim nos outros episódios, isso é assim de uma maneira até mais ampla do que a gente... em outros filmes você vê essa solução conciliatória. A solução que não é conciliatória ele é mais rara eu acho, me parece, pode ser que eu esteja enganado, mas me parece que ela é mais rara, a solução que termina no conflito ou numa grande não resolução das coisas.

O outro episódio que eu gosto bem menos no *Cinco Vezes Favela*, mas que eu acho curioso, bastante curioso, mas não sei se ele foi bem resolvido, é um do violino. Justamente porque, aí eu vou colocar uma outra questão, justamente porque ele parece escapulir um pouco dessa formatação, dessa uniformidade que a Ivana inclusive colocou, comentou em relação ao filme. Parece um episódio que tenta trabalhar uma outra solução narrativa para as coisas. Se a gente for comparar com *Cinco Vezes Favela* do CPC, isso é uma coisa que me chama a atenção. O *Cinco Vezes Favela* do CPC tem uma proposta também que tenderia a uma uniformização, que seria esta questão do próprio Centro Popular de Cultura, mas os episódios são muito diferentes entre eles. Se você pega o episódio do Cacá, pega o episódio do Leon Hirszman, pega o episódio do, enfim, o Joaquim Pedro foi colocado depois, mas você vê que tem propósitos ali muito diferentes. Você vê uma irregularidade interessante até nesse ponto de vista. No *Cinco Vezes Favela* - “Agora Por Eles Mesmos” devia ser “Por Nós Mesmos”, por nós outros – você vê na verdade uma uniformização da linguagem. Em algumas passagens de um episódio para outro, parece que continua o mesmo diretor, parece que continua, quase como se não tivesse tido uma interrupção, é homogêneo. Isso me parece um pouco complicado porque a minha questão é a seguinte: Será que esta questão do outro não poderia estar na própria linguagem, não poderia estar na própria forma do filme? Algo que

inclusive a gente não pudesse entender do ponto de vista formal. Entenderam ou estou exagerando? Algo que a gente pudesse ter uma estranheza do ponto de vista normal, formal? Será que a própria, será que a questão do outro não pode estar na forma do filme? Ele tem que estar sempre numa colocação ideológica seja do diretor, numa coisa que não esta propriamente na forma?

Eu estou me referindo aqui, claro, à ficção, no campo da ficção. No campo da ficção me parece extremamente complicado isso. Aí *Cinco Vezes Favela*, com toda essa ligação que esse filme tem com a questão das oficinas, eu tendo a ver uma uniformização grande – claro que isto é uma generalização também, mas os filmes se parecem também muito. Se parecem às vezes, incrivelmente não ousam também, são filmes que não ousam do ponto de vista da linguagem – por isso que eu acho interessante o filme do violino apesar de eu não achar tão bem realizado quanto o outro da pipa, o que eu gosto mais até, mas acho que o do violino tem uma certa inquietação ali dentro ou pelo menos eu senti uma certa inquietação, uma certa vontade de quebrar com aquilo ali.

Dos outros filmes de ficção, aí passando para *O Invasor* eu acho que *O Invasor* já tem uma coisa bastante diferente. *O Invasor* tende a incluir a estranheza na própria forma do filme e apesar de ser um filme que está dentro de uma estrutura clássica, no fundo no fundo, não é um filme que inova tanto do ponto de vista da linguagem, mas ele está ali naquele meio termo, um pouco também flertando com o cinema moderno, mas dentro de uma estrutura clássica num certo sentido. Mas eu acho que ele tem ali uma vontade de inserir a estranheza na linguagem, na forma, e isso muito por conta do personagem principal que é o invasor, que me parece interessante e me parece pouco explorado pelo cinema – até porque o invasor tem essa tendência de deixar a gente um pouco sem chão. Há um conflito, e esse conflito não foi solucionado, esse conflito não foi solucionado pelo nível da conciliação, ou seja, o personagem ali do Paulo Miklos, do invasor, ele não se concilia com o resto: ele pode se aproveitar, ele pode se inserir, ele pode ocupar, ele pode invadir, mas ele não se concilia com aquilo ali. Ou seja, eu não vejo compaixão no filme *O Invasor* como eu vejo na maior parte dos filmes do Cacá Diegues, eu incluo *Cinco Vezes Favela* como filme do Cacá Diegues também. Acho que a tônica do Cacá Diegues é a compaixão. No caso do *O Invasor* eu não vejo isso. È um filme de ficção que tenta um pouco levar essa incerteza, que tenta um pouco levar uma certa potência desse, uma potência desestabilizadora desse outro para dentro do filme, isso é uma coisa que eu não sinto muito nos filmes contemporâneos brasileiros. Eu acho que tem um pouco ali no filme do Bianchi, mas, fechando aqui nesses filmes que a gente está conversando.

Se nós passarmos para os documentários, os documentários que foram incluídos para esse debate, a gente vai ver que aí já tem uma operação bem diferente, ou seja, a maior parte deles está trabalhando justamente sobre essa questão do conflito na linguagem, na forma. O filme expõe esse conflito. O filme expõe mais ainda: o filme expõe fracassos. Quer dizer, a maior parte desses documentários, na verdade os três documentários que a gente está aqui discutindo (*À margem da imagem*, *Santiago* e *Corumbiara*) no fundo, no fundo, são filmes sobre o fracasso. Sobre o fracasso de você fazer aquele filme, de você conseguir chegar ao plano inicial desse filme. No

caso do *Santiago* então isso é claramente tematizado, ou seja, eu queria ter feito um filme, mas eu sei que não pude fazer esse filme. No caso do Vincent Carelli mesma coisa, ele fala, na narração ele fala isso: “é um fracasso, eu tentei fazer um filme não consegui”. E a mesma coisa, de uma forma um pouco diferente, no filme do Mocarzel também. No final, quando os moradores de rua viram e falam “isso tudo que você fez não deu em nada”, quer dizer, não vai acontecer nada depois desse filme feito. No entanto, esses filmes foram feitos. No entanto esses filmes cumpriram o que eles se propuseram fazer – mesmo o filme do João Moreira Salles, mesmo o mais fracassado dos filmes ali, entre aspas, o do João Moreira Salles esta ali, ele é o filme, foi feito. E no fundo, no fundo, isso passa por essa conciliação com o próprio projeto, passa por essa conciliação com o próprio fracasso e aí a idéia de uma câmera que é ao mesmo tempo uma câmera que desagrega e ao mesmo tempo uma câmera que puxa para si, que tenta integrar. Tem uma discussão muito interessante no filme no Vincent Carelli, que ele vira e fala “a gente percebeu que a câmera estava fazendo o índio se afastar, estava fazendo o índio fugir, estava afugentando o índio, era uma câmera agressora, uma câmera que incomodava, mas se a gente não filmar, o índio não existe legalmente, oficialmente, ou seja, aquela câmera também ajuda o índio”. Se nós pensarmos que a câmera que filmou o Lampião matou Lampião – isso está tematizado até no filme do *O Baile Perfumado*. Nesse filme do Carelli não, existe essa ambigüidade, é uma câmera que realmente interfere, atrapalha, é ofensiva, é quase que uma arma, quer dizer, aquele índio esta lá naquela toca e apontando aquela lança e os outros estão apontando uma câmera, mas é uma câmera que também tem um lado bom, ela tem um lado redentor, então esses filmes passam por essa questão conciliatória na própria resolução dos projetos. No filme do Carelli também se diz não, mas o negócio é que a gente não vai resolver esse problema.

Claro, o cinema não tem a possibilidade de resolver os problemas que a gente esta tratando. A gente tem é que contar essas estórias. Tem que contar isso e seguir em frente. Aí eu me pergunto: para essa questão do outro será que a ficção ela não acaba sendo uma espécie de escudo para o realizador, para o diretor? Será que quando você está na ficção e você vai construir um personagem você quer que esse personagem seja o mais perfeito possível, do ponto de vista da construção, não do ponto de vista do personagem em si, da estória do personagem. Você quer que esse personagem seja bem sucedido do ponto de vista da construção, então ele tem que ser perfeito nesse sentido. É preciso que, portanto, essa construção não apresente falhas – e aí você vê um filme como *Cinco Vezes Favela* você vê isso, a tentativa de fazer um cinema bem feito, realmente sem falhas nesse sentido, sem problemas nesse sentido, que seja verossímil na maior parte do tempo, etc. Então a construção, a boa construção desse personagem, será que ela não acaba um pouco sendo o escudo nesse sentido? Ao passo que o documentário já tem essa própria proposta de problematizar isso, de dizer “esse personagem, nunca vou saber capturar totalmente esse personagem, nunca vou conseguir construir esse personagem, ele vai sempre me escapar, ele vai sempre ser um problema e eu mesmo como realizador sempre vou ter uma enorme distância em relação a ele” – então é um projeto que tende a não se concretizar, tende a não dar certo e isso é a grande riqueza.

Concluindo, eu penso, na verdade, o seguinte: eu considero o *Serras da Desordem* um dos filmes mais importantes, talvez o filme mais importante que o cinema brasileiro tenha feito na década e eu acho exatamente por conta disso. Ele é um filme que é um documentário que desestabiliza a ficção. Ele é uma ficção que desestabiliza o documentário e ele não salva o cinema disso, ou seja, o cinema não é necessariamente algo que esta acima desse problema todo. Ele é um filme em constante conflito. Eu gostaria de concluir assim, quer dizer, tentando deixar essa... concluir sem concluir, colocando, abrindo para debate, colocando essa coisa, temer, tolerar, conhecer, mas talvez o importante seja deixar esse outro ser vivo e em conflito constante. É isso.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Está aberto. A gente não vai ter muito tempo não. Eu estou aqui de olho. A gente começou um pouco atrasado e também foi bom deixar aqui esse tempo aqui para essas intervenções acontecerem no tempo delas. Se alguém tem comentário, ali por favor.

PLATEIA - Uma questão para Ivana. Fiquei muito contente de te ouvir porque eu tive também essa sensação em relação ao *Cinco Vezes Favela*, e não sei se vou conseguir falar exatamente, ter muita clareza na hora de emitir, mas eu sinto que houve uma perda para as comunidades em termos de complexidade da favela. Acho que as comunidades, porque eu assisti algumas vezes com platéias de comunidade, e a sensação que eu tive é que essas platéias estavam vendo uma favela da sessão da tarde ou na sessão da tarde e fiquei muito sentida dessas comunidades não terem visto, se visto, com mais complexidade. Porque o universo, os universos das favelas e cada uma delas tem muitos universos dentro dela é muito complexo. Então queria, se você puder, falar um pouquinho sobre esses clichês do outro, porque no *Cinco Vezes Favela* é muito evidente esses muitos clichês. Aparece ali a criança esperta, aparece ali a mulher fiel sem questionamentos profundos, aparece o bonachão, aparece uma certa solidariedade, todos esses clichês e se você puder e você também abordar um pouquinho sobre isso. E se você puder também você falar sobre a TV Morrinho que eu acho que é um passo adiante na complexidade.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Eu estou pensando aqui hoje em talvez inverter, como a gente tem feito nos outros dias, por causa do tempo, de repente pegar duas ou três questões, esta tudo anotado aqui, vai ser respondido, mas de repente se alguém tem alguma outra ou quer fazer já. De repente duas, três questões e aí a gente volta para a mesa e tenta responder. Se não, fica assim mesmo, mas se alguém já quer, de repente já tinha alguma coisa preparada, alguma coisa para perguntar, já podia de repente, agora, fazer isso para a mesa. Então vocês respondem essas duas. Responde as duas.

IVANA BENTES - Rapidamente. Claro que eu acho que todos os universos são complexos. A gente sempre fica pensando, refletindo sobre essa questão. Os bons filmes são aqueles que conseguem restituir a complexidade das experiências, não tenha dúvida. E aí acho que não é só na questão da favela, acho que em todos esses campos. Por isso que eu dei o exemplo do *Pacific*, porque é incrível, esse devir classe média, que você vai acompanhando e é extremamente complexo nos seus códigos, nos seus desejos. Quer dizer, então a complexidade é muito interessante porque são filmes que conseguem restituir, no caso do *Pacific*, esse tipo de complexidade, esse tipo de ambigüidade. E aí, sem dúvida, acho que o *Cinco Vezes Favela* esvazia as ambigüidades. As ambigüidades já aparecem nos seus devidos lugares, como ele colocou também, como um conflito a ser resolvido. É uma das formas como a mídia tem tratado muito essa discussão, a questão dos conflitos: ou você restituir os conflitos na sua complexidade e muitas vezes no seu impasse, não tem resolução e essa questão de uma solução ou conciliatória; ou essa idéia, é a favela legal, quer dizer, esvaziada do seu conflito. Celebratória, que obviamente tem um significado, como você diz que não dá para pensar esse território só como lugares, enfim, da falta do negativo, desse outro no sentido de uma negação. Então você tem todo um esforço que ultrapassa a discussão do cinema e cai na construção dos discursos sociais hoje, que passa essa idéia do positivo, da construção de um imaginário afirmativo, que eu acho que é importante, mas que não pode se resumir justamente a um esvaziamento dos conflitos. E aí, nesse sentido, me parece que a questão efetivamente, a gente tem que vir para a questão da forma. O que está sendo inventado em termos, como eu falei, da questão do espaço, do tempo.

Por isso que eu citei aqui a TV Morrinho, a questão da inclusão subjetiva, dos mundos subjetivos, do imaginário, ou seja, quando a gente pensa na riqueza da pobreza eu penso na invenção de subjetividade, na construção de experiência de espaço e tempo que dentro desse urbano. Daí a questão da TV Morrinho ser muito interessante, porque é um projeto que começou como uma favela em miniatura, uma brincadeira de fundo de quintal de dois garotos que construíram uma maquete que foi crescendo, ficou gigantesca, da própria favela. Parece a brincadeira do mimetismo, de você reproduzir o mundo em miniatura, em lego, e aí eles criaram a favela em lego, o traficante em lego, as crianças em lego, os trabalhadores em lego e foram complexificando aquela maquete a tal ponto que virou um mundo onde eles começaram a fazer historinhas com os bonecos lego e aí começaram a filmar. É uma fabulação impressionante do cotidiano, mas já transformada com um tipo de imaginário que mistura saci com traficante, folclore com cultura urbana, muito impressionante, e o poder de fabulação efetivamente daqueles dois meninos. Então filmaram isso, virou vários... isso está na internet. Se vocês procurarem lá TV Morrinho vocês vão ver... filmes muito impressionantes. Quando eu vi aquilo falei: “Ué, caramba, de que planeta vem isso?” Porque é uma experiência muito interessante de linguagem e também de apropriação tecnológica, porque aí você vê os códigos da cultura de massa. Tem baile funk na favela lego, não só mimetizando, mas já fabulando com esse outro imaginário rural, global, é muito interessante como forma.

Eu acho que vem para a sua questão, que acho que é a discussão que a gente está trazendo aqui em termo de cinema também. Nesse momento em que esse outro deixa de ser uma representação porque não adianta ficar representando o outro – e não foi por falta de representar o outro, a favela, a pobreza, que você muda alguma coisa. Ou você cria experiências subjetivas de espaço e de tempo que alteram a nossa percepção desse outro, ou pelo menos nos dão desejos de aí sim compartilhar mundos com ele, ou a gente vai ficar no campo da representação – que, é como eu digo, não é mais por falta de informação que as questões cruciais não são levadas a diante. A gente tem informação absoluta sobre tudo, sobre a pobreza, sobre a injustiça, ou seja, no campo da representação nós estamos muitíssimo bem informados, e isso não muda nada. Por isso que, quando você faz um pouco a crítica do que está bem resolvido, muitos desses filmes trazem essa resolução, essa satisfação, essa auto satisfação de resoluções de conflitos no campo da representação em vários desses filmes que efetivamente você diz, mas é só um filme. Quando a gente entre na discussão da invenção, e aí esse outro que inventa mundo, por isso que eu não citei aqui, que eu ia usar um pouco, o Eduardo Viveiros de Castro, que é um antropólogo maravilhoso e trabalha com essa idéia da antropologia reversa. Ele está pensando exatamente qual seria a antropologia feita pelos índios. E aí ele tem uma questão muito bacana, porque ele vai para o outro, o outro mesmo. É animal, é espírito. Ele tem uma frase maravilhosa de que todos são humanos no seu departamento, ou seja, quando uma onça me olha, no departamento dela, ela é humano e eu sou a caça. O tempo todo você está trabalhando com essa idéia de reversão de quem é o outro para quem E ele vai longe, longe com isso. Ele é do multi naturalismo que é interessantíssimo, perspectivismo, coloca de cabeça para baixo a nossa idéia de alteridade. E aí ele dá consistência subjetiva a esses vários mundos, está fazendo recenseamento da antropologia indígena – índios antropólogos, não é só índio cineasta – e aí você reverte efetivamente em produção de linguagem, de mitos e construção de mundos. Ele diz um mundo só, a nossa ilusão de que a gente está no mesmo mundo é muito pobre. Pelo menos vamos mapear aqui mais alguns mundos porque um só é muito empobrecedor.

Essa discussão é a discussão de construção de mundo, da revelação desses imaginários e de cola e de desejo de você compartilhar o mundo. Ou você tem desejo de estar com esse outro ou então demonizar, tolerar e conhecer. Conhecer para que? Acho que as questões que você trouxe são super bacanas, e a discussão passa muito pela questão da linguagem que eu acho que não deu para a gente falar tanto assim. Como esses filmes ou alguns desses filmes operam nesse deslocamento, nessa relação com esse outro que já são várias vozes e acho que até na ficção. *Os Residentes* o filme mineiro é ficção ou documentário? Eu não sei, vi o filme como, vi umas três vezes já, e é um filme interessantíssimo e traz essa questão de um estranhamento absoluto daquele grupo, daquelas pessoas que encenam. É um filme de ficção, de encenação, de fabulação que tem uma potência enorme no momento em que ele não resolve nada, você fica perplexo. TV Morrinho, fiquei perplexa, caramba, é ultra violenta, brincadeira de criança violenta, que a violência já é incorporada como linguagem e não tem nenhuma... é um Tom e Jerry ainda mais brasileiro com saci, traficante, mas comendo o pau e falando coisas sobre esse

cotidiano. Mas eu concordo contigo, o campo do documentário está mais, ele intensifica talvez mais, nesse momento essa relação com a questão da alteridade.

Só voltando para o cinema novo rapidinho. Quando a gente fala em Cinema Novo, tinha os filmes que trabalharam com as questões mais subjetivas de classe média. O Paulo Cezar Saraceni, esse outro pode ser o teu outro mais próximo; ou o Gustavo Dahl, é a mesma questão do público. Você tem um filme como *Macunaíma* que vinha... entrou nessa deriva com o público, você tem uma experiência muito complexa. A gente tem que às vezes dar uma generalizada, mas concordo contigo, a construção do outro nesse momento era política e ela vinha da negação do outro. Vera Cruz não dá, *Caiçara*, aquelas moças bonitas desfilando e tinha um carinha lá que se apaixonava pela menina de outro grupo social. Eram filmes que se passavam no iate clube, nas fazendas, você tinha a negação desse outro que com o Cinema Novo se constrói. E ali, muitas das pessoas que a gente está trabalhando ali, acho isso tão delicado que o contexto é outro de novo.

LUIZ ALBERTO ROCHA MELO - Eu diria que esta questão do clichê, esse tema favela ou essa ambiência ou esse tipo de personagens estão em novelas. Tem várias novelas agora que se passam na favela ou que têm personagens de favela. Virou quase um gênero, alguma coisa estranha. Virou um gênero que tem uma certa maneira de iluminar, que tem uma certa maneira da câmera se posicionar, que tem certos gestos e que tem, sobretudo um tipo de encenação, um tipo de interpretação. Você pode dividir, nesse sentido, o cinema brasileiro em antes e depois de *Cidade de Deus*. Nitidamente os filmes antes de *Cidade de Deus* têm um tipo de interpretação para o personagem de favela, depois de *Cidade de Deus* tem outra, se uniformizou um pouco isso. Nesse sentido o *Cinco Vezes Favela* é interessante, ele foge um pouco do padrão *Cidade de Deus* de interpretação de favela, nisso ele foge, sobretudo no personagem do personagem do pai que não come frango, do ator Flávio Bauraqui. O Flávio Bauraqui, no episódio dele no *Cinco Vezes Favela*, ele tem um desempenho muito interessante, muito interessante, que é de uma delicadeza que é de uma coisa completamente fora do padrão. Acho interessante isso porque quebra – aí a gente vai ver no letreiro tem lá preparação de atores, Fátima Toledo, então acho que o cinema brasileiro vai melhorar quando ele abolir o preparador de ator.

IVANA BENTES - Eu sempre me faço essa pergunta. Como é que o Walter Carvalho pode fazer a fotografia de *Baixio das Bestas* e do, daquele filme do Waltinho, aquele super acadêmico, o mais de todos, *Abril Despedaçado*. Eu sempre me pergunto. Como o mesmo fotógrafo pode atravessar tantas espécies diferentes. Em *Madame Satã*. São mistérios do cinema contemporâneo para se estudar.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Tem tempo para mais uma pergunta.

PLATEIA - Na verdade não é uma pergunta não. Quando você falou, o Luis falou, de solução conciliatória, eu fiquei pensando – não é uma pergunta mesmo, é só uma questão – eu fiquei pensando nos filmes que eu vi recentemente que fazem parte, não sei se de um novo documentário, mas é um documentário que está um pouco em voga agora, que é um documentário de observação. E não é uma observação distanciada, é uma observação próxima, é uma observação que leva em conta inclusive que a pessoa que está sendo observada tem consciência da câmera, e ela faz parte do jogo, da encenação, então ela está encenando para a câmera, ela tem consciência de onde a câmera está, ela de alguma forma está criando, está ficcionando ali junto com o realizador. E onde o realizador não se coloca enquanto discurso, ele se coloca enquanto linguagem, de vez em quando metalinguagem, mas não enquanto discurso como é no caso do filme do João Moreira Salles, do *Santiago*. Acho que aí tem uma outra complexidade.

IVANA BENTES - Você fala de que filme? Do *Brasília Formosa* não?

PLATEIA - Não, eu não vi o *Brasília Formosa*, mas eu vi o *Morro do Céu*, eu vi *O Céu Sobre os Ombros*, *A Casa de Sandro*, o filme da Marília *A Falta que Me Faz*, todos esse filmes que eu vi recentemente.

LUIS ALBERTO ROCHA MELO - Acho que você colocou uma coisa bem bacana que não foi dimensionado aqui, mas que é a importância do Coutinho nessa história, do Eduardo Coutinho. Eu acho que o Eduardo Coutinho marcou tão fortemente a questão do documentário – e aí o outro está sempre presente nos filmes do Coutinho, essa coisa de ouvir o outro, da entrevista, da conversa – isso é uma coisa tão marcante, num certo sentido tão, eu acho que embotou de uma certa forma, deu uma travada no documentário de uma certa forma e a gente vê *À margem da imagem* e vê, bom, isso aí é o resultado, foi um estrago que o Coutinho fez, que é exatamente isso. Eu tenho a impressão que esses filmes, eu não vi, eu acho, nenhum dos que você falou, mas eu vi alguma coisa, eu estou acompanhando. Esse negócio de doutorado é fogo porque a gente acaba não acompanhando quase nada do que está acontecendo, mas eu estou tentando acompanhar alguma coisa e acho que isso aí que você está falando vai um pouco como uma espécie de tentar se livrar um pouco dessa carga, dessa tradição do documentário, da entrevista modelo Coutinho etc. Acho que vai um pouco por aí, vai um pouco por tentar pensar o documentário. É quase aquela coisa de já ir, de já ir sendo até um pouco ficção mesmo, tentando incorporar a questão da narrativa, o personagem, mas tentar sair dessa tradição, tentar sair dessa ditadura da entrevista enfim. Eu me lembro de um filme que eu gosto muito que é *Sábado à noite*, um filme cearense que é isso, não tem entrevista nenhuma e é muito interessante. Apenas a câmera vai pegando carona ao longo da noite e pronto, e para, mas não

entrevista ninguém. Você tem *Pacific* que também aí os caras já chegam ao ponto de não fazer imagem nenhuma. É uma outra forma de você lidar com o outro sim, com o personagem, mas acho que tentando negar aí já uma coisa um pouco sufocante que ficou esse modelo Coutinho de documentário. Eu tenho a impressão.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Eu queria lembrar uma coisa sobre, entrar um pouquinho na coisa terminando talvez aqui, é recuperar o Coutinho lá naquele *Santo Forte* como na questão da entrevista ele introduz ali naquele filme, acho que antes não tem isso no cinema brasileiro e há um momento genial que eu acho que a gente sempre lembra quando ele chega para uma moça ali da Babilônia, do Morro da Babilônia, faz a pergunta e ela responde para ele você quer natural, espontâneo ou você quer como... Você quer como unidade ou não sei que? Ela devolve a pergunta. Dá para ele, coloca ele na posição do diretor que vai então e diz “não, eu preferiria que fosse assim”. Ele poderia ter omitido isso, no entanto está ali. Esse tipo de subjetividade midiatizada da qual ela já tem consciência e coloca isso, explicita isso, como uma atenção, vai estar no *Pacific*. Esse tipo de coisa que você vai ver. É muito interessante

IVANA BENTES - Que eu até lembraria, no caso do Evaldo, tem uma das cenas que eu acho uma das cenas mais absurdas do documentário contemporâneo, que é quando ele praticamente pede para o morador de rua comentar sobre o som ou alguma coisa do gênero. Eu falei “caramba, o delírio participatório chegou ao máximo, uma operação de cinema em termos de linguagem”. Mas e a luz? Comenta aí. Na verdade, é um diretor tão ensimesmado com o seu mundo, que quando ele chega com esse outro, ele quer trazer para o mundo dele de uma maneira muito brutal. De certa maneira o *Santiago* (que é um filme que eu não tinha visto ainda, fui ver agora recentemente – aliás, por conta da mostra até) tem um pouco isso: a impressão que eu tenho é que o João Moreira Salles encontra um filme muito impactante e ele encontra um avatar digamos assim, ele encontra alguém que (também assujeitado, claro, o tema do filme no final acaba sendo esse assujeitamento), ele se dá conta, uma pessoa para falar da infância dele, da casa, das festas, do glamour. Claro que o próprio Santiago é um personagem interessantíssimo, mas que fica no final do filme, ele fica, ele se torna um personagem do João Moreira Salles que é uma operação interessante. A nossa, a memória coletiva. Ele sabe de coisas sobre ele que ele não sabia – ouvindo, digamos, o mordomo, mas que acaba sendo revelador desse lugar que o outro também pode... Ele é um avatar, é um complemento da minha memória, da infância, das festas, do pai, que talvez ele não poderia fazer um filme sobre esse cotidiano ou sobre essa vida dele sem passar por um exibicionismo extremo e ele soluciona de uma maneira que me parece muito ambígua. Claro que ele chama a atenção para a ambigüidade do filme, mas essa coisa, essa questão do assujeitamento, de colocar o outro num determinado lugar que é uma violência que eu acho que o Evaldo faz muitas vezes. Mas você entra aqui para praticamente cumprir uma função dentro de um programa de roteiro. Aí é bastante violento. Eu gosto

também dos filmes que fracassam nesse sentido, de que o diretor não consegue submeter o outro ao seu roteiro.