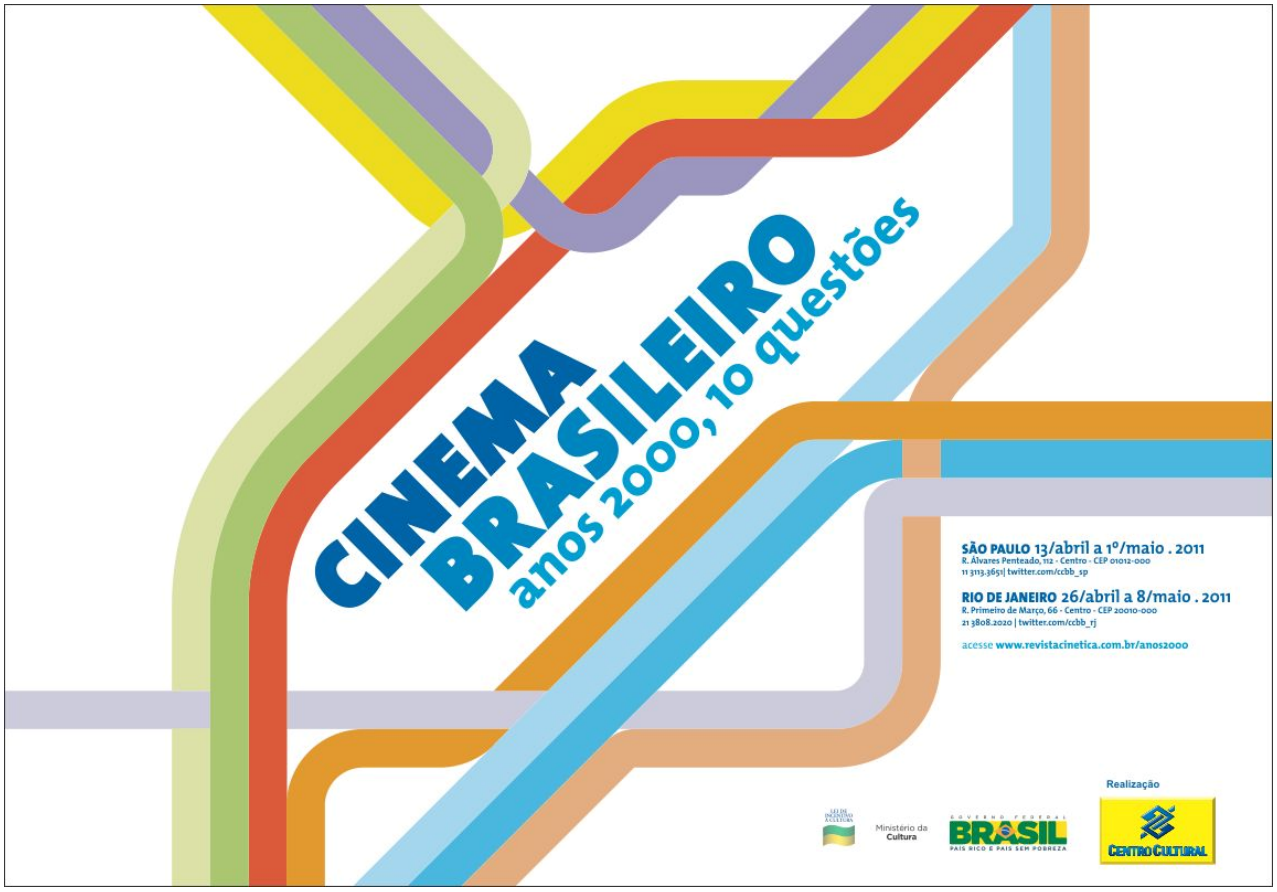

Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 30/04/2011

CCBB – São Paulo

Debatedores: José Geraldo Couto e Rafael Cicarini

Moderador: Cleber Eduardo

Debate: Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade?

CLÉBER EDUARDO - Boa tarde. Vamos iniciar o décimo e último debate aqui em São Paulo. Vamos conversar sobre essa questão que intitulamos de AÇÃO ENTRE AMIGOS: OPÇÃO, AFIRMAÇÃO OU NECESSIDADE?.

Eu queria iniciar essa mesa partindo de algumas recorrentes abordagens e enfoques de algumas falas ao longo dessas últimas duas semanas, em que foi citada, em outros debates e contextos, e muito destacada essa produção emergente de periferia e filmes de quebrada e de oficina, que passam por outro tipo de organização, equipe, sistema de produção e que pensam aí de uma forma e de estratégias de visibilidade, que ainda não esta bem demarcadas. Foi falado mais de uma vez do Projeto Vídeo das Aldeias,, que também lida com essa questão de universos e personagens que antes eram só objetos e passam a ser também sujeitos produtores de sons, imagens e discursos. Pegando essas duas questões e também o que foi falado de alguma forma sobre a democratização, a descentralização da produção que se espalhou pelo país nessa última década como nunca havia acontecido, sobretudo com alguns pólos emergentes na última década que foram se consolidando para além de São Paulo e Rio de Janeiro, como em Pernambuco, em Minas e no Ceará. Por outro lado, tivemos uma queda de produção ou, pelo menos, de visibilidade no Rio Grande do Sul. Temos somente um filme gaúcho em toda a mostra, ao passo que devemos ter 8 ou 9 filmes de Minas Gerais, por exemplo. Então, a mostra tentou um pouco refletir esses movimentos todos que ocorreram na última década, de descentralização e de reconcentração em alguns pólos. Isso só é possível nessa década por conta de algo que também foi falado o tempo inteiro aqui, que vou chamar de digitalização da realização. Quer dizer, sem as câmeras digitais e sem as novas formas de finalizar, seria muito difícil que tivéssemos essa descentralização da produção, seria muito difícil que houvesse Vídeo nas Aldeias e seria muito difícil que houvesse todo esse trabalho com os vídeos de periferia.

Outra vertente, para além dessa vertente de novos realizadores que, se não fosse esse novo contexto, dificilmente estariam realizando, é a vertente de realizadores que têm um projeto, digamos assim, mais inserido ou um projeto de carreira realmente no cinema. Não seriam somente reuniões circunstanciais ou filmes ligados a ONGs ou projetos sociais, mas são projetos autorais de pessoas que querem legitimamente viver de fazer cinema, que é um pouco a produção na qual iremos nos concentrar aqui. Digamos que seria esse lado mais oficial, inserido em festivais nacionais, internacionais e, eventualmente, em circuito comercial, dessas produções que são possíveis graças à digitalização. Aí temos outra questão que é o fato dessas produções serem derivadas de núcleos de produção muito bem delimitados: ou coletivos ou produtoras que trabalham com realizadores sempre um colaborando no filme dos outros, ou ainda reuniões entre amigos que cada um traz seu equipamento ou o que pode de forma a se driblar esse filtro do dinheiro público, das leis de incentivo e dos editais. Isso também só é possível graças a essas novas formas de realização.

A primeira questão que eu coloco, para já abrirmos a conversa com o José Geraldo, é pensar que, por mais que tenha essa possibilidade do barateamento, do uso do digital, desse filme, digamos, “sem orçamento oficial”,

mas que existe um orçamento lá, porque afinal alguém comprou a câmera, alguém comprou o Final Cut, alguém colocou gasolina no carro, alguém comprou as cachaças da filmagem, então o dinheiro tem de vir de algum lugar. A questão que eu primeiro coloco, que é uma que me interessa, é se nesses novos núcleos, nesses mais inseridos que estão indo para festivais internacionais e estão entrando em cartaz de alguma forma, se não há nesses novos núcleos de produção, que são fora do eixo Rio-São Paulo, uma certa manutenção de uma elitização da realização a partir da premissa de que essas pessoas estão fazendo filmes (sem dinheiro, em grupos, em produtoras), não são exatamente pessoas com necessidades materiais prementes, ou não estão fazendo para ganhar dinheiro. Ou seja, têm condições de fazer sem ter o dinheiro de fora porque, de alguma forma, têm o dinheiro, têm o equipamento, e o que eu coloco é que não dá para acharmos que esse tipo de produção que estamos exibindo aqui, ela é possível em qualquer status social ou em qualquer contexto. Ela tem certos cuidados de técnica e de uma mínima condição material que talvez não fosse possível com outras pessoas fazendo. Então, eu passo a palavra a minha esquerda para o José Geraldo Couto e depois, à minha direita, para o Rafael Ciccarini que completa.

JOSÉ GERALDO COUTO - Primeiro, queria agradecer ao convite do pessoal que organizou essa mostra, que me parece bastante interessante, bem organizada e com temas e filmes bem selecionados. Gostei bastante, então, queria agradecer e, ao mesmo tempo, cumprimentar o Cléber, o Leonardo e o Eduardo Valente, que é o pessoal que está por trás desse evento. Eu vou fugir momentaneamente dessa questão mais política que o Cleber lançou, e acho que depois vamos acabar chegando nela. Eu queria falar um pouco sobre de que maneira essas condições de produção, que o Cléber descreveu rapidamente aqui, desses filmes inseridos nesse modelo específico, chamado de “Ação entre Amigos”, de que maneira esse modo de produção e essa maneira de fazer filmes acaba se inserindo na própria linguagem desses filmes, na narrativa deles.

Então, o que unifica esses filmes? O que eles têm em comum? Em primeiro lugar, seria esse modo de produção, digamos, que se contrapõe à produção oficial de cinema do Brasil, justamente até em reação a ela. Surgiram esses núcleos de amigos, parceiros, cooperativas e coletivos, muito em reação a certa cristalização de um modelo do cinema oficial, digamos assim, em que as produções ficaram muito enrijecidas e as equipes muito hierarquizadas, com um planejamento de cronograma de filmagens muito cerrado e toda essa coisa de buscar recursos que foram muito inflacionados nos últimos tempos para essas produções que eu estou chamando de oficiais, porque houve uma inflação muito grande, então os recursos necessários são cada vez maiores e aí é necessário ir atrás desse dinheiro seja via concursos públicos, prêmios de incentivo e tal, seja por intermédio das leis de incentivo junto à iniciativa privada. De todo modo, isso tudo virou um complexo muito limitador das possibilidades de experimentação e de expressão do cinema, porque antes de começar a fazer o filme ele já teve de apresentar esse roteiro para uma porção de entidades ou de empresas visando que aquilo fosse aprovado para poder

conseguir o dinheiro necessário para filmar. Aí ele monta uma equipe também em que tudo é muito rígido e sistematizado, então tem o diretor de fotografia, o primeiro assistente de fotografia, o segundo assistente, todo mundo sindicalizado, exigindo salário tal, e isso também inflaciona o orçamento e assim por diante. Então, nesse esquema tem sido muito difícil aparecer algo de diferente, de pessoal, de inovador, quer dizer, existe um constrangimento da criação num esquema desse tipo. É claro que há exceções e que existem filmes nos moldes mais convencionais que são ainda sim interessantes, inovadores, criativos e tal, mas estamos falando de uma tendência geral.

O que surge é uma reação a esse modelo hegemônico a esse modo oficial, que são então essas várias produções que pipocam pelo Brasil afora, por esses grupos. O que os caracteriza são equipes mais enxutas, e há um modo desde a captação dos recursos (que geralmente é uma coisa meio cooperativa), até a constituição das equipes mais informal, mais relaxada. Então, essas equipes são formadas por parceiros que se colocam praticamente em posição de igualdade, em que um faz a montagem do filme do outro e o outro faz a fotografia, ou ajuda no roteiro. Existe um sistema cooperativo tanto de captação de recursos, de juntar dinheiro para fazer o filme, como na hora de distribuir as funções. O equipamento também é mais leve e, obviamente, não tem todos os recursos de estúdio e de equipamento que tem esses filmes de orçamento maior, e isso também permite uma rigidez menor no planejamento. Não tem aquele planejamento estrito e draconiano das grandes produções, em que o cara tem que filmar tantos planos naquele dia e cumprir a escala de produção senão o filme perde dinheiro. Nessas produções que estamos tratando aqui, isso não acontece porque existe uma flexibilidade maior na filmagem.

Então, de que maneira esse tipo ou modo de produção se inscreve nos próprios filmes? Das maneiras mais diversas, obviamente, mas de um modo geral, por trás de todas as diferenças que existem entre os filmes que foram programados aqui dentro desse módulo (eles são muito diferentes entre si), mas por trás dessa diversidade, o que percebemos, principalmente em contraste com a produção que eu chamei de oficial, são estruturas narrativas menos rígidas. Existe certa flexibilidade em que se propicia um espaço para os acidentes de filmagem, para as descobertas durante as filmagens. São filmes geralmente permeáveis ao ambiente onde se filma e aos acontecimentos observados durante a filmagem. Essa porosidade, essa permeabilidade às condições de filmagem é uma coisa que caracteriza praticamente todos esses filmes que a gente está vendo aqui dentro desse módulo.

Só lembrando quais são esses filmes: *Meu Nome é Dindi*, do Bruno Safadi; *Apenas o Fim*, de Mateus Souza; *Amigos de Risco*, do Daniel Bandeira – que vai passar depois do debate -; *Estrada para Ythaca*, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti; e *A Falta que Me Faz*, da Marília Rocha. Eu citaria ainda outros filmes que se encaixariam perfeitamente dentro desse espírito dos que foram elencados aqui no material de produção do evento, que são, por exemplo, o filme gaúcho do Fabiano Souza, *A Última Estrada da Praia*; um filme que acho que se encaixa plenamente nesse espírito que é o *Bollywood Dream*, da Beatriz Seigner – que entrou ontem em cartaz

em São Paulo e ela, inclusive, está aqui nos prestigiando. Quem já viu, pode constatar essa sintonia com esse espírito que estamos abordando aqui. É claro que outros filmes tocam, digamos, tangencialmente nessa linha também, que são *Cinco Vezes Favela – Agora Por Nós Mesmos*, que tem esse espírito do coletivo – se bem que aí talvez tenha mais a ver com esse primeiro tipo de cinema que o Cleber citou aqui, desse cinema mais de organizações sociais e não tem tanto a ver com cinema de autores ou quem pretende seguir como cineasta. Há outros filmes que poderiam ser citados como o *Transeunte*, do Eryk Rocha, que passou em Brasília e em Tiradentes no ano passado; o *Céu sobre os Ombros* que também passou em Brasília e em Tiradentes. São filmes que são feitos mais ou menos nesse mesmo esquema.

O que eu acho que é interessante destacar nesse tipo de cinema é que, com os resultados desiguais, claro, porque alguns filmes são mais bem-sucedidos do que outros, mas o que eu acho uma coisa que é muito saudável é que eles vão contra a, exagerando um pouco, certa ditadura do roteiro que está havendo no cinema brasileiro mais oficial, no seguinte sentido: de tempos em tempos o cinema brasileiro tem essa coisa de que “ah, precisamos descobrir qual é o jeito de falar com o público ou de ter bilheteria ou de nos comunicar”. Então, há alguns anos, chegou-se à conclusão de que o que faltava no cinema brasileiro eram bons roteiros. Essa é uma frase muito de senso comum, e ouvimos muitos espectadores falarem isso. Isso foi meio assumido por uma parte da crítica e pela grande parte da comunidade cinematográfica, então os roteiros passaram a ganhar uma importância, a meu ver, excessiva. Os prêmios para a cessão de verba pública para os filmes são baseados em roteiros, ou pelo desenvolvimento do roteiro. Os roteiros passam por laboratórios, por enfermarias, por inúmeros tratamentos e seminários, etc. e existe certa hiper valorização do roteiro. Os próprios roteiristas hoje em dia – e eu tenho muitos amigos, inclusive, dentro dessa entidade que eles criaram, que se chama Autores de Cinema (tem um site até) – eles têm a idéia de que o principal autor do filme é o roteirista, é o cara que cria a história e a estrutura dela para ser narrada. A partir disso, a meu ver, foi criada uma distorção – mas queria dizer que não tenho nada contra roteiristas e nem contra bons roteiros, obviamente; existem grandes filmes no mundo inteiro que se basearam bastante na qualidade dos roteiros, mas não é essa a questão. Eu acho que o que houve foi uma distorção em que se criou a idéia praticamente de que o filme, ou a filmagem, ou o trabalho do diretor é todos os técnicos envolvidos no filme é praticamente o de ilustrar o roteiro. Quer dizer, existe uma história que já foi estruturada e então vamos lá e filmamos essa história tal como ela já está definida, estruturada. Então, esses filmes desse módulo, mais aqueles que eu citei como semelhantes ou parentes dele, eles rompem frontalmente com essa idéia do filme como uma mera ilustração de uma idéia previa, como uma mera transposição para a linguagem audiovisual de uma narrativa que já estava pronta previamente.

Agora, é claro que nada disso é novidade. Essa produção em cooperativa, essa troca de funções entre parceiros de criação e tal, isso já aconteceu em muitos momentos da historia do cinema, inclusive brasileiro. Não só aqui, mas aconteceu na Nouvelle Vague; no Brasil, no Cinema Novo e na época do chamado cinema marginal ou underground. Na Belair, no Rio de Janeiro, do

Sganzerla e do Julio Bressane, eles fizeram vários longas-metragens ao longo de um ano nesse esquema meio que de guerrilha, de um participando do filme do outro. A Casa de Cinema de Porto Alegre começou assim, depois esse grupo que veio depois chamado Clube Silêncio do Gustavo Spolidoro e Fabiano Souza, que começou também nesse esquema, quer dizer, então não é uma novidade propriamente. É como se, de quando em quando, o cinema precisasse dessa injeção de renovação e de desrespeito e desafio a um modelo hegemônico.

O que acontece é que, muitas vezes, esses movimentos, que não são orquestrados ou combinados, essas tendências ou grupos acabam apontando para um impasse. Vou para a minha conclusão onde acho que esses grupos geralmente apontam para um dilema ou impasse e, talvez exista um certo aburguesamento ou acomodação. Então, quando esses cineastas que começam ali na guerrilha ou no artesanato, ou nas condições mais difíceis, nesse esquema de troca, de ajuda entre amigos, esses cineastas então começam a se destacar por ganharem um certo prestigio e visibilidade, e começam a ser solicitados ou puxados para um esquema mais convencional de realização. Isso aconteceu muito, em muitos movimentos desses que eu citei. No próprio Cinema Novo que acabou se encastelando, de alguma maneira, na época da Embrafilme, e se tornou o cinema oficial brasileiro. Meio em reação a isso, surgiu o cinema marginal ou underground ou de invenção, como queiram chamar, então depois esse cinema de invenção no qual o grande sobrevivente ainda é o Julio Bressane – e ele, obviamente, não aderiu ao cinema oficial e não traiu sua veia autoral ou sua expressão pessoal, mas o próprio cinema dele, não digo que se aburguesou, mas se tornou um cinema já mais caro, com produção mais cara e com atores mais conhecidos. A tendência é que esse cinema de guerrilha deixe de ser de guerrilha, ou então, um outro risco que se corre é que se torne uma espécie de gênero à parte ou subgênero que é o cinema de “brodagem” ou de grupos e que aí passe a investir nos cacoetes desse cinema. É um risco que existe também desse tipo de cinema passar a girar em falso e não buscar novos caminhos, como se só essa alternativa de fazer a coisa de uma maneira artesanal e contra a corrente justificasse o projeto. Não sei se estou sendo claro.

Eu só queria chamar atenção para essas duas coisas: primeiro que não é uma coisa nova, e que acontece meio que ciclicamente no cinema; e outra que chega um momento em que existe esse impasse, para onde se vai se o cineasta vai passar a fazer cinema. Aí ele vai se definir “ah, eu só fazia aquilo porque eu não tinha recurso, mas agora eu tenho e quero fazer uma coisa mais arrumadinha e mais bonita.” Ou se vai também insistir no modelo alternativo só pelo esquema. Então eu gosto muito de lembrar um filme que poderia ter sido incluído nesse grupo de filmes, que é o *Amor Segundo B. Schianberg*, do Beto Brant, que é um filme também completamente fora dos esquemas atuais e dos esquemas narrativos. É um filme de risco mesmo e que eu acho muito interessante que tenha sido feito pelo Beto Brant, que é um cara que já tem uma carreira e um nome consolidado. Eu gosto muito do Beto Brant, entre outros motivos, por esse desprendimento e essa coragem de mudar de um filme para outro e não se acomodar num determinado nicho que ele se fez. Por exemplo, ele começou conhecido como “o cineasta do crime e da violência

urbana”, só que aí ele foi fazer filmes que não tinham nada a ver com isso, e cada um era totalmente diferente. O último que foi exibido, que é baseado numa história do Marçal Aquino, o parceiro mais habitual dele. Em suma, eu queria chamar atenção para essa disposição para o risco e para a reinvenção ou auto-invenção que não depende de geração.

Eu poderia citar também o Domingos de Oliveira como um cineasta que, hoje em dia, faz filmes num esquema mais artesanal, barato e improvisado, quase dentro desse esquema que estamos abordando aqui, mais do que fazia há anos. É uma coisa que atravessa várias gerações. Temos dentro desse esquema alternativo desde um cara que teve uma juventude quase inverossímil, que é o rapaz do *Apenas o Fim*, o Matheus Souza, que fez o filme com apenas 20 anos ou a própria Beatriz, que tem vinte e poucos também. Então, tem desde esse pessoal mais jovem até veteranos como o Domingos Oliveira e o Eduardo Coutinho, que trabalha com documentário, e é outro que se reinventa a cada filme e que também não se acomoda num determinado nicho ou esquema em que ele já é consagrado. Esses exemplos são saudáveis para que não se caia num gênero “cinema alternativo cooperativo”, como se fosse um si um valor. Depois, eu gostaria de comentar talvez mais especificamente cada um desses filmes exibidos aqui, mas isso fica para depois, se sobrar tempo. Agora, acho que já falei demais. Obrigado.

CLEBER EDUARDO - Antes de passar para o Rafael, eu queria só pontuar algumas questões aqui. Eu acho que o Zé lembrou bem essa questão histórica, de que isso não é exatamente uma novidade. Talvez o núcleo de produção que mais expresse aquilo que estávamos pensando ao falar de Ação entre Amigos aqui, historicamente, seja a Belair. Tem duas questões ligeiramente diferentes aqui e, na verdade, isso me vem à tona quando você fala do Beto Brant porque o trabalho dele nesse filme especificamente, que talvez seja o mais radical dos trabalhos dele, foi feito com patrocínio total da TV Cultura, com uma janela de exibição garantida que é a televisão – quando estávamos pensando, na verdade, em ações entre amigos que sejam de uma certa orfandade de produção. Porque, para o Beto e para alguns outros, essas parcerias são opções e a gente está partindo de uma premissa de estratégias que se baseiam, sobretudo, na necessidade. Quando você não tem a opção de ter 300 mil, 500 mil ou 1 milhão para fazer um filme, então você vai precisar criar uma economia ou outro sistema de produção para poder viabilizar. Aí, acho que a Belair é o modelo, porque eu acho que o que existe mesmo nessas produtoras completamente sedimentadas como Alumbramento, Teia e, em Recife, Trincheira, Simio e, em Porto Alegre, a coisa está um pouco mais nebulosa nesse momento, mas o que existe dentro dessas casas de produção – Daniel pode me corrigir se eu estiver enganado – é que se a parceria com produção é uma espécie de tentativa de dividir lucros, a parceria entre amigos é uma forma de atenuar a concentração do prejuízo. Então, você divide o prejuízo de pontos de partidas, então todo mundo perde menos com alguma possibilidade de ganhar algum. Isso só é possível e aí eu destaco a presença da Belair, que é uma produtora criada por Julio Bressane e Rogério Sganzela e que teve, entre os seus participantes nos 7 filmes que tiveram em 1 ano, mas eles filmaram só

com amigos. Aí, eu acho que tem um ponto de partida que é uma comunidade de afeto, que gera essas produtoras. Essas pessoas eram amigas antes de se tornarem sócias. O que gera essas produtoras é uma espécie de modelo de convivência entre esses indivíduos criadores. Sem esse modelo de convivência, que é baseado em uma colaboração que é afetiva antes de ser criativa e profissional, eu acho que essas produtoras não conseguiriam se sustentar porque elas não se sustentam do ponto de vista financeiro e sim, do ponto de vista de uma organização pelas amizades. Isso demarca um pouco mais concentradamente algumas produções aqui em relação a outras.

Para fechar esse comentário, mudando aqui um pouco, essa questão que o Zé bem coloca aqui de certa reação à roteirização, ela tem sido bastante refletida hoje em textos no Brasil e em textos publicados aqui, mas eu chamaria atenção para dois autores que tem trabalhado muito fortemente nisso. Um deles é o Jean-Louis Comolli, que com um texto chamado “Sob o Risco do Real” estabeleceu uma espécie de paradigma histórico para essa geração que vai se colocar no confronto com o roteiro e numa abertura para acidentes de filmagem e num certo imponderável do encontro entre o realizador e aquilo que ele filma. Isso em Minas, especialmente, porque Comolli quase virou um cidadão mineiro, quer dizer, não sai mais de Belo Horizonte – dizem que arrumou uma amante por lá, mas não acredito. E, aqui no Brasil, o Cesar Migliorin, que vem trabalhando também numa série de textos contra a roteirização de uma forma mais ampla. Isso porque, a partir do Comolli, ele tem trabalhado muito com a idéia de que a roteirização e o planejamento são absolutamente instrumentos ideológicos da sociedade capitalista, da sociedade industrial, e que a desroteirização seria uma resistência a essas pré-formatações que o roteiro estabelece. É uma idéia interessante a se levar em consideração.

Para terminar, eu chamaria atenção para uma pessoa, um profissional, um valor criativo que surge nessa cena desse momento histórico, que tem se tornado um paradigma, que é o fotógrafo e diretor Ivo Lopes Araújo. Ele tem conseguido trabalhar de uma forma transregional, porque ele é cearense e fez um longa-metragem, pelo qual ele foi premiado no Festival de Tiradentes, o *Sábado à Noite*, que era um Doc TV – e nesse mesmo Festival, ele ganhou outro prêmio, pela fotografia de *O Grão*, do Petrus Cariry. Depois, ele vai e faz *Brasília Formosa* em Recife, *O Céu sobre os Ombros* em Belo Horizonte e *A Falta que me Faz*, da Marília Rocha, que passou hoje, no Norte de Minas Gerais – e, agora voltou a fazer no Ceará *Os Monstros*, dos Irmãos Pretti & Primos Parente, que são os mesmos do *Ythaca* e que já fizeram o segundo longa um ano depois. Então, o Ivo é a figura, digamos assim, que melhor simboliza essas ações entre amigos e entre pares afetivos, no sentido de que ele começou muito fortemente no núcleo cearense e hoje ele transita por uma série de núcleos que, por sua vez, estão fazendo quase que co-produções também – sobretudo Ceará e Minas Gerais que começam a fazer projetos em comum entre esses núcleos. Acho muito saudável que esses núcleos não se fechem em si próprios, mas transitem uns em relação aos outros porque isso pode ajudá-los a se renovar. É aí que eu acho que é um problema, já que o Zé entrou na questão estética, é que o fechamento em torno de núcleos, e isso acontece eventualmente na Alumbramento e na Teia, corre o risco de você começar a ter como diálogo e influência apenas dos seus pares, e aí há o risco

de certa repetição ou de trabalhar em certos caminhos que foram colocados e ali permanecer. Acho que é o risco que a Teia estava correndo, mas acho que agora se renovou porque *A Falta que me Faz* não tem nada a ver com os outros filmes deles. O filme do Sergio Borges também não tem nada a ver com os outros filmes da Teia. Acho que a Alumbramento está nesse momento assim de olhar para outras possibilidades e de outros diálogos para não cair em certa repetição porque é um risco. Agora passo para o Rafael.

RAFAEL CICCARINI - Obrigado pelo convite. Também quero estender os elogios à mostra por eu poder estar aqui falando sobre o cinema brasileiro. Você prepara uma série de coisas para falar, mas o pessoal fala um monte de coisas que você fica tentado a querer comentá-las. Eu vou começar respondendo a pergunta que o Cleber fez de início, que o Geraldo acabou escapulindo dela, mas eu vou enfrentá-la: se é se esse modo de produção de amigos, geralmente, de uma classe média bem resolvida, de alguma maneira sem necessidades prementes de sustento e ainda numa idade que você não tem filhos, em uma idade em que é possível se fazer determinadas opções, e se isso não seria uma forma elitista de condição, se isso não seria uma produção burguesa ou qualquer coisa do tipo.

Essa é uma questão realmente muito interessante porque ela nos possibilita pensar uma série de coisas. Primeiro, qual produção cinematográfica não é elitista, não em termos de quem assiste, mas do ponto de vista de qual forma de produção recebe outras classes que senão a média e acima. Então é um primeiro pensamento: se essa é de alguma maneira é elitista, qual não é. Dá para entender o ponto de partida, por que se faz um filme como *Ythaca*, em que se junta amigos que não tem vontade ou paciência ou possibilidade de esperar um edital, ou acham que possivelmente, dentro do que o Geraldo falou, o projeto deles não vai ser aprovado no edital e resolvem fazer. “Se formos esperar os caminhos oficiais, nós não vamos fazer, mas estamos a fim e precisamos fazer.” Existe muito uma coisa de necessidade nesses filmes: esses filmes são feitos porque precisam ser feitos por impulsos inclusive individuais, existenciais e de alguma maneira, esses filmes são formas dos próprios autores pensarem sua própria existência no mundo e compartilharem isso com os amigos. Nisso, de fato, a amizade é mesmo central e pretendo voltar nisso depois.

São filmes que precisam ser feitos, mas que dificilmente terão de fato uma continuidade a longo prazo. Talvez sejam filmes, mesmo, de momentos de vida. Talvez eles tenham isso, e seja uma característica intrínseca esse tipo de produção, e é de fato algo forte hoje, mas também como os dois citaram que isso é, digamos, determinado tipo de produção vindo desse tipo de associação historicamente ampla no Brasil. Até os ciclos regionais, de alguma maneira, nos anos 20. Eles falaram no Cinema Novo, que é advindo da amizade, da cinefilia, e eu acho que a cinefilia é um dos temas que retornam ao cinema brasileiro depois de muito tempo nesses grupos. A cinefilia foi uma questão no Cinema Novo, e no cinema marginal também. Ela, de alguma maneira, não sumiu por completo, mas deixou de ser uma questão relevante na produção por alguns

anos. A cinefilia é um dado que está no *Ythaca*, no *Amigos de Risco*, que está em boa parte da produção de Recife, no curta do Tião, o *Muro*... Enfim, é claro que retorna de maneira diferente da que isso apareceu nesses momentos históricos que estou dizendo, e também nos momentos históricos europeus como na Nouvelle Vague, mas retorna. Isso é um dado que me parece relevante.

Combinado com a cinefilia também, nessa produção contemporânea, um certo retomar, um certo retorno ou mesmo um investimento quase que... uma certa... não vou dizer novidade, mas... são filmes que investem numa intimidade muito grande. É um retorno à intimidade como uma questão. Se tentarmos procurar ver nesses filmes, que são inclusive muito diferentes entre si, mas existem esses vínculos: são filmes que lidam com a questão da amizade num grau muito intimo, a questão da amizade de como ela pode acontecer no mundo hoje... como a amizade pode se dar hoje no terreno da necessidade, no terreno do capitalismo, no terreno da opressão, no terreno da violência, no terreno contemporâneo, hoje. O que é ser amigo hoje? O que é ser leal hoje? O que é ser feliz hoje, no limite? É possível ser feliz hoje, no limite? Eu acho que isso, de alguma maneira, está no filme do Daniel, está no do Matheus porque dentro de outros referenciais, ali se tem um referencial ainda mais jovem de uma geração super informada, de MTV, de internet, de Tarantino e todos esses referenciais estão presentes ali. A cinefilia também está, ainda que seja uma cinefilia digamos mais pop, mas também está presente ali no filme do Matheus, mas é um filme em que a questão central é ‘dá para sermos felizes? Onde vamos ser felizes? A menina precisa ir embora para ser feliz?’ Eles vão ter um embate verbal, como se a retórica fosse resolver essa questão de alguma maneira. Eles vão conversar até o fim dos tempos para ver, e para tentar de alguma maneira lidar com essa angústia e com essa questão. Assim como *A Falta que me Faz*, em que a relação não só trata-se da amizade daquelas meninas que o filme retrata e das questões ambíguas da amizade, quer dizer, a traição, a lealdade, as questões intrínsecas ao ser amigo, quanto também à própria interferência da equipe do filme nesse processo. Como essa equipe olha isso, como ela também é feita de amigos, como se dá essa troca dos amigos, de quem filma e essa amizade filmada e encenada de quem é filmado. Esse cenário é importante porque isso é um componente, digamos, assumido por esse filme e por uma série de outros também contemporâneos, inclusive vários que o Cleber citou.

Eu estou fazendo uma teia ligando os filmes pelo afeto, pela cinefilia e pela intimidade, mas acho que são ligações fortes entre os filmes muito diferentes. Isso é muito curioso porque para quem assistiu ou vai assistir, são filmes muito diferentes, mas tem essas aproximações que me soam muito fortes, sobretudo na minha sensibilidade, mais do que na análise como crítico. Esse sentimento de uma certa angústia contemporânea nesses jovens, que precisam fazer esses filmes para lidar com isso, parece-me uni-los. No caso do *Ythaca* isso também é muito forte, e ali eles estão tematizando: “Olha, nossa vida é cinema e a gente adora cinema. Esse cinema que adoramos e que queremos fazer, não sabemos para onde ele vai.” Não sabiam que iam ganhar Tiradentes e nem a Mostra Aurora e nem que iam fazer *Os Monstros*. Os Pretti também estão começando uma coisa do tipo que faz o Ivo Lopes: vindo a Minas, fazendo

trabalhos aqui e montando filmes aqui... casando com mulheres de Minas. Isso não ia entrar, mas como ele deu a deixa, digamos, essa é outra possibilidade também que a amizade oferece, digamos assim.

CLEBER EDUARDO - E já causou muita briga no cinema brasileiro.

RAFAEL CICCARINI - Precisa ver nessas duas matrizes que falamos aqui. Eu estava falando do *Ythaca* e de como essa questão do afeto é central para eles. Cinefilia e o afeto, a amizade como resistência e como uma forma de viver, uma ética, e aí eu entro nesse tema que eu acho importante: amizade como ética de comportamento. Eu não iria entrar isso, mas fico tentado. O Aristóteles foi o primeiro e único filósofo a lidar séria e profundamente com a questão da amizade e, não por acaso, a obra dele onde ele fala de amizade chama-se "Ética a Nicômaco", então no livro dele que trata de ética entre outras coisas, ele trará de amizade e inclusive a trata como um valor, uma virtude. Se você pegar o Cristianismo, isso vai tendo modificações na história, mas nunca a amizade foi tão valorizada, tão pensada como valor, virtude e ética como em Aristóteles. Eu falo disso porque a questão da amizade para mim, nesses filmes e em outros, é pensada como intrinsecamente ligada à questão ética. *Amigos de Risco* é pródigo nisso: quais são esses limites e fronteiras? Onde termina o amigo e começa o individuo? Até onde essa ética da amizade, que pode sustentar a existência, vai? O amigo vai até onde? No caso desse filme isso é uma questão. As ambigüidades da amizade, essa impossibilidade, esses limites. Nos Pretti, a amizade como valor. Neles, a amizade é quase que uma política de ser, de estar, tanto no *Ythaca* quanto no *Os Monstros*, para quem tiver oportunidade de ver o segundo filme deles. Enfim, eu queria fazer essas pontuações que me parecem muito pertinentes nesses filmes.

Queria trazer também alguém que o Geraldo Couto trouxe, o Domingos. Não por acaso o Domingos tem um filme chamado *Juventude*, e acho isso muito sintomático. Esse filme é muito especial, porque ele se chama *Juventude* e lida com amizade. Se tiver um filme que pode ser ligado diretamente a isso de alguma maneira é *Juventude*: a amizade de três... falar senhores é sacanagem, mas de três caras ou coroas, digamos assim, que são ele, o Aderbal Freire Filho e o Paulo José, que estão exatamente no outro oposto. Eles não são jovens que têm a amizade como uma forma de 'como nós vamos construir nossa vida'. Quer dizer, ele vai pensar a amizade próximo do final da vida. De novo, a amizade é o centro do filme, mas também propulsora da estética, como é também nesses filmes que estamos tratando. É um filme que se reinventa, que se solta, que tem o Dib como câmera – e isso é sintomático também como figura. Para quem não sabe, ele filmou *Terra em Transe*, enfim, é uma figura mítica, é um fotografo/câmera mítico do cinema brasileiro. Então, o Dib filmando aqueles três senhores falando de juventude, falando de fim, de amor, de impossibilidade – é um filme que lida de novo com esse terreno ambíguo, difícil, impressivo da amizade nesse território assim. O que é ajudar um amigo? O que é um amigo abusar de você? O que é você abusar do seu amigo? Enfim,

no fundo, é o que é a amizade. O que a amizade para esses três amigos de vida, que estão terminando a vida e que tem um afeto incrível, mas também diferenças incríveis também? No fundo, não são tão diferentes no *Juventude* e no *Amigos de Risco*, ou outros: você tem um amigo que precisa de algo ou outro que reluta em dar aquele algo. É uma briga, uma tensão. Há um amor, um afeto, mas há um mundo, há necessidade, há o trabalho às 6h00 para ir e há o medo de você ser preso e você dançar porque o outro cara que é um sacana, enfim. Para quem tem os filmes na cabeça, isso faz mais sentido. Talvez para quem não viu os filmes todos, não faça, mas espero que, de alguma maneira, eles façam algum sentido. Eu acho que a reflexão, de uma maneira geral, faz.

Eu acho que também queria, só para retomar essa questão da amizade como afeto, ética e estética, queria juntar essas três e responder até a pergunta do debate: opção, necessidade ou afirmação. Ainda na questão da afirmação, uma coisa que você diz é que se tem alguém para corroborar seu discurso é melhor, então a afirmação é uma questão. Dentro disso, ainda existe a política da afirmação que é proposta. Eu acho que tem todas essas questões em jogo nesses filmes e em outros, como os citados também, o *Ainda Orangotangos*. Tem uma série de outros filmes que poderíamos falar aqui, mas não é o caso de falarmos de 20 filmes. Vamos citando alguns aqui somente para pontuar o debate. Vou comentar uma coisa que você falou, e eu acho interessante também, que são esses filmes ou essa geração que consegue driblar os mecanismos de legitimação do cinema oficial de alguma maneira, mas que, por esse movimento do drible, eles pagam o preço do risco da invisibilidade ou de serem taxados de ser cinema de patota, de turma ou panelinha. Há essa visão e recentemente houve uma polêmica em relação a isso. Para quem quiser saber, no blog do Carlos Alberto Mattos em que se discutiu isso, e inclusive com as próprias pessoas. Enfim, essa é uma questão mesmo, quer dizer, até que ponto essas turmas se auto-legitimam? Até que ponto esse cinema é assistido e elogiado e legitimado pelas mesmas pessoas? Eu não acho isso, mas é uma questão que está na crista, e que é premente. Até que ponto esse meu mundinho é auto-sustentado? E também já colocando uma espécie de argumento, sendo que o mundo oficial é tão fechado, até como também se transformar pequenos mundos não seja em si uma solução também, não seja necessariamente um problema.

Eu queria colocar ainda um complicador nisso que é, por exemplo, o caso do Gabriel Mascaro, quando ele faz *As Aventuras de Paulo Bruscky*, ele fez num edital, não é? Eu fico imaginando como um cara faz aquele filme num edital, porque para quem não viu, é um curta-metragem que é uma maluquice sadia e inteligentíssima, e ainda fruto de edital. Quando você fica sabendo da história com ele contando, já que ele é tão desprendido e acho, inclusive, que nem deveria falar tanto essas coisas, mas “Ah, porque eu troquei email com o Paulo Bruscky propondo a ele um projeto, ele respondeu e..” Para resumir, o Gabriel imprimiu essa troca de emails e manda como justificativa do roteiro do projeto com o Paulo Bruscky. Isso, para mim, é um paradigma nessa questão. O cara foi aprovado com uma troca de emails completamente informal, faz o filme que é fruto de edital – e isso me fez lembrar um conceito que não tem nada a ver com o cinema brasileiro, mas é um conceito interessantíssimo do Scorsese

para lidar com o cinema de Hollywood, que é o dos “contrabandistas”. Eram justamente os caras que contrabandeavam dentro de Hollywood, que conseguiam de alguma maneira fazer os filmes por dentro, sacanear por dentro, provocar por dentro e ainda fazendo os filmes que queria por dentro. E aí seja Nicholas Ray, Samuel Fuller, ou seja o Lubitsch, enfim, pode ser quem você quiser encaixar nesse conceito de contrabandista. É um conceito que o Scorsese trabalha naquele documentário *Uma Jornada pelo Cinema Americano*, e que ele roubou do Moullet. A idéia de trazer isso é que quem sabe não aprendamos a fazer os contrabandos do edital, os contrabandos... não sei se é possível. Alguns exemplos nos mostram que é possível, alguns filmes-OVNIs vindos de edital e de leis de incentivo e aí, como todo processo é vivo, dialético e tal, às vezes, esses filmes vão de alguma forma, dialeticamente, mudando os próprios processos também. O fato de eles serem aprovados mostra que eles não são processos estanques, intransponíveis, que vão necessariamente gerar um cinema oficialesco de roteiro.

Você tem documentários como o do Coutinho, *O Fim e o Principio*: como que passa um documentário sem um tema? Eu até ia comentar, se existe a ditadura do roteiro na ficção, existe a ditadura do tema no documentário. Principalmente o grande público acha que o documentário é o tema e o melhor documentário é o melhor tema, então a ditadura do tema e a ditadura da relevância também. Alguns documentários acham que vão salvar ou mudar o mundo. São essas duas ditaduras e a ditadura da ficção é a do roteiro. Acho que eu quis pontuar algumas coisas e comentar um pouco. Nem sei se passei muito do meu tempo.

JOSÉ GERALDO COUTO - É só uma curiosidade. Desculpe, Cleber. Em que edital que foi aprovado esse curta do *Paulo Bruscky*?

DANIEL BANDEIRA (na platéia) - É um edital da Fundação Joaquim Nabuco, e ele é subvencionado pelo Governo Federal, mas tem uma coisa que é mais relevante ainda, ele tinha um tema que era para você fazer um documentário sobre a Região Nordeste. Então, você tem um edital para fazer um filme sobre a Região Nordeste e começou realmente com o Paulo Bruscky, um artista nordestino, só que a coisa evolui para uma coisa que vai para o Second Life que não é do lugar nenhum. Depois que o dinheiro chega no bolso, acabou. É muito um filtro burocrático que temos que passar e que depois...

RAFAEL CICCARINI - É o contrabando mesmo.

CLEBER EDUARDO - Daniel, fique com o microfone porque você vai ser interpelado. Você já pode reagir sobre o que eu vou falar. O Gabriel Mascaro já poderia abrir uma oficina de como ludibriar editais porque no DocTV, ele fez a

mesma coisa com o *Brasília Formosa*. Chegou com um projeto e todo mundo achava que os personagens estavam garantidos e existiam, mas era tudo ficcional. Ele tinha criado os personagens. Mesmo no *Um Lugar ao Sol*, ele inventa historias para poder entrar no apartamento de cobertura das pessoas. Ele não avisa que foi lá filmar e fazer um filme contra vocês.

RAFAEL CICCARINI - Digamos que ele esteja contrabandeando as pessoas mesmo.

CLEBER EDUARDO - Algumas merecem.

RAFAEL CICCARINI - Sim, mas isso é outra discussão a parte.

CLEBER EDUARDO – Mas, assim, uma questão que eu já coloco para o Daniel Bandeira, que é o diretor de *Amigos de Risco* que passa após o debate. Vou pegar duas questões diferentes. Uma é uma questão de produção, que tem a ver com o que o Zé falou, de um certo aburguesamento e acomodação a partir de um certo tempo, que o Rafael coloca que isso pode ser só uma fase, só uma contingência. Lida com questões pessoais, mais do que com questões estéticas, eu acho. Temos que ter muito claro que o cineasta come, toma banho, leva a namorada no cinema, põe gasolina no carro (quando o tem), e quando não, ele tem que botar dinheiro no Bilhete Único, se tem filho tem que comprar fralda, mamadeira, pagar aluguel, e esse dinheiro tem que vir de algum lugar. Então, eu acho que, como tudo e todos nós aqui, que vamos assumindo responsabilidades na vida e cada vez que assume responsabilidades na vida, você precisa de mais dinheiro. A vida começa a ficar cada vez mais cara, mesmo você não gastando. Aí, eu acho que realmente essa idéia do cinema de guerrilha, que estava um pouco na minha fala no início, ela só pode ser uma constante se houver condições pessoais do realizador manter-se nessa constância sem entrar nos métodos oficiais de produção, digamos. Acho que isso é uma inevitabilidade. O Daniel pode falar sobre isso, porque *Amigos de Risco* é um filme que foi feito do jeito que foi feito pela contingência que se apresentou, mas se tivesse ali 1 milhão e meio, você faria e faria em condições melhores.

Aí, eu queria chamar atenção sem entrar muito na questão especifica do filme dele, mas acho que o filme dele, não é porque ele está aqui, mas o filme dele tem um diferencial muito grande em relação aos outros dos quais tratamos aqui. Esse diferencial não tem a ver com o sistema de produção, e sim com o resultado. Eu acho que todos os outros filmes que lidamos de alguma forma aqui, eles não têm a estratégia oficial de produção, mas tem uma certa liberdade de organização narrativa e em todos eu sinto um empenho com um

certo cuidado técnico e um certo cuidado do enquadramento com uma certa inserção no mundo das imagens a partir de um “olha como eu sei fazer bem feito mesmo sem grana”. Não estou dizendo que isso é ruim ou bom; não estou dizendo que os filmes são ruins ou bons por causa disso, mas sinto que isso está nos filmes. São todos muito bem enquadrados e muito bem iluminados, quer dizer, é superar as condições financeiras e mostrar que eu posso fazer bem feito ainda sim. O filme do Daniel quebra esse protocolo, quebra essa idéia de que essa imagem de cinema precisa ser uma imagem tecnicamente perfeita, bonita, limpinha e bem iluminada. É um filme sujo, feio do ponto de visto visual, porque os lugares são feios e as situações também são feias, elas não têm uma beleza visível, é evidente. Você pode encontrar beleza em outro lugar, e sem entrar na questão da amizade, a amizade proposta no filme do Daniel é quase que o oposto da amizade do *Ythaca*. Ambos lidam com uma ausência, que eu não vou aqui falar, mas é uma ausência que surge, a reação a essa ausência, eu diria, que é completamente diferente. Eu diria que é um contraplano em relação ao *Ythaca*, porque a amizade no filme do Daniel é outra coisa. E aí, queria que você, passando a palavra a você, lidasse com essa questão, e contasse um pouquinho como foi essa estratégia de produção do *Amigos de Risco*. Começou como um curta, e falasse dessa questão da guerrilha, apesar de que esse termo ‘guerrilha’ é um termo ambíguo porque toda guerrilha visa o poder. Nenhuma guerrilha visa ser guerrilha para o resto da vida.

DANIEL BANDEIRA - Exatamente. A gente nunca teve a pretensão de fazer, retomando o discurso de Brasília, de fazer um certo elogio da pobreza. O filme começou como um curta-metragem. Ele não foi patrocinado na fase de produção por nenhum edital. Foi patrocínio direto da Chesf, que deu para gente 49 mil para fazermos esse curta. Aí, a gente não tinha tido até então tanto dinheiro. A gente até então fazia filmes com 400 reais no máximo, e estamos falando de 2004. Quando nos vemos com 49 mil, de fato, subiu à cabeça. Toda a guerrilha quer o poder. Eu não tenho nenhuma ilusão, e quisemos correr para a linha do gol mesmo. Vamos fazer um longa agora e vamos sair desse pequeno... desse circuitinho do curta. Existia esse pensamento. Ele é real – mas aí a realidade, naturalmente, se impôs e a gente acabou aprendendo um bocado com isso. Com 49 mil, partimos para fazer esse longa. Eu expandi o roteiro e de certa forma, me permiti explorar as possibilidades da historia e sem essa ganância, acho que eu não teria evoluído. Meus amigos também. Meus amigos que participaram da produção, como meu diretor de fotografia, o cara do som, o cara da elétrica, todo mundo saiu com o olhinho brilhando porque íamos entrar num longa-metragem. Com 49 mil, a gente não tinha noção disso.

CLEBER EDUARDO - Que idade você tinha, Daniel?

DANIEL BANDEIRA - Eu tinha 25 anos, na época. Acho que sou o mais velho

desse programa. O filme foi rodado em 2005 e lançado em 2007. Essa defasagem se deve ao término do dinheiro da produção e o filme se transformou em 40 fitas de mini-DV totalmente preenchidas, e eu sozinho montando no meu quarto, até que apareceram mais 150 mil para fazer a finalização. Então, 49 mil para filmar e 150 mil para finalizar. Aí sim, veio do edital federal, e não enganamos ninguém. Dessa vez, mandamos um primeiro corte para eles e toparam. Essa sensação, que eu ainda lembro, era muito palpável. Essa coisa da gente estar meio que se juntando às situações que aparecem no filme e eram compartilhadas no dia a dia de todo mundo, mas também era compartilhada a parte real, a parte documental, mas também o era a parte cinematográfica. Coisas acontecem no filme que não aconteceriam... existem as conveniências do roteiro e existe aquela coisa meio explicadinha, porque de fato, a gente nunca teve esse interesse de fazer esse retrato nu e cru da realidade. O retrato mais fiel que eu tenho da realidade é a minha visão que eu tenho dela misturada com as experiências cinematográficas e isso, todo mundo da equipe contribuía muito nesse sentido. Tinha outra pergunta, Cleber.

CLEBER EDUARDO - É, mas essa implica no filme que é essa questão da amizade mesmo.

DANIEL BANDEIRA - Só um adendo realmente porque as situações que acontecem no filme como amigos andando em Recife de madrugada, que não é um lugar legal nem amistoso e nós estávamos com a câmera recém-comprada. Aí houve um ligeiro engano do edital porque ele previa dinheiro de aluguel, mas nós realmente usamos para comprar a câmera senão teríamos de devolver antes de finalizar. Nós estávamos nessa situação, no meio da madrugada de Recife. Eram os amigos filmando a mesma situação em que estávamos lá envolvidos, lidando com as paranóias da cidade e com o que a gente já está imerso. Não acho que em São Paulo a coisa seja meio diferente de Recife. De certa forma, pelo menos eu espero na minha mente pretensiosa de diretor, que o filme tenha chupado um pouco dessa situação. E os ânimos também se exaltando muito. Éramos amigos, mas vocês conhecem um set de filmagem. Um set de filmagem, onde tudo está no limite, os ânimos ficam meio exaltados e algumas amizades realmente terminaram. Houve abalos, com 30 dias filmando à noite. De fato, se eu tivesse 1 milhão de reais, eu faria de tudo para que eu tornasse essa filmagem mais confortável para os meus amigos. Quero contar uma história, e não quero matar ninguém no processo. De certa forma, sim, acho que o trabalho visa muito essa evolução de vida. Naquela época, a gente ainda não era tão conhecido como diretor, o diretor de fotografia agora fotografou um longa de Kleber Mendonça Filho, minha preparadora de elenco já fez o *Muro* e deve estar fazendo para mais três. De certa forma, eles tiveram seus serviços subfaturados porque apostaram e existia essa confiança pessoal, na minha visão especificamente, para que se melhorasse de vida. É isso que acontece na amizade. Você se alia com pessoas que tem o que você não tem e que podem lhe dar uma vida um pouco mais confortável.

CLEBER EDUARDO - Deixe-me só abrir para vermos quantas perguntas temos já aqui, porque senão vamos estourar o tempo e não vamos abrir.

RAFAEL CICCARINI - Só para responder sua... na verdade, nem para responder, mas com relação à questão da amizade que você colocou sobre o "Ythaca" e "Amigos de Risco" como antagônicas, como plano e contraplano, digamos assim, mas a idéia que eu penso é anterior. Essa questão surge como uma necessidade fundamental tanto para o Daniel quanto para os Pretti. Como ela vai se dar e porque essa questão é uma angústia, é diferente, mas a pulsão me parece muito parecida. Essa pulsão tem a ver – e esse é que é meu ponto – ao mesmo tempo com uma necessidade existencial, e isso aparece muito forte nos filmes, e dessa necessidade existencial se constrói uma estética possível. É uma forma de política da intimidade.

PLATÉIA - Eu queria entrar exatamente nessa questão, porque talvez seja uma visão meio romantizada minha, mas acho que um set de cinema e, principalmente quando estamos pensando em cinema brasileiro, e em sets que eu já participei de pessoas que trabalham com isso, acho que set de cinema tem uma relação de amizade. Você formar uma equipe é uma relação que pode ser de afeto, intimidade ou amizade, então, acho que isso perpassa uma relação com o cinema. O set de cinema, com um ou dois meses de filmagem e uma pré-produção, com pessoas que se juntam para escrever um roteiro, quer dizer, a estrutura de produtoras que eu conheço são todas pautadas por isso. Posso citar outras produtoras como a Gato do Parque, que são pessoas próximas a mim. Tem, por exemplo, o exemplo da Casa de Cinema de Porto Alegre que é um exemplo muito claro de um grupo de amigos que começaram a fazer filmes em Super 8 e que é uma das maiores produtoras que tem hoje em dia. O que eu acho que, dentro dessa discussão dessa amizade que você colocou, tem uma junção onde entra a questão da política. Por que essa afetividade se torna uma política? De certa forma, a gente está juntando duas coisas, porque não é a amizade que necessariamente importa porque se formos pensar em cinema, de fato, é uma relação de amizade mesmo, de amigos rompidos ou não rompidos, mas o set de filmagem é uma coisa muito intima e intensa. A preparação de um filme é uma coisa muito intima e muito intensa, ainda mais no país em que vivemos, que não tem esse molde, mas isso não importa. O que eu queria chegar é porque que... também não interessa a gente pensar na amizade vinculada de repente... vincula-se a essa política da amizade ao filme experimental. Então, quer dizer, não é qualquer filme feito por amigos, é um filme que, de certa forma, tem uma estética que busca quebrar convenções e tudo mais. Então, acho que porque essa política da intimidade? O que está em jogo nisso? Porque tem a ver não só com esses realizadores, mas com um ambiente onde esses filmes circulam. Por exemplo, eu me considero uma cinéfila, e hoje eu vim obrigada a assistir os dois filmes porque eu me sinto como não participando do cinema nacional porque eu não

frequento festivais. Eu tenho um amigo que brinca, e parece até uma fala meio ressentida, mas ele fala que a Mostra de Tiradentes é a festa do cinema brasileiro à qual eu não fui convidada. Então, acho que tem um pouco essa afetividade que está circulando, é uma afetividade que, de repente... eu acho que os filmes... acho que um filme que caberia muito também seria o *A Alegria*, ele caberia muito nesse programa também que é pensar, quer dizer, essa coisa da afetividade à flor da pele que, às vezes, funciona muito bem. Eu acho que o filme da Marina é uma coisa incrível. Às vezes, é uma relação que vira uma coisa até fetichista que, para mim, na tela não aparece. Eu acho que pensando em cada filme, em cada... acho que essa exaltação da afetividade, o que está em jogo? Não sei. Acho que é um subterfúgio da política. Essa política da afetividade. Não é necessariamente *modus operandi*, porque têm várias outras pessoas fazendo filme desse jeito e eles não... é uma questão de onde esse filmes estão circulando sim. É uma questão de afirmação rara, obviamente, mas eu não sei o que é porque a política... eu vendo os filmes e talvez não compartilhando desse universo de outra forma, mas a política me escapa. Eu vejo muita intenção e são poucos que se realizam. Como, por exemplo, o filme dos irmãos Pretti, que eu vejo uma intenção que não se realiza, para mim, talvez eu tivesse de assistir outros filmes. No *Alegria*, por exemplo, também acho que tem uma intenção que não se realiza. No filme da Marília não, mas acho que porque essa exaltação da política da afetividade?

RAFAEL CICCARINI - Eu queria falar antes do Cleber, porque sei que você vai querer falar, mas eu queria falar de Tiradentes e você como curador de lá pode responder melhor do que ninguém. Você falou algumas coisas do não realizado. Vamos começar pelo fim. A coisa da política que não se realiza, e a última tentativa de política que não se realiza. Eu não sei, talvez isso seja um pouco inerente a determinados movimentos, por exemplo, o Cinema Novo é uma utopia que não funcionou no que ele queria – ele funcionou de outra maneira, digamos assim. Você pega o que ele desejava, e não foi realizado como a Belair. Ela durou um ano, o Cinema Novo durou um pouquinho mais... São projetos curtos e sempre meio que não realizados. Completando, eu não sei se isso é uma contingência desse tipo de coisa, ou se é uma utopia em si, de fato. Acho que tem a ver com onde eles passam sim, e aí eu queria complementar e passar a bola para o Cleber, nesse sentido, porque eu sempre senti isso. Eu frequento os festivais e eu sempre senti que conhece, discute, vive e vivencia, e gosta ou não do cinema brasileiro, quem frequenta festival a um ponto que chega a uma coisa neurótica. É uma coisa louca no cinema brasileiro, que é assim como se existissem dois mundos mesmo. Há uma série de dez, quinze, vinte filmes que todo um mundinho conhece, discute e repercute na crítica e na Academia. Você vai lá a Belo Horizonte e teve um evento lá para discutir o *Brasília Formosa* e sobre um monte de filmes, como o *Céu sobre os Ombros*. Esses filmes são clichês para um centro mundo e não existem no mundo real, digamos assim. Isso gera uma situação meio doida no cinema brasileiro contemporâneo, que vocês podem falar mais sobre isso. Por exemplo, a Mostra Aurora é uma que todo realizador quer passar o filme lá – para quem não sabe é a Mostra de Tiradentes em que pode se inscrever apenas os primeiros e os segundos longas-metragens. Enfim, dentro dos

realizadores, a Mostra Aurora é cobiçada e se quer passar na Mostra Aurora, se quer vencer na Mostra Aurora como *Meu Nome é Dindi* que venceu e é um desses filmes que virou clichê desse mundinho e não existe no mundo real, digamos assim. Aí, o Tiago Mata Machado ganhou a Mostra Aurora e as pessoas que ganham a Mostra Aurora conseguem legitimação e conseguem entrar no circuito e em discussões críticas acadêmicas e permanecem, ainda sim, confinados a isso. Isso, para mim, é uma questão que não acho certa nem errada. É só uma questão. Eu não sei e é aí que eu passo a bola para o Cleber, porque como ele faz parte disso e é uma figura propulsora disso tudo também de alguma maneira. Podemos entrar aqui também na questão da crítica de cinema, que também tem nessa questão da amizade uma questão relevante também, mas não é esse nosso objetivo aqui. Passo a bola para você porque, de alguma maneira, em suma, você concorda que existam esses dois mundos?

CLEBER EDUARDO - Eu vou falar por uma metáfora que não é tão metáfora. Eu acho que o que tem de melhor na Mostra de Tiradentes são os ares-condicionados, tanto dos debates como os das salas. Eles são potentíssimos. Eu acho que essa discussão que Tiradentes coloca, e essa vitrine que Tiradentes coloca, sobretudo da nova geração e, sobretudo de um certo tipo de cinema, eu sinto como se esse tipo de cinema, que é o que enfrenta todas as dificuldades para existir e para circular, e em Tiradentes, eles entram numa sala com ar-condicionado. Eu tenho dito isso que, já há algum tempo, me assusta um pouco como em nove dias, aquele Festival se torna uma espécie de paraíso artificial do cinema brasileiro jovem – só que no dia seguinte, todo mundo volta de ressaca para a sua vida e só aparece depois de um ano. Então, eu acho tem a sua importância, mas não pode se transformar numa bolha, e a gente achar que aquilo ali é o cinema brasileiro e aquilo ali está resolvido, naquelas festinhas, naquelas bebedeiras, naquelas discussões, naqueles abraços. Acho que tem uma certa bolha que é preciso trazer para a vida. Acho que isso se reflete nos filmes. Queria dar uma pequena cutucada, sem desmerecê-los. Por exemplo, *Ythaca* é um filme em que o mundo não existe. Existem 4 amigos que se fecham num autismo, em que o mundo não entra. Eles mal se falam durante o filme. No *Os Monstros*, que é o filme seguinte do quarteto, existe um confronto com o mundo. Eles são músicos, lidam com som, e um deles é músico, sendo que ele faz um tipo de música que não é aceito. Ele é demitido do bar porque a música que ele faz, ninguém quer ouvir. Num determinado momento do filme, que não vou entrar muito em detalhes aqui, como uma espécie de reação a essa negação daquilo que eu tenho a oferecer ao mundo e o mundo não quer, eles se juntam entre eles e fazem um longuíssimo solo de guitarra dentro de um quarto, como se isso fosse a saída. Aí eu vejo isso como de volta a uma bolha politicamente.

Penso no *Os Residentes*, do Tiago Mata Machado, em que a questão política está colocada de uma maneira... ele recusa isso, ele diz que não, mas a questão política está lá, mas essa questão política está organizadas em torno de um aparelho, de uma casa, de um grupo e me parece que os principais confrontos e conflitos se dão entre os personagens, se dão entre eles dentro do próprio aparelho e não deles com o mundo. Então, acho que tem um certo risco

de voltar-se para dentro – mas aí o *Bollywood Dream* e o *Amigos de Risco*, para pegarmos dois exemplos, mas teríamos outros, colocam coisas muito distintas e muito diferentes. Está certo que são três amigas que formam um grupo, uma espécie de *Ythaca* em busca de um cara que desapareceu, mas lá existe um confronto com o mundo concreto. Existem ruídos, elas se perdem e tentam se reencontrar. Em *Amigos de Risco* é a mesma coisa. Existe um confronto com o mundo concreto e palpável do Recife. Eles não são seres fechados neles próprios. Não sei se você viu o filme do Daniel, mas no filme dele, a questão política está na cara.

DANIEL BANDEIRA - Não foi consciente.

CLEBER EDUARDO - Não foi consciente, mas está lá, e é um filme de punho cerrado. Eu gosto. Isso foi muito colocado em muitos debates. O cinema brasileiro anda numa fase muito conciliadora, muito boazinha, onde todo mundo é legal e o mundo está ótimo. Aí, filmes como o do Daniel, que fecham o punho e dão na parede para machucar a mão mesmo porque dar na parede não significa muita coisa, pelo menos você tem um resto de reação. São filmes muito saudáveis e necessários para não cairmos nisso que eu estou falando, do mundo com ar-condicionado, que está em Tiradentes, mas eu vejo que se reflete no cinema brasileiro como um todo. Parece que estamos vivendo numa sala em que nos oferecem uísque, caviar e ...

RAFAEL CICCARINI - O ar-condicionado daqui também é bom. Uísque foi o que não ofereceram.

CLEBER EDUARDO - Só para encher um pouco a bola do Daniel, eu queria destacar uma coisa. Primeiro, desse finalzinho de década, dos 3 e 4 anos, vou falar isso com total convicção e tomar um partido mesmo, mas acho que o núcleo de produção mais rico, no qual eu acredito mais para os próximos 5, 6, 7 anos, é o de Pernambuco. Acho que eles estão fazendo os melhores curtas e os longas mais intensos, mais interessantes num sentido muito amplo, mas também desconfortáveis porque não está passando a mão na cabeça de ninguém. Também estão resgatando uma coisa que me interessa muito que é uma noção de classe. Eles estão estabelecendo uma noção de classe com conflitos, sem apaziguamentos. O filme do Daniel tem uma importância porque ele é da novíssima geração de Recife que estão fazendo agora seus primeiros e segundos longas e, imagino que, na minha cabeça, o primeiro que chegou no longa. A partir de você, veio um atrás do outro, e virão outros porque para os próximos dois anos tem uma fila de longas-metragens de Recife para estrear, todos em primeiro e segundo longa. Então, o *Amigos de Risco* tem uma importância que é para além dele também. Eu o considero uma espécie de

marco dentro do que aconteceu nessa produção, sobretudo de Pernambuco nos últimos quatro anos aí.

PLATÉIA - Essa questão da amizade parece que era mais forte no passado nessa questão da política e da Ditadura, do exílio também. Principalmente nos nichos também, como no Cinema Novo, onde todos eram amigos, onde os mesmos técnicos serviam vários diretores e atores eram quase os mesmos. Mas eu queria falar do cinema que é o da Boca do Lixo, onde parece que aí já tem o sistema industrial que é bem azeitado. Os diretores tinham verba para fazer seus filmes e eram amigos. Eram todos amigos.

RAFAEL CICCARINI - Você tem toda a razão, e quando você começou a falar do Cinema Novo, eu tinha pensado "A gente está muito burguês. A gente fala de Cinema Novo e Sganzerla, e ninguém falou de Boca do Lixo." E é verdade. É uma lembrança mais do que... é uma relação de amizade curiosa, porque tem essa coisa industrial também, que são todas as experiências industriais, mas nós não vamos entrar na discussão da Boca do Lixo, mas eu acho que o jeito que a Boca do Lixo aconteceu, é a única no mundo com um sistema de produção daquela maneira, com o exibidor financiando filmes que é uma coisa que é uma inversão total da ordem da cadeia de produção normal. O Galante ia lá, pedia para o cara uma nota promissória do cinema, o cara do cinema dava a nota promissória, ele ia ao banco pegar empréstimo para fazer um filme e aí, fazia três com o dinheiro do empréstimo, e aí demorava, enfim, dava o cano em um para fazer um filme. Enfim, esse esquema de produção da Boca do Lixo... eu vou usar sua questão da Boca do Lixo para pensar talvez como uma outra questão que poderia ser um debate aqui, assim.talvez esses filmes começam finalmente a criar possibilidades de diálogos, ainda que não sejam repetições de momentos, mas possibilidades de diálogos com momentos do cinema brasileiro que parece que não foram aproveitados, digamos assim. Esses filmes que estamos falando, de alguma maneira, lembram o *Documentário*, do Sganzerla, com os dois andando pela cidade, pensando no cinema e a vida. É uma cinefilia que não foge do mundo, que não fica ensimesmada, mas vai para a cidade pensar o cinema e pensar a vida. São os dois andando no *Documentário*. Outra coisa, esses filmes selecionados são de 2007 a 2010. Eles são do final da década. Isso é uma coisa bem recente e será que, de alguma maneira, estamos finalmente conseguindo dialogar com a tradição autoral do cinema brasileiro. Dialogar é diferente de repetir. Eu digo dialogar mesmo, e fazer filmes onde a Belair está lá ressonando, o que é o caso do Bruno Safadi, onde os filmes do Sganzerla, enfim, onde podemos falar de Boca do Lixo talvez. Eu sempre senti falta, e acho que muita gente também sentiu falta das experiências históricas e estéticas do cinema brasileiro que, de alguma maneira, aparecendo no cinema brasileiro. O cinema brasileiro, esse sistema perfumado, o novo rico, comportado, com medinho de filmar sexo, enfim. Ficamos traumatizados com a pornochanchada e não filmamos mais sexo. Os diretores morrem de medo de filmar sexo porque vão achar que é de mau gosto e que eu estou apelando. Acho que começam a se livrar desses

traumas – o filme do Sérgio Borges, o *Céu sobre os Ombros*, tem sexo explicito. Isso para mim é um paradigma nesse sentido, perdeu o medinho de filmar sexo que veio desse cinema novo rico e comportado de que fica no ar-condicionado, enfim. Não sei se a Boca do Lixo veio para fazer essa colocação.

JOSÉ GERALDO COUTO - Eu não tenho nada muito extenso a acrescentar, mas eu acho que o Cleber tocou de passagem num tema que merece ser discutido em outras ocasiões, porque já estamos chegando ao fim dessa conversa. É essa coisa de ele ter diferenciado de alguma maneira o *Ythaca* e *Os Residentes*, do Tiago Mata Machado, de outros filmes que têm um enfrentamento mais direto, um corpo a corpo mais direto com o mundo, com a vida. Eu tinha pensado justamente nisso, e era um dos temas que eu iria desenvolver aqui, se eu não tivesse me estendido tanto. No *Ythaca* isso é tão evidente. É uma coisa quase que programática. É uma coisa de não lidar com o mundo. É uma coisa fora do mundo. É uma Ythaca mesmo mitológica e tal. Isso me chamou atenção para isso naquela cena do filme em que eles estão andando no carro e o cara vai jogando CDs pela janela dizendo “Isso é uma merda. Essa é outra merda.” E aí nem sabemos quais CDs são aqueles. Quer dizer, se tivesse um mínimo de intenção de discutir, teria lá o nome do músico e do compositor. É o mínimo de interação com o mundo em que vivemos. É uma coisa programática mesmo, e não estou querendo dizer que é boa ou má, mas existe uma diferença muito grande, por exemplo, com relação a *Amigos de Risco* ou *Bollywood Dream* em que os personagens estão... e até mesmo o *Apenas o Fim*, que aí é um casal de classe média na universidade que está andando naquele ambiente meio que protegido de classe média. No entanto, mesmo assim, eles estão o tempo todo interagindo com o mundo em volta deles – tudo bem que as referencias podem ser o Pokemon ou o McDonald’s, mas isso faz parte do mundo em que a gente vive e eles estão discutindo e interagindo com isso.

A minha concepção de política ou de intervenção política é bastante elástica. Eu acho que não tem a necessidade do filme ter um programa e de se colocar, defender uma idéia ou uma bandeira. Nada disso, mas eu acho que uma intervenção política é você interagir com a realidade. É você colocar personagens em confronto com a vida real e tal. Isso pode ser feito até dentro de um estúdio. Não que necessariamente tenha de ser feito na rua ou numa locação, mas de alguma maneira deixar que o mundo real entre ali no espaço do filme e que você, sua história ou seus personagens tenha alguma coisa a dizer sobre eles. Acho que foi bem levantada então essa diferenciação. No caso do *Ythaca* me pareceu uma coisa programática mesmo, e não sei qual a intenção porque não os conheço e nunca conversei com eles. Deu-me essa idéia de que realmente vamos fazer escapar do mundo real e construir um universo à parte.

RAFAEL CICCARINI - É só para completar isso. É programa. Você foi muito preciso na coisa do CD, de jogá-los e não informar. No segundo filme, só

completando esse movimento que o Cleber leu do filme intencionalmente ensimesmado, que é o *Ythaca*, para um filme que se abre para o mundo que é *Os Monstros*, ainda que não inteiramente porque no final tem esse movimento. Mas é como se 'Olha, no primeiro é possível fazer e nós precisamos fazer. No segundo, existe um mundo e como lidar com o mundo.' Agora vamos ver porque essas coisas estão acontecendo também e não sabemos o caminho que eles vão tomar. Isso é uma questão para eles também porque 'Peraí, fizemos um filme falando da gente, depois fizemos um filme sobre o impasse dessa nossa condição no mundo real e terminando tocando jazz, quando o mundo quer ouvir Djavan.' No segundo filme, eles dão o nome do CD. Eu imagino que no terceiro, eles darão outras coisas, e esse é um comentário complicado, mas eu quero dizer que essa coisa da palavra é complicada. Mas assim, o que eu quero dizer é que eles não nos dão o nome do CD, no segundo, ele diz que o mundo quer ouvir Djavan e nós amigos queremos fazer outra coisa e iremos nos abraçar, mas isso será suficiente? Não sei. A gente pode ver o terceiro filme. Não sei se isso é uma trilogia dos Pretti, enfim, eu estou até dando a idéia para eles aí.

PLATÉIA - Eles escolhem o caminho. Eles vêem claramente esse caminho.

RAFAEL CICCARINI - Mas esse caminho já estava lá no filme do Godard. Esse caminho é repetido.

JOSÉ GERALDO COUTO - É o Glauber apontando.

RAFAEL CICCARINI - Sim, de alguma maneira, é uma escolha.

PLATÉIA - Eu ia falar alguma coisa, mas até me perdi depois de tanta coisa. Uma coisa que eu queria trazer é que eles estão falando dessa coisa do cinema de amigos, ações entre amigos e, de certa forma, como isso está dentro dos roteiros ou dentro do que está sendo filmado. Você passou por essa questão da política e como reagir. Você trouxe a coisa importante de referencial do próprio cinema e da própria história, mas eu queria expor outra questão, que seria essa de que talvez tenhamos de romper com tudo isso, mas romper com o cinema brasileiro. Se estamos fazendo filmes entre amigos ou os nossos filmes, até que ponto está valendo a pena colocar o filme em primeiro lugar? Não sei. Estou falando isso até como universitário meio frustrado. É muita imposição de certa forma, mas tem essa coisa de que estamos no set. Não sei. Talvez, como estávamos falando em caminhos, isso pode se desenrolar até no que eu queria tentar fazer de talvez nós fazermos nossos filmes e não

mandamos para festival. Não que essa coisa do *Os Monstros*, do solo de guitarra dentro do quarto, mas não sei. A gente vai fazendo assim – não só no cinema, mas na música também. Os Punks e não só eles. Punk não como movimento estético, mas como o movimento de você pegar e tocar só. Sei lá, a gente vai fazer o filme, mas ele tem que estar em primeiro lugar no cinema, mesmo sendo cinéfilos, porque se eu brigo com meu amigo, mas – e você que fez o filme até pode falar – até que ponto valeu a pena eu ter brigado com o amigo ou ter acabado com a minha namorada? 'Ah, mas fizemos o filme.' Eu não sei. Eu, nesse caso, desisto de fazer o filme e vou atrás do meu amigo, por exemplo. Eu não quero perder meu amigo para um filme e não quero que o cinema seja mais importante do que a própria realidade, de certa maneira. Temos de dialogar com essa realidade, mas eu fico com essa impressão de que a gente dá mais importância à relação entre as imagens e a realidade do que a gente viver e fazer nossa política construir e usando o cinema porque a gente gosta. É divertido e a gente se dá bem fazendo e consegue ter reflexões.

RAFAEL CICCARINI - Os curadores que escreveram no catálogo lembraram – e estou tomando a idéia deles – eles se lembraram de outro cinema, que você pode falar de cinema A, que é esse cinema que existe, que está na sala de cinema e que o grande público assiste, enfim, é *Chico Xavier* e *Meu Nome não é Johnny*, enfim, uma série de filmes que são conhecidos do grande público. Tem o cinema B, que é esse cinema que estamos falando aqui – eu estou inventando essa coisa de A e B só para entender meu raciocínio – que é esse cinema que tem toda uma legitimação, que tem uma série de prêmios e que passa em festivais, que recebe crítica e que tem produção acadêmica. Tem o cinema C, que é toda uma galera que faz filme porque está a fim e que de alguma maneira, dentro do que você está falando aí, faz porque gosta. Não vão querer morrer pelo cinema e nem nada disso, mas existem esses caras que nem em festivais estão, e não são nas esferas de legitimação que não tem ar-condicionado e nem revista eletrônica para falar dos filmes – enfim, que não tem nenhuma esfera de legitimação e que, ainda assim eu diria que é o cinema brasileiro C. O cinema brasileiro tem esses três e o A, o B e o C existem e estão convivendo. Existe o *Mangue Negro* que o cara fez, enfim, existe um submundo – que é um julgamento de valor -, mas existe mesmo um pequeno mercado que está sendo criado para uma galera que faz e cria dentro do universo que ele está a fim de criar. Isso é uma coisa meio que existe já. O cara faz o filme e não manda para festival, mesmo porque ele sabe que não será selecionado. O cara faz um filme chamado *Vadias do Sexo Sangrento*, para quem não conhece. Ele sabe que não vão passar *Vadias do Sexo Sangrento*...

JOSÉ GERALDO COUTO - Vão direto para o DVD.

RAFAEL CICCARINI - Exatamente. Aí eu acho que isso pode ser um dos

caminhos...

CLEBER EDUARDO - Eu queria só ler um trecho de um texto do Cezar Migliorin na Revista Cinética, chamado “Cinema Pós Industrial”, onde ele define essa produção como uma que está para além da fase industrial do cinema. Basicamente, eu vou pegar de uma maneira muito simplificada: *A fase industrial do cinema se consolida – se é que estamos na fase pós industrial – mas a fase industrial do cinema se consolida justamente por essa racionalização da produção ou à organização extrema da produção com cabeças de equipe e cada um fazendo a sua parte e juntando-se tudo no final.* O texto é grande, mas eu vou pegar no papel da universidade porque é uma década em que as universidades de cinema se espalharam pelo país. Isso tem sinais positivos e negativos. O negativo é que as universidades ensinam a fazer cinema no modelo industrial, mesmo que para um orçamento pé-rapado. Cada um é cabeça da sua equipe e cada um tem seu assistente. O Cezar diz o seguinte: *Os principais cursos de cinema do país possuem um currículo organizado em termos industriais. Pega-se o filme, divide-o em várias partes como montagem, fotografia, roteiro, direção de arte, figurino e etc. e, no final, se coloca tudo junto para o produto final. Quando um cinema pós industrial ocupa o espaço que vem ocupando, também na universidade precisamos nos reinventar dando atenção às formas como os cineastas estão trabalhando hoje. De certa maneira, cinema e pesquisa se tornaram coisas contiguas. A Mostra de Tiradentes não é um exemplo – não fiz a propaganda aqui não. Pesquisadores, Críticos e Cineastas ocupam um mesmo espaço e frequentemente passam de uma função a outra dentro da própria Mostra. Críticos que realizam, Realizadores que são Críticos, Pesquisadores, gente de Mestrado e Doutorado, não haveria mais essa fronteira. Parece ser um desafio hoje da universidade a invenção de meios para dar conta pedagógica e politicamente dessa forma de fazer cinema para a qual não estamos preparados ainda e que vem transformando o cinema como um todo das formas de produção até as escrituras fílmicas.*

Acho que isso é fundamental porque os filmes respondem muito às suas formas de produção, como o Zé levantou aqui no começo da fala dele. A gente tem cada vez mais modelos de produção sendo ensinados para os jovens realizadores, que são o mesmo modelo de produção desde 1915. Tem alguma coisa aqui que a universidade precisa se reorganizar e criar uma reengenharia mental para poder lidar com essas novas tecnologias e essas novas formas de organização. Aí, só para fechar minha fala aqui, quando eu digo que tem essa questão do sistema de produção, mas tem uma questão também, Rafael, quando você faz esse elogio do vínculo com a tradição, com a citação que é o risco de se tornar um cinema que olha para dentro do cinema. Isso foi uma questão ontem aqui em cima do texto do Danei da terceira fase da imagem, da fase maneirista, em que o cinema já não leva em consideração a realidade ou a lógica de representação. Ele leva em consideração o mundo das imagens apenas. Isso, numa geração muito cinéfila, o risco é que você feche os olhos para o mundo e só tenha olhos para dentro do cinema.

RAFAEL CICCARINI - Tenho só que me defender, porque você me citou. É porque eu não elogiei a citação, e não acho que seja por aí. Eu acho que, resumidamente, dialogar com a nossa tradição significa perceber as forças que o cinema brasileiro conseguiu construir como potência de relação com a realidade. O cinema marginal é uma potência e tem uma força imensa na relação daqueles caras com o mundo, com a cidade, com o espaço no *Copacabana Mon Amour*, o *Documentário*. Essa força é que precisa ser de alguma maneira interiorizada e repercutida, e não imitada. Agora, não é citar cena e fazer citação cinéfila em cima... não é disso que se trata de jeito nenhum.

CLEBER EDUARDO - Bom, nós temos que encerrar porque vai começar aqui a sessão do *Amigos de Risco*. Agradeço pela presença. Encerramos aqui o último debate da Mostra, que acaba amanhã e convido vocês para, em 2021, estarmos aqui discutindo as 20 questões da década seguinte.