



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 03/05/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Mariana Baltar e Rafael de Luna

Moderador: João Luiz Vieira

Debate: Que gêneros são os nossos?

JOÃO LUIZ VIEIRA – Boa noite a todos. Nos anos noventa, a gente perguntava o que era o cinema popular, quais eram as possibilidades de cinema popular. A gente não chegou a pensar bem na idéia de gênero, nessa noção, nesse conceito complexo, naquela época, mas já tinha na pergunta “o que é um cinema popular” uma indicação de que essa pergunta dez anos depois estaria retrabalhada numa pergunta que a gente coloca, nessa interrogação, “que gêneros são nossos?”. Então a gente está aceitando, pela pergunta, que tem gênero, existe gênero brasileiro. Mas quais são esses gêneros, que gêneros são nossos? É uma forma de a gente parafrasear a questão, de novo. Ela coloca, retomando a idéia dos anos 90, três termos em diálogo: indústria, autor e gênero. Três conceitos muito caros a uma teoria, a uma crítica de cinema (não só cinema contemporâneo), que é essa relação que se estabelece, especialmente entre indústria e gênero. A idéia de um cinema de autor fica por aí um pouco enviesada, mas tensiona muito essa relação entre indústria e gênero. Na nossa introdução tem um teórico importante chamado Rick Altman que estudou muito a complexidade do conceito de gênero, mas coloca ali, retomando a questão dos anos 90, a idéia do popular. E a idéia do popular vindo através de uma noção de repetição. A gente poderia puxar uma linha e colocar, gênero: repetição/popular.

Duas idéias: a idéia de repetição nos faz pensar num formato que é de um cinema não apenas brasileiro, mas internacional, que se tem visto muito nos últimos 20 anos, que são as continuações. Se a gente pensar no cinema internacional, o que se viu, por exemplo, *Guerra nas Estrelas*, para citar uma, *O Homem Aranha*, um, dois e três. Terror, por exemplo, todas essas séries de terror, algo desse tipo. Chama a atenção essa idéia: repetição traz embutida essa noção de continuação. Olhando aqui para esse cinema dessa primeira década, está dito aqui no nosso catálogo que nas vinte maiores bilheteiras dos anos dois mil, se encontram pelo menos três do que se poderia chamar de franquias. Franquia também nessa idéia de uma repetição, da mesma forma que a gente fala a franquia *O Senhor dos Anéis*, algo assim. Uma é o *Se eu Fosse Você*, que aliás parece estar sendo anunciado o três; *Tropa de Elite*, que já se anuncia também a continuação da saga num *Tropa de Elite 3*; os filmes da Xuxa – que ultrapassam em muito esse período desta década, do século XXI, se estende lá para trás. Poderíamos falar dos Trapalhões, e de uma forma diferente da franquia *Cidade de Deus*, pois apesar de não ter tido continuação, se pensarmos nela como núcleo de algo que passou, temos uma relação de cinema e televisão: *Cidade dos Homens*, como algo que surge dessa noção de popular, de continuação, da refilmagem. A gente citou aqui que *Cidade de Deus* deslança uma série de filmes, centraliza essa idéia da favela, dos marginalizados, uma idéia de periferia, foi tratada aqui de uma maneira muito boa pela Ivana num outro dia. E pensar, por exemplo, no gênero *favela movie*. Eu citei aqui e vou repetir esse impacto que *Cidade de Deus* teve num país como as Filipinas, onde chegou a cunhar um gênero, que eles se auto intitulavam de “favela situation movies”. Tem oito filmes pelo menos feitos na sombra de *Cidade de Deus*. Isto nos faz pensar: será este o nosso lugar no cinema internacional? Será esta a nossa franquia? Será *Cidade de Deus* o nosso *Guerra nas Estrelas*? É algo para se pensar, pegando na questão da imagem do País.

Reparem: a gente de novo tentando aqui relacionar, costurar essas dez questões que a gente está trazendo para cá. Aí a gente pensa em *Se Eu Fosse Você*. A comédia... Se a gente pensar numa classificação genérica que remonta aos gregos, temos dois gêneros fortes: drama e comédia. A gente vai perceber que tem um certo equilíbrio aqui nesses nomes: *Se Eu Fosse Você* e Xuxa, de outro lado *Tropa de Elite*, *Cidade de Deus*, como uma franquia, uma relação um pouco equilibrada nesses gêneros maiores. Mas se a gente aprofundar um pouco mais, acho que a comédia acaba aparecendo. Se a gente singulariza comédia como sendo esse gênero mais popular, mais presente, vale a pena lembrar duas coisas, de uma história, de uma tradição, e trazer também para hoje, num outro viés: primeiro é a relação entre cinema e o rádio, apoiada da música, apoiada na música, vamos segurar essa idéia de cinema, rádio e música. A gente tem aí essa tradição da comédia popular carioca, das populares chanchadas. É uma relação do cinema com o rádio. E a música segura, intermedia, media essa relação. Se a gente pensar, hoje, substituir o rádio pela televisão, pensando na comédia, acho que dá para afirmar, eu tenho dito isto algumas vezes, e falar de um “cinema de televisão”. Como eu poderia ter falado, lá para trás, de cinema de rádio, poderia ter falado de cinema de televisão. *Se Eu Fosse Você*, *Divã*, que era filme e voltou, virou uma série de televisão.

Se a gente pensa na música outra vez, vai juntar uma tradição lá de trás com uma de muita força que apareceu no cinema da última década, a música popular brasileira. Então essa relação com a música continuada através de uma série de documentários de natureza biográfica musical, já falamos disto aqui, temos alguns exemplos: *Simonal*, que estava programado na pergunta dos heróis, pode ser trazido aqui e uma série de documentários musicais fazem essa ligação, apontam para a força da música popular brasileira. Então, a gente falou de *favela movie* e pontuamos, mais para o final desse texto, algo que apareceu nos últimos anos, como a possibilidade da formação de um gênero – o do filme espírita. Não sei informar se a gente teve exibição desses filmes também no exterior, não sei se teria o mesmo impacto de *Cidade de Deus*, mas se tivesse a gente teria de novo a redefinição de um lugar nosso no cinema global. Isso é uma hipótese.

Para discutir isso, vamos passar para a mesa, vou começar com a professora Mariana Baltar, professora doutora do Departamento de Estudos Culturais e Mídia, da Universidade Federal Fluminense. Ela tem publicado, no Brasil e no exterior, sobre uma linha de pesquisa que está desenvolvendo na universidade sobre o excesso: estética do excesso, o cinema do excesso, que vem, em parte, originada da sua tese de doutorado sobre o melodrama no cinema brasileiro, especialmente uma relação muito curiosa e inusitada que a gente fez um tempo atrás sobre melodrama e documentário. Acho que essa junção de melodrama e documentário trouxe algo novo para os estudos de cinema no Brasil, com certeza.

MARIANA BALTAR – Estou super feliz de estar aqui, muito obrigada pelo convite, por estar pensando essas questões de gênero. A gente vai ter na verdade quase um *revival*, porque algumas dessas questões eu comecei a

pensar convidada pelo Rafael, eu estava lendo a tese dele, estava na banca, argüindo, então fui muito convidada por ele a pensar essas questões, que fazia um tempo que não pensava. E é engraçado estar aqui, não posso deixar de falar nisso, porque eu tenho uma memória afetiva com esse esforço de fazer essa curadoria de filmes e pensar questões, depois de um balanço de uma década. Eu tinha acabado de mudar para o Rio de Janeiro para começar o mestrado, e tinha um mês que eu morava no Rio e veio logo esse presente, as nove questões que a curadoria propôs após os anos 90. Eu fiquei assiduamente aqui no CCB, assistindo, nessa condição de estar dialogando junto para fazer esse panorama. Lembro com carinho daquela mostra, e eu tenho meu catálogo guardado.

Estava pensando em propor hoje aqui a lançar algumas questões. De certa maneira o objetivo aqui, que pensei, foi deslocar um pouco a conversa, deslocar a pergunta de certa maneira: a pergunta “que gêneros são nossos?”, no sentido de propor conseguirmos pensar um gênero, pensar a partir do vocabulário de gênero para o cinema brasileiro, essa é minha primeira proposição. E pensar a partir desse vocabulário genérico é produtivo de alguma forma para o cinema brasileiro? Acho que no fundo a pergunta de “que gêneros são nossos” tem no bojo o desejo de nos relacionarmos com esse vocabulário genérico. Então, primeiro vou comentar um viés mais contemporâneo do conceito de gênero, que eu acho que dá a pista para a gente pensar nesse vocabulário genérico no cinema brasileiro, para depois pontuar de certa maneira, e eu acho que isso que é mais produtivo, de certa forma, e a gente só pode fazer isso por esse viés um pouco mais contemporâneo desse conceito de gênero. Como ele pode ajudar a gente a pensar coletivamente os filmes brasileiros. Pensar, de certa maneira, participando de um certo pensamento histórico sobre o cinema brasileiro, mas pensar o cinema brasileiro coletivamente mesmo – não por produções coletivas mas por um panorama. Uma constituição mais ampla desse cinema. Então, de certa maneira, o que eu estou pensando aqui é que esse vocabulário genérico pode ser um vocabulário muito interessante para a crítica, e eu queria com a minha fala tentar propor e lançar isso aí, lançar essa relação, porque muito se fala de gênero na relação produto, produtor, indústria e espectador, mas pensar o gênero como um problema da crítica, como um problema de crítica. E aí, por conta disto, como uma chave para se pensar o cinema brasileiro de uma maneira mais ampla. E, no final, eu tenho uma pergunta que eu já fiz no dia da banca, para a gente, e que eu não tenho resposta – continuo não tendo resposta e vou lançar para vocês.

Então, pensando nesse viés um pouco mais contemporâneo, na verdade a gente tem uma visão tradicional da questão de gênero, e é uma visão que parte de uma certa ansiedade de definição, como se o problema do gênero fosse um problema de definir: definir o que é um melodrama, definir o que é um western, definir o que é horror. Então há uma ansiedade, eu chamo de uma certa neura de definição e de classificação. E é essa visão tradicional que, na verdade, acabou gerando certas falácias em relação ao gênero. Falácias que, primeiro, colocam o gênero como oposto à autoria; e, segundo, o gênero como algo somente pertinente, exclusivamente pertinente, a um certo modelo de indústria cinematográfica. Você só pode falar de gênero quando tem uma indústria estabelecida nos moldes de uma indústria hegemônica, norte-americana, por

exemplo. Então só se pode falar com o vocabulário genérico, só pode pensar gêneros e definições, pressupostos de definição de gênero, se tomar como referencial essa indústria estabelecida. E aí a gente esquece e perde de vista que indústria não é exatamente a mesma coisa sempre. Essa noção de indústria não é monolítica, tem uma adaptação de certa maneira a um modelo de industrialização – e isso não só para a indústria audiovisual, para a indústria cinematográfica, mas uma adaptação num certo modelo de industrialização. Adaptação mesmo, como as práticas discursivas, as práticas de produção ajeitam as coisas face uma realidade. Então acho que a gente perde de vista isso.

Essa ânsia de definição também, de certa maneira, pensa como se os gêneros tivessem sempre sido algo puro, algo precisamente definível, precisamente identificável e estabilizado. Essa estabilização pode até ser útil para pensar que o gênero tem a ver com a idéia de repetição, e esse jogo da repetição é muito pertinente para um modelo de produção industrializada, para um modelo de cultura massiva. Por isso essa relação é importante, com esse manancial do massivo, do popular. Mas os gêneros, por outro lado, partem de uma negociação com algo que se pode chamar de uma certa estética da repetição, e do valor e o prazer desta repetição. Esse conceito de estética da repetição é de um italiano chamado Omar Calabrese e que o Jesús Martín Barbero usa bastante. É a idéia de que na repetição eu encontro naquilo que reconheço, que me é familiar; é uma estratégia absolutamente eficaz para conformar minha visão de mundo. De certa maneira é aquela lógica que está na base da experiência, por exemplo, da gente com a telenovela: certo conjunto de estratégias, uma certa repetição da forma de colocar as coisas que facilita minha relação com essa obra e a fruição com essa obra. E, pela relação de familiaridade que a repetição me dá, enquanto público eu reconheço, sei o que vai acontecer daqui a pouco. É como balada pop: não precisa ouvir, já sabe qual é o refrão, e rapidamente este gruda em sua cabeça. Esse é o poder dessa estética da repetição. E ela é tão mais eficaz que conforma um olhar sobre o mundo, constrói um olhar sobre o mundo. Não daquele jeito determinista, maniqueísta, mas conforma por conta da eficácia dessa familiaridade. Então é uma coisa absolutamente estratégica e produtiva num certo sentido.

É muito importante pensar essa estética da repetição não com o preconceito habitual de que repetição é empobrecimento (e, portanto, a questão genérica e o vocabulário genérico sendo o empobrecimento da experiência), mas como algo estratégico dentro desse tipo de fruição. O gênero, portanto, e isto diz Altman, dentro dessa lógica de ser um convite ao espectador a partir de uma coisa conhecida, olhar de um modo conhecido, e aí a familiaridade vai formando esse olhar. É muito importante pensar nos gêneros como convite mesmo, como pacto que é estabelecido, e isso é uma visão contemporânea do gênero, pela narrativa, pelo reconhecimento desses códigos narrativos. Nesse sentido a grande proposição contemporânea do gênero vai se dar, pelo Rick Altman, numa proposição tripla dele. Primeiro ele vai pensar o gênero como uma proposição sintática, e não semântica. E recentemente vai juntar essa dupla que parecia dicotômica – e remetia àquelas dicotomias de forma versus conteúdo, autoria x gênero; esse tipo de dicotomia que não é produtiva na verdade – e vai introduzir a dimensão que chamará de pragmática. Esse

vocabulário ele empresta do âmbito do discurso, da lingüística mesmo. Resumidamente o que ele vai falar que é essa dimensão semântica e sintática, e isso é uma citação do Altman: “A abordagem semântica então vai enfatizar os blocos de construção de gênero, enquanto a sintática vai privilegiar as estruturas sobre as quais eles são arranjados”. Quase está dizendo, de certa maneira, forma x conteúdo. Mas o que ele está querendo dizer é que se tem algumas convenções estilísticas que são reconhecíveis, e que nos fazem dizer assim: “o que é um filme de horror?”, “o que tem num filme de horror?”, ou os chamados filmes de gênero, que nem é uma expressão muito legal, mas vamos fingir que é uma expressão legal, “o que é um western?”, “o que tem num melodrama?”, “o que tem numa comédia?”.

Esse tipo de identificação é parte do processo do vocabulário genérico, mas ele não encerra o processo desse vocabulário. Porque a outra parte da gangorra da repetição são rearranjos múltiplos e fluidos dessas repetições. Porque não é repetição sempre, a repetição sempre não dá esse desejo de continuar na repetição. Então ela precisa sempre de uma gangorra, isto é base da cultura de massa. Cultura de massa não é homogeneização e não é só repetição. É sempre uma espécie de gangorra entre repetição e inovação, um certo dado de inovação. Talvez inovação não seja uma boa palavra, fica parecendo uma ruptura de vanguarda, mas não é isso. Mas é um certo dado de rearranjo de códigos familiares, e esse rearranjo é muito produtivo no convite que faço ao meu espectador. E esse rearranjo vai se dar, também, em torno de diálogos entre os discursos, porque não dá para pensar a produção genérica se não pensar que os filmes em si conversam. E é porque conversam que eu identifico todos dentro de um campo que nomeio de gênero. Conversam como conversam com outros também, mas acabo identificando todos mais, esses aqui estão mais próximos do que eu identifico com o melodrama. É um processo complexo, uma rede mesmo de significação e que tem um terceiro elemento fundamental, e esse elemento é muito importante para a visão contemporânea do gênero, que é o elemento pragmático. Que de certa maneira é uma visão que outros autores vão chamar de culturalistas. No circuito todo por onde o filme caminha, contribui nesse processo, nesse jogo de identificação, não é a identificação do sujeito para com a narrativa, mas identificação da definição da narrativa.

Então, o problema do gênero não é definir e definir ao final da conversa, o problema são as implicações desse ato de definição. O que significa dizer que aquele filme é uma comédia? O que significa para o aspecto estilístico material desse filme, com base em que eu estou dizendo isto? Com que tipo de lógica de reconhecimento essa definição está se colocando, e quais são as implicações dessa definição para o circuito que esse filme vai fazer, ou para a própria experiência da espectadorialidade frente a este filme? Então, por este sentido que fico sempre batendo nessa tecla: quando trabalhava com melodrama, quando trabalhava com documentário, batendo nessa tecla do convite. Essa palavra, convite, é muito pertinente para se pensar isto. É claro que, como espectador, eu posso aceitar ou não esse convite, mas o convite é um pacto que o filme está fazendo. E para pensar este pacto e convite, os aspectos identificatórios que seriam, antigamente, numa visão tradicional de gênero, identificados como o problema de gênero - o que tem um horror, melodrama, western, comédia – o que identifica aquele gênero é um início para

se pensar aquele convite. Mas não é o pensamento sobre gênero. O pensamento sobre gênero é para além da ânsia identificatória, é para além de classificar, é pensar as implicações deste ato de classificação, e pensar as reformulações dessas classificações. Porque essas reformulações também dizem muito sobre o circuito que esse filme está fazendo em sua experiência, que é para além da tessitura da narrativa – para além do que está ali, estilisticamente trabalhado no plano, no som, na questão da direção de arte para o melodrama, do figurino para o melodrama, este tipo de coisa. Ou o cenário, ou a temática também, porque é para além da definição da temática aqui. A questão fundamentalmente importante dessa visão de pacto de convite é pensar também que, voltando lá, a eficácia dessa estética de repetição em conformar um olhar sobre o mundo, e que é tão mais eficaz que cristaliza esse olhar sobre o mundo, porque ela é familiar. Você repete tanto que vira verdade aquilo. Então é uma dimensão muito importante de pensar o que está sendo dito sobre o mundo, através dos gêneros. E como esse “o que está sendo dito” pela repetição genérica, de certa maneira constrói essa visão de mundo que eu tenho. Esse é um ponto que para mim é fundamental para pensar em termos de cinema brasileiro.

E por conta do vocabulário de gêneros pensar um pouco do que o João falava e que no texto do catálogo está tão bem colocado, começar a pensar a partir daí. Um certo olhar de experiência urbana, por conta desse gênero, chame de favela movie ou não, essa não é a questão agora, mas é uma questão para crítica como identificar e como pensar sobre esses gêneros. Vou chegar lá daqui a pouco, queria comentar, ainda dentro desse passeio sobre uma visão conceitual contemporânea de gênero: tem um artigo de 1997 de Walter Metz muito pertinente para se pensar isto, e pensar dentro da questão das implicações do convite. O artigo chama-se “Toward a Post-Structural Influence in Film Genre Study: Intertextuality and *The Shining*”. É um texto em que ele pensa o problema do gênero a partir da análise de *O Iluminado*, de Kubrick. Ele diz que se pode analisar o Kubrick a partir da chave do horror, e isto tem uma certa implicação, do horror, suspense, a partir deste campo genérico. Mas pode pensar a partir de um outro campo, e aí faz uma intensa análise, no artigo, desse campo, do melodrama patriarcal. Ele vai olhar para *O Iluminado* e defender com unhas e dentes, porque poderia chamá-lo de melodrama. E afinal das contas, essa a conclusão dele, não é para dizer: agora então vamos todos concordar que *O Iluminado* é um melodrama e acabou, e não se pensa mais neste na chave do horror, mas é para dizer que o que significou pensar este como melodrama, em termos de pensar a relação mais ainda do que no horror, a relação daquele filme com um certo momento histórico norte-americano, do contexto de uma sociedade, com questões de distopia e questões morais importantes para a trajetória daquelas personagens, que a trajetória daqueles personagens está incorporando, tornando presente. Essa pergunta que ele faz é o que eu quero trazer.

Não quero saber se estamos concordando ou não, porque, baseado em teorias de revisão do melodrama, ele tem uma certa pertinência de pensar isto, o que não exclui o vocabulário do campo do horror para pensar *O Iluminado*. Mas é dizer: pensando de um lado para o outro o que eu ganho e o que eu perco desse pensamento sobre o filme? É baseado nisso, na verdade não é isto que estou pedindo para se fazer sobre o cinema brasileiro, porque não é identificar

cada um dos filmes, mas a gente sair um pouco deste desejo de pensar o cinema brasileiro por singularidades, por autoria ou por filmes ou movimentos específicos, e pensar no sentido mais coletivo mesmo. E aí o vocabulário genérico para a crítica me impressiona, como a gente deixa de usar. Talvez deixe de usar por outra lógica de tradição da própria historiografia, de escrita dessa história do cinema brasileiro que é muito impulsionada a um certo desejo de inovação. E aí pensar com um vocabulário que é, tudo sobre estética de repetição, parece que é um pecado. Então a gente tem que se despir desses preconceitos.

Então, formular um pensamento de cinema como um todo, pensar de certa maneira, sair dessa visão, dessa preocupação exclusivista, e pensar diálogos que são culturalmente conformados. Esses diálogos culturalmente conformados podem ser trabalhados na chave do vocabulário genérico. E aí pensar, por exemplo, um certo tipo de comédia, que aí transpassa filmes identificáveis somente com um certo tipo de comédia, que tem fortes traços alusivos, que tem uma relação muito intrínseca e muito peculiar com a nossa indústria cultural e com a indústria cultural que identificamos como nossa mesmo: a música, o rádio, num determinado momento a televisão, que são muito poderosos também na conformação desse olhar sobre o mundo, como que esse nosso traço de comédia é distintivo. Então, a chanchada, num primeiro momento, tem uma grande discussão sobre a chanchada como um gênero efetivamente brasileiro – e, no entanto, essa é um pouco a minha questão, a gente abandona o vocabulário de pensamento sobre a chanchada para pensar o cinema brasileiro hoje. A gente abandona nossos gêneros, esse é o ponto.

Pensar de outra maneira um tipo de melodrama realista: acho que é uma peculiaridade da nossa adaptação do melodrama, da nossa incorporação do universo melodramático – nossa, brasileira mesmo. Se já tem alguns traços disto em relação ao cinema latino, a nossa adaptação é um traço distintivo em relação ao nosso melodrama com a realidade, com esses discursos mais propriamente realistas, dentro de uma chave quase desmelodramatizada (ênfase no quase, porque não acho nada desmelodramatizado). Acho que isso tem a ver com a nossa tradição de teledramaturgia, que é bem distintiva: o nosso traço de telenovela, em relação a outras telenovelas latinas. E acho que isso conforma um olhar sobre o mundo que é altamente personalizável, quero dizer, em termos de reiteração da nossa tradição paternalista, nossa tradição de buscar heróis salvadores da pátria. Acho que nossos melodramas, e a gente não nomeia como melodramas realistas, acabam fazendo isso. Toda essa relação do filme, que eu fico pensando a partir disso, sobre uma experiência de urbanidade, remetendo a esses filmes tipo *Tropa de Elite*, ou mesmo *Cidade de Deus*, remetendo a uma certa figura de herói para este tipo de filme, e que vai produzir essas dicotomias de herói versus vilão, heróis versus bandidos, que vão estar presentes também no Jornal Nacional. Essa é uma produção que tem traços de códigos genéricos, e conforme esse olhar que a gente tem sobre o mundo, e é sobre o mundo que está aqui, em nossa experiência urbana, aqui no Rio de Janeiro, por exemplo, de estar buscando heróis e vilões, a gente viu isso acontecer após o sucesso de *Tropa de Elite 2*, viu isso acontecer nas ocupações do Complexo do Alemão. Acho que aí pensar com esse vocabulário

genérico dá uma outra densidade para o tipo de análise dessas experiências e filmes, dentro da questão do cinema.

Para além disso, acho que esse traço assim, eu identifico basicamente esses dois: essa idéia de uma comédia de chanchada que vai se reproduzir em vários outros e que é intrinsecamente trans-genérica no sentido tradicional, mas que no sentido contemporâneo de gênero é bem pertinente; e esse melodrama realista que vai desembocar nesses filmes de religiosidade, acho que são todos absolutamente melodramáticos com uma roupagem realista – *Bezerra de Menezes*, de certa forma, é sempre a partir de uma construção de herói, e um herói tipicamente melodramático. E também nesses filmes de violência (no catalogo, o texto menciona um filme policial misturado com melodrama, mas acho que sobretudo anterior a esse filme policial), com esses traços de filme de ação, de filme policial misturado com melodrama, acho que é uma visão intensificada dessa tradição do realismo melodramático. O filme policial entraria para dar substancia a esse traço realista, de certa forma honestamente acho que é um pouco mais assim. Na verdade, não vou pontuar com nenhum filme específico, mas traçar esses panoramas para convidar a gente a perguntar a partir dos filmes que a gente tem visto aqui ao longo da mostra. Principalmente em relação a essa potencialidade do vocabulário genérico para a crítica.

Esse é o meu principal ponto, e essa é a minha pergunta, no final das contas. A gente quando trata de cinema brasileiro, por uma série de motivos, acho que abandona o vocabulário genérico. É a minha principal pergunta: por que a gente abandona esse vocabulário se, com base nessa forma de pensar o gênero, no estratégico dispositivo que o gênero é, na verdade, nessa relação para além da relação filme e obra, nessa relação filme e sujeito, espectadores e mundo, por que a gente abandona isto no nosso espírito de cinema brasileiro? Ou então por que relega o vocabulário genérico a um tom ainda absolutamente desqualificante, e não propositivo deste olhar mais coletivo. Essa minha pergunta, que eu tenho alguns caminhos de resposta mas não sei o que responder na verdade, essa pergunta quero lançar para vocês. Como a gente, como público e também agentes dessa escrita de cinema brasileiro que somos aqui, lida com esse vocabulário para pensar esse cinema. Então voltando à minha proposição inicial, o deslocamento da pergunta era um pouco este: a gente consegue fazer isso? E aí eu acho que seria muito bom se a gente conseguisse, seria muito bom para um pensamento sobre o cinema brasileiro se a gente conseguisse de fato. Era isso.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Vou passar, então, para o Rafael de Luna Freire, que defendeu uma tese de doutorado que se intitula “O Cinema Policial Brasileiro, 1915-1951”, que transita pelas questões de gênero de uma maneira profunda e abrangente inclusive no sentido temporal. O Rafael tem também um mestrado com um trabalho sobre Plínio Marcos, que foi transformado num livro editado pela Caixa Cultural, que acompanhou uma mostra dedicada às relações entre Plínio Marcos e cinema brasileiro.

RAFAEL DE LUNA - Boa noite, agradeço o convite. É um prazer discutir esses temas tão interessantes e que fizeram parte de minhas reflexões nos últimos quatro anos, ainda mais com uma mesa que tem interlocutores tão interessados no assunto. Vou buscar dialogar com os temas da mostra. Mas antes quero parabenizar a mostra pela disponibilização dos outros debates em vídeo. Assisti o debate com o Inácio Araújo e o professor Maurício sobre o mesmo tema em São Paulo, então vou tentar trazer também alguns temas que foram abordados naquela ocasião. A minha fala aqui vai tentar dialogar com essa questão do gênero no passado do cinema brasileiro. A gente está falando em gênero no cinema contemporâneo, como pode falar em gênero no passado do cinema brasileiro, como esse passado se articula com o momento atual. Vou retomar algumas das questões que a Mariana tocou também, e vou tentar falar um pouco dos filmes que foram separados pela produção da mostra para a gente abordar nessa mesa.

Vou dizer que fiz o meu dever de casa: vários dos filmes que não tinha visto eu assisti. Acho curioso porque talvez esse tema seja o que abarca mais filmes que foram sucesso de bilheteria. Eu fiz uma pequena conta e, dos vinte maiores sucessos de bilheteria dos anos 2000, treze deles estão relacionados a esse tema do cinema de gênero, então esses nossos gêneros estão ligados essencialmente aos filmes de maior bilheteria. E se a gente pode pensar em sucesso de bilheteria como sucesso popular, então são os filmes mais populares. Por outro lado também há, tenho uma leve impressão que separaram talvez os filmes que os críticos não quisessem mais falar – ou seja, os filmes sob um certo viés crítico, os filmes ruins. E nisso vai minha primeira provocação aqui, como a Mariana já tocou, que é um certo problema que eu tenho, que é falar em filme de gênero. Eu utilizo a expressão gênero, falar em gêneros cinematográficos, mas eu tenho uma certa recusa ao termo “filme de gênero” porque a princípio sugere uma dicotomia entre o que é filme de gênero e o que não é. Então, se divide toda a produção audiovisual em duas categorias amplas e, por isso, acho que excessivamente vagas. O filme de gênero é muitas vezes utilizado como sinônimo de filme comercial ou de filme industrial. Isso, a partir de uma visão do cinema industrial, de que filmes feitos a partir da lógica da linha de montagem – isto é, o cinema fordista, numa linha de montagem que produz com eficiência produtos sempre iguais. Ou seja, assim como Hollywood é vista como a fábrica de sonhos, isso quer dizer que faz filmes como uma fábrica de sabão. Filmes sempre iguais. E gêneros seriam marcados por essa repetição, exclusivamente sob esse viés de fórmulas repetitivas. O que eu acho que é uma dicotomia bastante rasteira porque isso faz com que se faça uma oposição muito ampla entre cinema de gênero e o resto.

O que seria esse resto? Geralmente, é pensado do que não é genérico, sob a alçada do cinema de arte ou de autor. E uma das particularidades da política dos autores, da teoria de autor, foi pensar que o autor, inclusive, transigiria essa divisão. Ou seja: há autores que fazem filmes de gênero, mas não se atravessa essa fronteira incólume – porque um autor quando faz um filme de gênero não se submete ao gênero como outros “não autores”. Ele sempre manipula o gênero, sempre subverte os gêneros. Eu fico brincando que esse é um dos clichês críticos mais arraigados, de que o autor nunca faz um filme de gênero, ele sempre o subverte – como se fosse algo que alguns são

passivamente dominados, aqueles que não são autores, enquanto os autores sim conseguem dominar os gêneros.

E essa oposição também suscita outra dicotomia que eu acho rasteira, porque quando a gente pensa em filme de gênero, associa imediatamente a Hollywood, e quando você pensa que não é filme de gênero, você associa imediatamente ao que não é Hollywood, e a gente pode chamar genericamente de cinemas nacionais – cinema europeu, latino-americano, o próprio cinema brasileiro, que justamente por isso é pensado exclusivamente sob o viés do autor. E a única forma de pensar, como a Mariana refletiu, sobre a incapacidade nossa de pensar gênero, por exemplo, nesses cinemas nacionais. Incapacidade nossa, inclusive, de pensar Hollywood como cinema nacional, norte-americano. A gente sempre pensa Hollywood fora da alçada nacional, como cinema universal, e os outros sempre nessa restrição: quando fazem filmes de gênero, não são gêneros universais como Hollywood, são gêneros nacionais. Então Hollywood faz filmes policiais, nós fazemos filmes policiais brasileiros. Hollywood faz musicais, no Egito fazem musicais egípcios, então cria essa dicotomia que acho pouco produtiva e acho mais interessante tentar transpor essas dicotomias.

Assim, quando eu vejo aqui a listagem dos filmes selecionados para a gente debater, chama a atenção, por exemplo, aquele que não seria um filme de gênero, como o *Falsa Loura*, que originalmente é pensado não como um filme de gênero, não um musical, é um filme do Reichenbach. Porque esse filme não é apenas um filme musical: ele manipula, é um musical dramático, realista, em que os números musicais sugerem um escapismo que na verdade se contrapõe à realidade dramática daquela operária. Ou seja: Carlão não obedece ao que é visto de uma forma muito superficial como gênero musical. Gênero musical não é só o gênero escapista, em que os números musicais propõem uma visão feliz e alegre da realidade. E a gente pode pensar inclusive que o Carlão se associa a um certo filão do gênero musical, realista, dramático. A gente pensa, por exemplo, um filme que eu acho muito interessante, chama *Dinheiro do Céu*, que é um filme com Steve Martin (vou citar vários casos de filmes estrangeiros porque acho que o gênero permite a gente contrapor filmes brasileiros com outros), que é um musical, se passa na depressão e só acontecem tragédias com o personagem, mas tem os números musicais super dinâmicos, alegres, felizes, mas retratando a falta de dinheiro, a mocinha do filme que é estuprada, o homem que vai à falência, etc. E você chega até o lado mais recente, pode pensar no *Dançando no Escuro*, que todo mundo viu – é um musical mas não tem nada de alegre, pelo contrário, quando eu fui assistir, o cinema inteiro saiu chorando ou com a cara inchada de ter chorado durante duas horas. E, mais recente ainda, a gente pode lembrar de um filme como *Preciosa*: quem viu lembra que tem aqueles números musicais da personagem que tenta escapar daquela realidade totalmente trágica.

Isso me faz pensar que os gêneros não são simples, a gente sempre pensa o gênero como essa questão da definição, da classificação, e essa idéia de que os gêneros são claros, são óbvios: todo mundo sabe o que é um faroeste, mas esse todo mundo é muito enganoso, primeiro porque o conceito que a gente tem de faroeste não foi igual na história do cinema, a própria idéia do que seja um faroeste mudou, variou ao longo dos tempos, os gêneros não são estáveis.

E em segundo lugar gênero não quer dizer a mesma coisa para todo mundo, você pode usar a expressão gênero de formas diferentes. Então, pessoas diferentes podem entender filmes sob classificações genéricas diferentes.

Quero citar quatro formas básicas de entender os gêneros a partir de quatro possíveis agentes distintos das terminologias genéricas. Bebendo em estudos como do Rick Altman, Tom Gunning, entre outros, afirmando principalmente que os gêneros são polissêmicos, ou seja, tem vários significados. Você pode pensar o gênero sob o ponto de vista da produção, ou seja: eu sou um produtor, tem um tipo de filme que fez sucesso, vou fazer um igual a esse. Outros produtores vão, então, a partir dessa repetição de tipos surge um modelo de um certo filme. Esse modelo de um gênero. Então uma visão que você vê a partir da concepção, do início para o fim, a partir da iniciativa de investir num certo modelo que se cria um gênero. Então a gente pode pensar gênero como modelo do ponto de vista da produção.

Por outro, lado pode-se pensar também do ponto de vista da crítica, ou seja, o crítico que vê um filme um ano, vê outro no mês seguinte, e a partir dessa visão retrospectiva, passa a identificar uma série de características comuns. Então ele percebe uma estrutura genérica e classifica esses filmes sob um certo viés, ou seja, uma estrutura genérica. A gente pode também pensar o gênero a partir da sua circulação, da sua venda, da sua oferta, o gênero como uma etiqueta. Há filmes que se vendem sob uma certa denominação genérica, e nisto a gente pensa que os gêneros variam também de avaliação, de status. Tem gêneros que estão mais na moda, e obviamente interessa associar meu filme a esse gênero, tem outros que estão menos. Isso é muito claro, por exemplo, no início da década de 40: filmes policiais eram feito, sobretudo, em séries, com personagens para cinemas populares, e o gênero policial estava em baixa, então não era interessante vender um filme como policial. Já no pós-guerra, o filme policial adota temas mais realistas, etc., e surge o que a gente chama de cinema *noir*, e passa a ter uma outra avaliação sobre o cinema policial. Então chamar um filme de policial passa a ser menos desvalorizador como era no início da década. A gente vê que os gêneros funcionam como etiquetas que são mais vendáveis em certos momentos ou não.

E por último há o gênero do ponto de vista do público, ou seja, o que o espectador entende como gênero, não necessariamente como ele é vendido. O filme pode ser vendido como uma comédia, e eu acho um drama, ou vice-versa. É interessante a expressão que a Mariana usa do gênero como convite, ou seja, convite que suscita uma promessa do que o gênero é. Esse gênero suscita uma expectativa: se eu gosto de filme de ação, vou ver um filme de ação com a expectativa de que vai ter explosões, velocidade, muita ação, dinamismo. Se eu gosto de uma comédia romântica, vou esperar que o filme tenha um romance, vou ficar frustrado em minha expectativa se tiver muita violência numa comédia romântica – não é o que eu esperava, não é o que o gênero me prometia.

Então você vê que a partir desse momento a gente pode pensar num gênero de diversas formas, diversos sentidos diferentes. Então por exemplo o filme espírita: ele funciona como uma etiqueta? Se vende todos os filmes que assim chamados como filme espírita? Eu gosto muito de pensar na minha experiência

pessoal como espectador. Fui ao cinema ver *Nosso Lar*, fui ver *Chico Xavier* e não professo religião espírita, não teria interesse em ver um filme sobre religião. Não foi assim que o filme foi vendido e não foi isso que me motivou. A gente pode pensar o filme espírita como uma categoria crítica: depois do sucesso desses filmes os críticos identificam sim, o que eles têm em comum – algo muito tênue, na verdade. Então, eu acho uma categoria bastante precária em sua sustentação, porque ela é muito tênue, mantém relações com a religião espírita e isso une um filme como *Bezerra de Menezes* a *Nosso Lar*. Por outro lado, pode ser visto como modelo. Sim, as pessoas: “Opa, *Bezerra de Menezes* fez sucesso, vou produzir um filme baseado em outra figura espírita”, logo outro vai fazer mais uma biografia espírita, etc. Mas, como promessa e como etiqueta não vejo muito significativo definir esses filmes como “filme espírita”. Isso também engloba essas produções, esses quatro filmes assim básicos, vamos dizer: *Bezerra de Menezes*, *Chico Xavier*, *Nosso Lar*, *As Mães de Chico Xavier* e esses outros poucos, e isso faz um confinamento genérico que permite pensar.

Eu, por exemplo, considero *Nosso Lar* muito mais próximo de um filme como *Acquaria*, com Sandy e Junior. Ambos foram vendidos como superproduções, motivaram os espectadores pela quantidade de efeitos especiais, e como etiqueta vejo mais próximos do gênero superprodução. Que aí pode ser frustrante, quem foi ver o *Nosso Lar*: “realmente estamos fazendo filmes como os americanos fazem, com milhões de efeitos especiais, a terra explode”, etc. A princípio são gêneros diferentes: *Acquaria* seria uma ficção científica e *Nosso Lar*, posso chamar também de uma certa ficção científica, lembrando que o espiritismo é uma religião que tem uma certa ligação com a própria ciência. Mas vejo muitas proximidades deles, porque, aposto que muitos de vocês não viram *Acquaria*, e o *Nosso Lar* a maioria viu, foram 4 milhões de espectadores, desses alguns nessa sala devem se incluir. E ambos estão na linha, são parecidos, são personagens que sobrevivem a condições trágicas. Um obviamente morre e vai para o inferno, consegue ascender para o *Nosso Lar*. No *Acquaria*, teve um desastre ecológico em que sobreviveram poucas pessoas, inclusive a família do Junior, e mais dois irmãos e a Sandy aparece. Então em ambos os protagonistas são sobreviventes de um mundo trágico e que conseguem ascender, e têm que se adaptar a essa nova realidade em que vivem. O protagonista de *Nosso Lar* se adaptar a um mundo que não conhece, o Éden na visão do espiritismo, e isso suscita muitos efeitos especiais; e a mesma coisa no caso dos protagonistas de *Acquaria*, aquele mundo já árido, onde não tem água, se tornou um elemento raro, tem que pescar num deserto, etc – e acho interessante esse viés do sobrevivente, que a gente pode perceber isto em vários outros filmes. Não mais, por exemplo, personagens como enviados, como a gente vê em vários filmes da Xuxa, por exemplo, *Xuxa e Os Duendes*, em que a Xuxa é a enviada lá do mundo dos duendes no mundo da terra, etc., e as do herói, do escolhido. Eles são sobreviventes, as personagens de Sandy e Junior são distintos deste da Xuxa, ou, por exemplo, do Luke Skywalker, de *Guerra nas Estrelas*, mais próximo da ficção científica, à *Planeta dos Macacos* ou *Eu, A Lenda*, com Will Smith, etc. São personagens que têm de se adaptar à realidade e deixar para trás o passado. Ou seja: a Terra não vai voltar a ser como era, eu não vou voltar à minha vida anterior, tenho que me adaptar para esse futuro, para uma nova encarnação ou uma nova vida neste planeta.

Já *Bezerra de Menezes* e *Chico Xavier* talvez estejam mais próximos do viés do filme biográfico, destes personagens que têm de superar dificuldades, de uma origem humilde – tem que ver esse preconceito também, desse misticismo, que é visto, como é visto o preconceito pela família católica dele. Neste viés, a gente pode aproximar também o *Chico Xavier* e o *Bezerra de Menezes* dos filmes biográficos musicais, que também são vistos geralmente como gêneros à parte e que tem muitas aproximações. Histórias de superação. Eu vejo esses filmes biográficos recentes menos ligados a figuras da cultura oficial – a gente pensa, por exemplo, essa idéia do filme biográfico, as grandes figuras da nossa História. Isso ainda ocorria um pouco, já com desgaste, nos anos 90 – a gente vê o fracasso, não à toa, de filmes dirigidos pelo Zelito Viana, que é um produtor e diretor de um outro momento do cinema brasileiro: fracasso dessas figuras, biografias do Villa-Lobos ou do JK, que também suscitaram minisséries na Globo. E mais, essas figuras que superam preconceitos, que vêm de baixo e superam a origem social, por exemplo, *Lula* e *Dois Filhos de Francisco*: um se torna presidente, outros uma das duplas mais famosas do Brasil. Superam preconceitos também, por exemplo, da esquerda, como Simonal, e tem que ter esse resgate, e isso não se dá no filme, se dá no extra fílmico. Ou superam, por exemplo, um preconceito ligado à loucura, como *Loki*, um filme sobre Arnaldo Baptista; ou o próprio ceticismo, supera esse preconceito contra a religião, no caso do Bezerra de Menezes e do Chico Xavier. Então, de certa maneira, são sobreviventes também, que vencem pelo talento inegável que é provado no próprio filme, seja no Arnaldo Baptista, seja no Simonal, vencem pelo esforço, pela luta por seus ideais; Zezé di Camargo luta lá, supera dificuldades para virar um cantor; o Lula também, ou seja, pela sinceridade de suas convicções, que acho que é o diferencial que aproxima Bezerra de Menezes e Chico Xavier dos outros filmes católicos, do *Maria, Mãe do Filho de Deus* e do *Irmãos de Fé*. Isso dá um diferencial a esses filmes.

Outra idéia de pensar filmes sobre outra categoria genérica, a gente pensa o filme policial. O *Tropa de Elite*, vou me resumir ao 1, é pensado como filme policial, e de certa maneira como uma exceção (o próprio Padilha dizia isto) à tradição do filme policial brasileiro – na verdade tradição de esquerda do filme policial brasileiro, que se dedica sobretudo à figura do marginal: menos a figura da lei e mais a figura do marginal, numa linhagem que pode-se ver de *Assalto ao Trem Pagador* a *Lúcio Flávio o Passageiro da Agonia*. Por outro lado não vejo tanto *Tropa de Elite* nessa linha do filme policial norte-americano, consolidado sobretudo a partir dos anos 70, no tipo do Dirty Harry, ou Bruce Willis, ou Mel Gibson: aquele tira durão, implacável, incorruptível, invencível, que limpa as ruas do mal do crime. Há algo disto nos próprios anos 70 no cinema do Jece Valadão, do David Cardoso, há algumas experiências esporádicas disto na televisão – se lembrarmos de uma minissérie de 1997 feita pela Globo, não à toa produzida por Daniel Filho e dirigida por Antonio Calmon, que dirigiu alguns dos filmes do Jece Valadão, chamada *A Justiceira*, com a Malu Mader, em que ela fazia uma super heroína, agente secreta que combatia os vilões. Obviamente que há algo disto, há algo de Dirty Harry no Capitão Nascimento, mas acredito que é interessante pensar o *Tropa de Elite* sob o viés do filme de guerra, sobretudo quando se insere a produção desse filme num contexto mais amplo, midiático, mais amplo, de uma situação de “guerra no Rio de Janeiro”. Ou seja: de uma afirmação de que o Rio de Janeiro

vive uma verdadeira guerra civil entre a população indefesa, o Estado incapaz, e os traficantes e o tráfico de drogas. A divisão de uma cidade partida que não dialoga, que não tem conciliação, a possibilidade de conciliação de inimigos, que impedem qualquer tipo de paz. E sobretudo essa visão do traficante, esse jovem pobre e negro, como monstro.

Isso é construído sim, quem estuda mídia percebe essa construção muito forte na televisão, no noticiário, nas telenovelas, nos jornais e obviamente nos filmes. E eu acho interessante pensar essa pessoa do traficante que é um monstro sem voz, sem individualidade, muitas vezes sem nome, sob a visão de um inimigo, um inimigo de guerra. E a proximidade desse traficante com todo o estereótipo do inimigo nos filmes de guerra – o problema dos vietcongs, nos filmes de guerra no Vietnã, assim como os vietcongs dominavam o território, eram traiçoeiros, mais fracos, mais magros do que os soldados americanos, mais baixos, mas eles conheciam o território, conheciam a selva, eram traiçoeiros. Se vê muito disso nos filmes em que o policial entra armado mas o traficante conhece a favela, conhece os becos, essa é a vantagem que ele leva. A selva do Vietnã se transforma na selva da cidade, a favela, esse ambiente sem lei, da natureza selvagem. E acho muito curioso pensar que o inimigo, o grande traficante do *Tropa de Elite*, se chama Baiano – o que prova a falta de individualidade aí, ele não tem um nome, é definido por uma categoria, no caso a região de onde veio, que é o mesmo tipo de falta de individualização que se vê quando se define o inimigo como um vietcong ou um japa. A Mariana lembrou aqui a invasão do Alemão, essa tentativa de criar heróis, essa tentativa de tornar o traficante um monstro. O que é mais emblemático que a gente tem, é sempre um plano geral da fuga dos traficantes do Alemão, você não sabe diferenciar um do outro, não têm cara, não têm rosto, não têm nome. Não interessa: eles são os inimigos, vistos de longe, a serem batidos. Não foram abatidos porque fugiram.

E aí acho interessante pensar, esses filmes de guerra: já havia no filme policial essa questão do treinamento militar, mas isto é muito mais forte no filme de guerra e está muito forte no *Tropa de Elite*. E você pensa o *Tropa de Elite* em relação a vários filmes recentes do Ridley Scott, eu lembro muito de *Até o Limite da Honra*, com a Demi Moore, em que o diferencial era justamente que era uma mulher junto aos *marines*, e o filme inteiro quase todo sobre os treinamentos árduos a que ela tem que se submeter, muito parecidos com aquele ritual de iniciação no *Tropa de Elite*. E mais ainda essa renovação do filme de guerra pós-Vietnã, pós-anos 80, quando os cenários passam a ser o Oriente Médio, sobretudo cidades do Oriente Médio, muito próximas nessa conformação urbana de favelas e becos, ao Rio de Janeiro. Então pensar um filme como *Falcão Negro em Perigo*: acho muito interessante o trailer para lançamento estrangeiro do *Tropa de Elite*, que é muito parecido com o trailer do *Falcão Negro em Perigo* no grande plano geral da favela, que começa assim: “In Brazil’s most dangerous city, Rio de Janeiro...”. Se você troca Rio de Janeiro por Bagdá, é exatamente igual o *Falcão Negro em Perigo*. E mais ainda: *Tropa de Elite* não é sobre um policial, é sobre uma tropa dentro de um exército. A Polícia Militar, a gente esquece disso, Polícia Militar do Rio de Janeiro, eles são soldados que tem que lutar numa guerra contra um inimigo claro e contra um sistema podre. E é uma guerra que eles são feitos para vencer. E numa guerra, como a gente vê isso no *Tropa de Elite*, os fins

justificam os meios. E a gente pode pensar inclusive numa evolução de uma guerra de gangues do *Cidade de Deus*, que tem ligação com filmes de gangster, para uma guerra civil no *Tropa de Elite*.

Deixando um pouco de lado o *Tropa de Elite*, enquanto tem um tempo, vou falar um pouco o porquê da dificuldade de se falar de gênero no cinema brasileiro. A princípio o gênero é pensado muitas vezes como uma característica da indústria cinematográfica, uma indústria que produz vários filmes em série, grande quantidade de filmes, consegue conformar gêneros. Por isso, logo, partindo de um raciocínio óbvio: como não existe uma indústria cinematográfica no Brasil, logo não existem gêneros, o que a gente tem são cópias dos gêneros estabelecidos pelo cinema estrangeiro. E aí implica sempre esse olhar pejorativo sobre o filme policial, que não é um filme policial brasileiro, é uma cópia do filme policial norte-americano. Eu não acho isso muito interessante, essa visão, mas se pode o gênero não como uma consequência ou uma causa da existência de uma indústria cinematográfica, como a Mariana citou, existem várias idéias de indústria cinematográfica, não existe só uma. Mas como uma necessidade de o cinema se estruturar como uma indústria, mesmo que não venha a se estruturar, é uma necessidade investir em gêneros. O convite para esse debate me fez pensar sobre isto: penso o gênero sobre Hollywood clássica, e nesta tinham os estúdios que tinham alguns gêneros que se especializavam. Então a gente pensa sempre no filme de horror da Universal Studios, o filme de gangster da Warner, mas existiam obviamente gêneros que todos os estúdios investiam: o filme musical, que era o gênero mais popular, não era exclusivo de um estúdio. Tinha o Fred Astaire na RKO, a Dina Durbin na Universal, Mickey Rooney e Judy Garland na MGM. Então, existiam gêneros menos populares investidos fortemente por um estúdio e gêneros compartilhados por vários estúdios.

O próprio Rick Altman tem uma sugestão que, como várias coisas dele são muito amplas e um pouco questionáveis, mas são sempre muito úteis para se fazer pensar: ele pensa uma diferença entre ciclo e gênero, a partir da idéia de que o ciclo é exclusivo de um estúdio, se baseia em propriedades desse estúdio – por exemplo, atores contratados sob encomenda; direitos de livros, por exemplo, filmes de Harry Potter. Um estúdio comprou os direitos para fazer, mas a partir do momento que outros compram direitos de livros parecidos com Harry Potter, sobre meninos feiticeiros ou sobre meninos que vão para mundos mágicos, etc, aí essas características que eram antes exclusivas passam a ser compartilhadas de uma forma mais genérica por vários estúdios – e daí surgem os gêneros. Então uma oposição entre gênero e ciclos pertencentes a estúdios, baseados em propriedades exclusivas e gêneros compartilhados em estúdios, baseados em traços que podem ser compartilhados, não são exclusivos, feitos por vários atores.

Quando a gente pensa no Brasil, por exemplo, tem um livro do Randal Johnson sobre a indústria cinematográfica no Brasil, ele aponta a dificuldade que se tem no Brasil de estruturar grandes empresas. Como, na verdade, as produtoras brasileiras são muitas vezes produtoras de uma pessoa. Hector Babenco deu um depoimento no livro dele e fala: “A HB filmes, Hector Babenco Filmes, sou eu, minha secretária e meu escritório”. É interessante pensar isso, também no cinema brasileiro, quando um gênero do cinema brasileiro, quando vários

estúdios conseguem fazer filmes em comum. Geralmente a gente pensa a chanchada como feita só pela Atlântida, e que esta só fazia chanchada, isso é uma versão equivocada. A Atlântida fazia vários filmes de diferentes gêneros inclusive as chanchadas, as comédias musicais. E também as chanchadas em todos os seus períodos foram feitas por vários estúdios, vários produtores além da Atlântida: nos anos 30 pela Cinédia, Sonofilmes; nos anos 40 por produtores independentes, como Luiz de Barros e Atlântida; nos anos 50 pela Herbert Richers, pelo Aníbal Massaini, pelo Eurides Ramos, Moacyr Fenelon, Watson Macedo. Ou seja, se a chanchada se tornou clássica por aqueles produtos exclusivos da Atlântida – por exemplo, Watson Macedo quando era diretor exclusivo, Oscarito e Grande Otelo quando eram atores contratados da Atlântida – a partir do momento que surgem outros atores, antes e depois, mas que tinha Zé Trindade, etc., outros diretores, aí se conformaria um gênero. Mesma coisa se pode dizer da pornochanchada, que nunca foi exclusiva de uma produtora, existiam varias produtoras no Rio de Janeiro e em São Paulo que investiam nisso. Filmes de cangaço, é interessante se pensar que poderiam ter começado como um ciclo da Vera Cruz, quando fez *O Cangaceiro* – logo depois, quando ia produzir um filme chamado *O Sertanejo*, com o mesmo diretor, a Vera Cruz acabou. E o filme de cangaço ganha popularidade quando várias produtoras (Aurora Duarte, Aníbal Massaini, Wilson Silva, etc), começam a fazer filmes de cangaço, nos anos 60 também. Esses três a principio que a gente defende como gêneros nossos, exclusivamente brasileiros: filmes de cangaço, chanchada e pornochanchada.

Por outro lado, sempre se pensa por que o cinema brasileiro não tem outros gêneros. E aí se pensa que tem filme de terror, filme policial, filme caipira, mas geralmente ficaram exclusivos de uma produtora, não só um estúdio como um produtor geralmente era diretor e ator, que usava sua fama para os filmes que produzia e usava os filmes que produzia para alimentar sua fama. Por exemplo, Mazzaropi, que era produtor e dono da Produções Amâncio Mazzaropi, PAM Filmes, e dirigiu muitos de seus filmes. Quando se fala em filme policial, Jece Valadao é o principal emblema, foi produtor de seus próprios filmes, dirigiu vários de seus filmes. Mojica, obviamente, produziu seus filmes, dirigiu alguns de seus filmes e era ator de todos estes. Então é interessante pensar nisto, quando a gente pensa que o gênero é sustentado sobre essa idéia de repetição e novidade.

Para terminar, já me estendi um pouco, para fazer outra provocação, eu discordo dessa idéia de “globochanchada”, este termo que está se usando agora para falar dessa produção atual. Chanchada e pornochanchada foram gêneros que serviram para nomear um grupo de filmes à revelia de quem? Quando o termo surgiu era extremamente agressivo, chamar um filme de chanchada era muito pejorativo e agressivo para o diretor que tinha feito o filme, para os atores que tinham estrelado – como dizer que o filme era realmente uma merda, como se fosse filme de merda, chanchada no contexto dos anos 40 e 50. E foi um termo usado pelos críticos para definir aquele conjunto de filmes. Posteriormente, o termo perdeu o teor pejorativo e hoje se fala chanchada e não parece ter um teor pejorativo. A mesma coisa a pornochanchada: quando surgiu, os filmes eram chamados de neo-chanchadas, ou eróticas, até que a crítica, numa campanha para atacar esses filmes, chama de pornochanchada – ou seja, eram ruins como as chanchadas,

mas além de tudo eram pornográficas também. Se você pega diretores como Lulu de Barros, num livro que escreveu nos anos 70, ele acusa que não fazia chanchadas, fazia comédias. Se pega um diretor como Carlo Mossy, ele diz que não fazia pornochanchadas, fazia comédias eróticas. Eram termos dados à revelia por aqueles que não faziam os filmes, por aqueles que não viam os filmes. Os espectadores que lotavam as salas para ver as chanchadas e as pornochanchadas não diziam necessariamente que estavam vendo uma pornochanchada. Estavam vendo uma comédia, uma aventura, etc.

Será que se eu perguntar hoje para o Jorge Fernando, para o Moacyr Góes, para o Daniel Filho, se eles fazem “globochanchada”, o que eles vão achar, vão concordar? Ou as pessoas que assistem esses filmes, vão concordar? Enfim, posso aprofundar isso depois, mas acho que a relação a gente tem que estabelecer entre a televisão e a produção dessas “globochanchadas”, e pensá-la numa análise menos crítica e submissa, é pensar o que o cinema repete e o que inova em relação às outras mídias. O que a chanchada, que era estreitamente ligada ao rádio e ao teatro de revista, oferecia que o rádio e o teatro de revista não ofereciam? Elas repetiam muitas coisas, os cantores, os sucessos musicais, as histórias, mas o que ofereciam que os outros não? Ofereciam a visão dos cantores, que os ouvintes de rádio não tinham. Ofereciam o acesso a públicos de fora do Rio de Janeiro à visão dos astros do teatro de revista que só quem ia aos teatros da praça Tiradentes podia, ou em raras excursões. Quando se pensa a pornochanchada nos anos 70, o que ela oferecia que a televisão naquele momento, que estabelecia o que se chamava de Padrão Globo de Qualidade, nos anos 70, o que esse cinema oferecia para o público popular? Para citar uma frase do Eugênio Bucci: “O Padrão Globo de Qualidade constitui uma forma para a construção de um imaginário pátrio que é ao mesmo tempo um tanto desobediente e flexível nas esferas íntimas e privadas, e absolutamente conservador e servil nos campos político e econômico. Ou seja, evitando valer-se de apelos mais grosseiros ou pornográficos”. Então, enfim óbvio, o que se encontrava nos filmes de David Cardoso, filmes da Boca do Lixo, do Beco da Fome que não encontrava na Globo? Um outro estrelismo, não houve uma transição: a Helena Ramos, Davi Cardoso, Carlo Mossy, que eram astros da pornochanchada, não necessariamente foram fazer televisão, ao mesmo que os atores que conformaram o star system global nos anos 70 não necessariamente faziam cinema. Alguns sim, Antonio Fagundes, por exemplo, começou na pornochanchada – hoje ele não lembra disso mas começou, Vera Fischer também, alguns conseguiram fazer essa transição. Mas se você vê o que o Antonio Fagundes fazia no cinema, o que Nuno Leal Maia fazia, é completamente diferente do que ele viria a fazer na televisão.

E o que repetem e o que inovam essas comédias românticas, em relação à televisão? Temos que pensar nesses gêneros fora do campo cinematográfico, os gêneros audiovisuais, englobando os televisivos e cinematográficos. O Bernardet tem um artigo muito interessante no “Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro”, chamado “TV Não Funciona”, que mostra a oposição que existe entre os cineastas e a TV nos anos 60 e 70. É a desautorização da TV como local da mentira, engodo, e a valorização do cinema como a verdade. Essa ligação historicamente no campo de televisão e cinema foi muito frágil, se desenvolveu mais fortemente na Europa. E só pra citar o catálogo dos anos 90,

você já tinha algumas iniciativas mais tímidas. Algumas fracassadas, como o *Zoando na TV*, o filme da TV Colosso, mas quem lembra nos anos 90, foi um sucesso surpreendente quando a Xuxa volta a fazer filmes que batiam facilmente 1 milhão de espectadores. E não era fácil para outros filmes com grande apelo comercial, fazer essa ligação muito íntima com a TV. Nos anos 70 não existia um divórcio entre cinema e TV, existia um diálogo. O mais fértil era o dos Trapalhões, que mantinham um programa de TV e lançavam um filme todo ano. Essa ligação foi responsável por vários sucessos nos anos 70 e 80, foi retomada sobretudo pela Xuxa, e agora vemos isso muito forte. E como se dá essa ligação, que gêneros televisivos? São as telenovelas do Gilberto Braga, dos anos 90, como *Vale Tudo*, que é muito próxima da visão de um país cronicamente inviável, ou a novela do Manoel Carlos, que o Leblon é o centro do universo? Ou a Glória Peres em superproduções globalizadas em efeitos especiais? Ou são os seriados, *A Grande Família*, *Os Normais*, ou na verdade é do gênero televisivo mais popular dos anos 2000, o Big Brother?

MARIANA BALTAR - Quero fazer um comentário sobre essa questão da televisão. Voltando em torno dessa distinção em torno da nossa teledramaturgia, como algo meio melodrama, meio documental, meio realista. A matriz de Manoel Carlos, que vai estar nessa proposição de filme de guerra como o *Tropa de Elite*; na *Cidade de Deus* como filme de ação real, um filme de toda essa marca de efeitos de real, algo absolutamente melodramático, mas com um laço forte no real, que parece que está falando da minha vida, daquele modo, e eu acabo vendo daquele jeito, também. Toda essa construção da idéia da guerra, por exemplo, é transmidiática e intensa: essa visão de Rio, cidade partida, está nos filmes, nos jornais e na telenovela. Se lembrarmos de *Vidas Opostas*, da Record, está nessa constituição. Fez muito sucesso e fez a Globo ter que responder, com *Duas Caras*. Temos que pensar nos efeitos de real das novelas do Manoel Carlos, que sempre faz comentários sobre “minha experiência urbana” – a questão da caminhada, foi ele que lançou isso aqui, como o Rio Eu Sou da Paz, foi ele que popularizou, foi em *Mulheres Apaixonadas*, e a questão da bala perdida. São elos narrativos, que a partir dessa repetição, têm a ver com o genérico como o Rafael pensou.

PLATEIA - Queria fazer uma pergunta pro Rafael, a respeito da moldura de gêneros dos dois *Tropa de Elite*. Quando o um foi lançado, associaram bastante ao cinema de ação, como no *Cidade de Deus*, a partir da construção visual, da velocidade, do ritmo, da montagem e violência, sobretudo. E o dois foi mais associado a um *thriller* político, ou cinema espetacular, ou cinema político como gênero, associado a outros diretores europeus, como Costa Gavras, Elio Petri. Queria que você comparasse essa transição entre os dois subgêneros, o que foi ganho e o que foi perdido entre essa transição, o que marca a diferença deles, a partir da perspectiva do gênero.

RAFAEL DE LUNA - É uma pergunta difícil. Eu estive na platéia, numa mostra de melhores filmes do ano, que tinha um debate com o Padilha. E eu perguntei

se ele achava possível fazer um filme que debatesse de forma menos conservadora as molduras do gênero, e ele fugiu totalmente da resposta, como foi evasivo em todas as outras. Ele é muito esperto, não respondeu, mas ouviu todas as críticas. O *Tropa de Elite* foi um filme, quem leu um pouco sobre sua forma de produção, que fugiu ao controle do diretor e assumiu um novo rumo. O personagem principal, que era um, virou outro, o filme foi totalmente remontado na edição, refilmado e ganhou uma cara que ele não esperava. E é interessante você ter, no processo de produção, esses resultados surpresa. Mas eu vejo na verdade que era um filme de ação, e o Padilha realmente incorporou várias críticas políticas, não necessariamente estéticas, feitas ao *Tropa de Elite 1*, que foi acusado de ser um filme fascista, de heroificar o policial violento, de culpabilizar a classe média. Não estou aqui defendendo ou acusando o filme, estou levantando algumas críticas que foram feitas, muitas delas, acho pertinentes. E ele absorveu isso e tentou fazer um filme, ele é muito engraçado, porque nos debates ele vinha aqui e falava: “Algum de vocês, na platéia, levanta a mão quem acha que o Capitão Nascimento é um herói”. Todo mundo achava, mas ninguém levantava a mão. Ele achava que o filme não heroificava o Capitão Nascimento.

O que, enfim, era um discurso do diretor que ia contra toda a narrativa do filme, que era justamente ressaltar a eficiência da tropa, e a capacidade de liderança do capitão Nascimento nessa guerra. Mesmo que fosse uma guerra injusta, que ele fosse cruel, abusasse de práticas não recomendáveis, como o saco, no filme os fins justificavam os meios. No *Tropa de Elite 2*, parece que ele tentou essa mudança de gênero, inclusive pra incorporar as críticas políticas: acabar com essa dicotomia entre traficante e policial, tentar discutir, mostrar. Na verdade, o filme todo, pra mim, é uma autocrítica do Nascimento em relação ao filme 1. Ele se revê: “estava batendo nos pobres negros, indefesos e favelados, mas na verdade o inimigo mesmo é o meu chefe aqui na polícia, é o sistema”. E termina com aquela imagem que eu acho emblemática e vaga, do Congresso Nacional, ou seja: os inimigos são outros, o Congresso Nacional, não é a favela. Mas é interessante você pensar, por exemplo, filme policial, nessa vertente do Dirty Harry, inerentemente reacionário ou não? Não sei, é uma discussão. Quais os gêneros que são mais propensos a discussões socialmente mais progressistas? Não sei também, mas é interessante pensar nisso, essa mudança de gênero a partir de uma autocrítica política.

QUEM FALA? Eu acho que, dentro desse código genérico, em relação à experiência com o espectador, acabou marcando a visão que se conformou a partir do *Tropa de Elite 1* gerou uma sombra em cima do “Tropa de Elite 2”. Não sei se fazemos essa leitura em relação ao *Tropa de Elite 2*, tão matizada, por causa dessa visão “cidade partida, dicotômica”, e que é tão mais interessante pensar com a moldura do filme de guerra que o Rafael trouxe pra cá. Mais que um filme de ação, de certa forma ele tem razão nessas considerações dele. E essa moldura acabou levantando uma sombra pro *Tropa de Elite 2*.

PLATEIA - Queria me dirigir à banca de uma maneira geral, perguntando: seria realmente necessário haver uma classificação dos filmes por gênero? Porque filme brasileiro, como o *Tropa de Elite*, ele não é um filme policial, mas não é de ação, transita entre os dois. E o segundo muda totalmente. Assim como acontece com *Ô, Pai, Ó*, que era pra ser uma comédia, e no final tem um fim trágico. Como classificar? Teríamos que criar novas classificações? A gente assistiu *O Signo do Caos* do Sganzerla; ou *Dias de Nietzsche em Turim*, do Bressane; *Madame Satã*... seria necessária a criação de novas classificações para os filmes nacionais? Seria esse o ponto?

JOÃO LUIZ VIEIRA - Queria comentar, até em tom de piada, que você chega a uma vídeo locadora e encontra *Tropa de Elite* 1 e 2 na parte de ação. Mas você vai encontrar, tirando talvez esse ou um ou outro, como gênero, exatamente “filme brasileiro”, ou “cinema nacional”, que é um termo mais pomposo. E vai ter todos os filmes ali, no gueto da locadora, em geral é isso que se vai encontrar.

RAFAEL DE LUNA - Eu acho que temos que pensar o seguinte, até ia falar isso na minha fala. Não existe gênero puro, a gente fala de filme de guerra, policial, mas todos os filmes, na verdade, alguns percebemos mais facilmente, outros assumem isso explicitamente, mas todos os filmes são absolutamente multi-genéricos. Por quê? Primeiro, quando falamos em gênero, algumas pessoas impõem uma categoria, outras a assumem, mas do ponto de vista da oferta do filme, não interessa a nenhum produtor direcionar o seu filme a um único público. Ou seja, se eu assumir como filme de guerra, *a priori*, estou reduzindo meu público só aos fãs do filme de guerra. Na verdade, o Rick Altman fala que todos os filmes, pelo menos na oferta, buscam ressaltar sua multigenericidade. E todos os gêneros, na verdade, são multigenéricos. A gente pensa, por exemplo, comédias românticas: é pra mulher, porque tem romance. Mas geralmente tem romance e comédia, muitas vezes até alguma ação, algum suspense. O rapaz vai encontrar a mulher no aeroporto e fica engarrafado lá, não consegue chegar. Você pega um filme de guerra, geralmente também tem um pouco de humor: o soldado iniciante, que não consegue fazer tarefas. Todos eles, de modo geral, tentam ter atrativos, principalmente, entre produções comerciais destinadas ao grande público, para todos os gostos. Nenhum gênero é puro. Isso é uma visão que se estabelece a partir de um distanciamento, uma generalização mais ampla de um conjunto de filmes mais distanciados no tempo, que parece: faroeste é tudo igual, o mocinho fazendo um duelo no entardecer, caubóis a cavalo com dois revólveres. Mas não é assim, quem conhece esses filmes, tem milhões de variações dentro dessas características emblemáticas do gênero. É difícil enquadrar *O Signo do Caos* num gênero só, mas se você olhar profundamente é difícil enquadrar qualquer filme nos confinamentos de um único gênero, porque isso, na verdade, você sempre assume, quando você confina num gênero, inibe uma complexidade do filme e de todo um gênero. Nenhum gênero é simples, assim como nenhum filme é simples.

MARIANA BALTAR - Só pra complementar, todo o vocabulário que usamos aqui, “convite”, “promessa”, “pacto”, para pensar gênero. E justamente estamos falando: “vamos sair dessa ânsia de definição”. Gênero não é sobre classificar: está aqui uma estampa, você é desse gênero, viva feliz com isso. Isso não existe, porque os sujeitos também não são assim. Todos esses termos implicam uma certa variável instável, mas é uma instabilidade que provoca certos reconhecimentos. O reconhecimento da repetição, mas não do estanque, do “é igual”. Quando você pergunta “pra que definir?”, eu concordo com você, mas não estamos falando de definição, e sim organização em termos de convite, pacto e promessa, e o que essa organização diz sobre o filme, a relação filme-espectador, e a relação filme dentro de um contexto mais amplo, que é uma cultura audiovisual brasileira. Esse vocabulário genérico nos ajuda a fazer essas pontes. Aquilo que o Rafael fez aqui, pensar para colocar junto, para conversar, a partir do convite que a moldura genérica dá. Colocar junto pra conversar *Nosso Lar com Acquaria*, pensando em características intrínsecas, multigenéricas mesmo, porque nenhum gênero é puro. Você só consegue pensar a partir daí. No entanto o vocabulário do gênero é absolutamente importante para colocar essa conversa. Ela diz algo sobre o cinema brasileiro, esse é o ponto.

RAFAEL DE LUNA - E por exemplo, ampliando uma coisa que foi dita aqui, muitas vezes essa relação se dá com o cinema, mas não só. É uma construção transmidiática, por exemplo, essas entradas na favela. A clássica cena, com a câmera na mão, naqueles meandros, isso vem de onde? Do telejornalismo. Muito parecido com as entradas nos becos, nas vielas de uma cidade do Iraque, de Bagdá. E é interessante pensar, como está sendo colocado aqui, a importância disso para a relação com o cinema brasileiro, mas também esse cinema numa relação maior com outras mídias, e também extra nacional.

QUEM FALA ? Esse impulso por classificar, é inerente a algumas atividades. Na locadora, você tem que dividir os filmes em alguma categoria, para orientar o público. Quando você vai vender um filme, tem que enquadrar em algum nicho. Os gêneros, é uma forma só. A outra é o autor. O que o *Bandido da Luz Vermelha* tem a ver necessariamente com o *O Signo do Caos*? Por que ambos têm que ser pensados como filmes de Sganzerla e ter, necessariamente, algum traço em comum? Porque na verdade, o gênero é uma categoria que agrupa de forma pejorativa, porque aponta uma semelhança que indica falta de originalidade, enquanto o autor é uma categoria também, que hegemoniza, de certo modo, mas de uma forma valorativa, a partir de traços pessoais e individuais que diferenciam esse autor dos outros. Mas é uma categoria, na verdade, que funciona muito próxima a de gênero. Tanto que em algumas locadoras, estão divididas por autor.

PLATEIA - Eu queria falar sobre essa questão desse termo polêmico da “globochanchada”, e sobre essa coisa de abandonarmos os nossos próprios gêneros. Eu também acho que essa questão da “globochanchada”, não temos

que levar para uma terminologia pejorativa, encarar esses filmes como uma coisa ruim. Mas por outro lado, podíamos usar esse termo com uma forma de pensar esse cinema popular, que foi sendo implementado de uma retomada pra cá. Do termo abandonando essa questão do pejorativo, podem vir algumas questões, como por exemplo, a mais óbvia, que é a criação da Globo Filmes e esse vínculo indissociável desse cinema comercial e popular, da pós-retomada com a televisão – e como, não por acaso, a maioria dos filmes que estão nessa listagem de maiores bilheterias, têm um vínculo com a Globo Filmes (não só com produção, mas divulgação midiática, através do marketing na TV). Usar esse termo não pejorativamente, para pensar nessa ligação entre TV e cinema, no cinema brasileiro hoje. E uma segunda questão, falando mais de um possível cinema musical contemporâneo, fiquei até surpreso quando li no texto da mostra de “globochanchada”, e depois começa a comparar com a pornochanchada. Quando li “globochanchada” pensei “claro”, porque você vendo filmes que não estão listados aqui, como os da Xuxa (*Xuxa e os Duendes*, *Xuxa Popstar*), e alguns do Renato Aragão, e todos os do Trapalhães, e *Acquaria*, que tem seus três números musicais com Sandy & Junior, mas enfim. Falando só desses da Globo Filmes, a questão de uma retomada, que a gente abandona os nossos termos. A chanchada era considerada pejorativa, antigamente, mas para mim estava muito mais claro esse vínculo desses filmes com a nossa chanchada. Os críticos, teóricos ou o público em geral, não usa esses termos, mas esse termo, ou a estrutura desses filmes está presente na produção, de filmes da Xuxa, que tem números musicais de artistas que estavam na TV na época. Como essa questão do gênero no cinema nacional, ele volta não explícito. Filmes biográficos, do Cazuza, mas tem os números musicais. Eles não são etiquetados como musicais, mas a estrutura está lá, e mais forte nesses filmes que têm um vínculo com a chanchada, estão retomados na produção.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Vamos tentar pegar mais perguntas, para ninguém ficar sem fazer a pergunta, depois vamos tentar responder.

PLATEIA - Vai ser rápido, porque tem a ver com as coisas que ele falou. Mas se você puder, Mariana, falar sobre suas pistas para responder à sua provocação, a nós e a si mesma. E também queria perguntar se a sua pista aponta, também, para uma idéia de auto-estima do cinema e da crítica brasileira, da alta e baixa estima.

PLATEIA - Boa noite. Minha pergunta destoou um pouco das duas, é mais pro Rafael. Eu queria saber se ele considera que existem gêneros brasileiros, pelo fato desse filmes possuírem um sistema significador suficientemente único, para serem considerados gêneros e não incorporações de outros gêneros, ou se é mais pelo fato de possuírem uma estética em comum e serem produzidos por vários produtores.

PLATEIA - Filme de televisão e filme para cinema. Quando vemos o *Se Eu Fosse Você 2*, a intenção parece televisão, mas será que parece televisão pelos atores, pelo modo de ser? Fiquei pensando no que você falou, isso é bom ou ruim? Porque a televisão ser uma grande parceira do cinema é esperado, seria bom pro cinema. Estaríamos criando outra categoria? Fiquei pensando nisso, é bom ou ruim? Fala-se mais sobre isso. É esperado da televisão, seria muito bom ser uma grande parceira do cinema.

MARIANA BALTAR - Vou começar, porque vou juntar a questão da chanchada e da minha. Adorei a coisa de auto-estima, não tinha pensado nestes termos, mas acho muito legal. Eu acho que por trás da questão da “globochanchada”, talvez não seja um bom termo. Mas nós pensarmos, e essa parte da minha provocação, por que abandonarmos o vocabulário genérico, por exemplo. Por que não chamamos a chanchada pra conversar sobre essa produção? E voltamos à questão da chanchada, parece que ela ficou lá. Ou então ficou na pornochanchada, acabou. Esse é o ponto, pensarmos o cinema nacional a partir da chave da chanchada agora, porque acho que é uma pista para além da questão do musical: está numa questão importante pra chanchada, que é o diálogo e a necessidade de sustentar o seu filme, como um projeto de cinema popular, nas indústrias culturais, no rádio, na indústria fonográfica e, no caso contemporâneo, da televisão. É muito importante, e é legal o Rafael ter lembrado dos filmes nos anos 90, que o marco seja de fato a entrada da Globo Filmes. Esse acordar da Globo, nesse sentido, é de 97, a Globo Filmes é de 97. É importante. Não quer dizer que você não tinha um diálogo entre cinema e televisão antes, claro que não, mas essa relação, a necessidade de relação para um projeto de cinema popular, de ampla parceria nas indústrias culturais é um traço chanchadístico. E essa ampla parceria a partir de uma estética alusiva, e de uma estética paródica, de uma lógica alusiva e de uma lógica de comédia.

Já pulando a sua e pensando na minha resposta se isso é bom ou ruim, não vou elaborar isso, porque é bom e ruim. E parte do pensamento é nós pensarmos bom e ruim pra quem – acho que temos que destrinchar essas perguntas. A questão das pistas, eu acho que tem a ver com um profundo embaraço, que num determinado momento se trouxe pro cinema brasileiro de pensar esse diálogo com a cultura massiva, e acabamos abandonando a lógica de gênero, de conversar junto com a lógica genérica por conta desse embaraço. Pode ter a ver com a questão de alta ou baixa estima, no sentido de querer apagar certos traços relacionados a uma matriz popular. Eu tendo a chamá-la de matriz popular do excesso. Então queremos acabar com isso, então criou-se uma idéia de singularidade, de autorismo. Pensar por outros vocabulários que não o genérico, essa é minha grande pista. A relação entre cinema e crítica, acho que a crítica acabou produzindo esse grande embaraço e o incorporando, e não conseguimos nos despir dele. Quer dizer, conseguimos sim, pelo que o Rafael faz. Ele acabou de fazer isso, esse desembaraço, coisas dessa mostra, que estamos pensando, está indo, estamos nos despiendo.

RAFAEL DE LUNA - Só pra comentar um pouco, são perguntas complexas, não temos tempo pra destrinchar. Acho complicado estabelecermos um gênero a partir da entrada da Globo Filmes, mesma questão que eu vou falar da Atlântida e da chanchada. Você resume a Globo às “globochanchadas”, mas pensando que ela na verdade apóia produções independentes, como o filme sobre prostituição infantil, *Anjos do Sol*, que não tem nada a ver com *Se Eu Fosse Você*. Tem a ver, mas são gêneros opostos, um pra provocar lágrimas e outro risos, e ambos tem a marca da Globo Filmes. Isso restringe essa discussão ao ano 2000, como se esse fosse o marco zero. Foi debatido isso no seminário sobre os anos 90, a voga das comédias românticas dos anos 90. Pensamos em *Pequeno Dicionário Amoroso*, *Bossa Nova*, *Amores Possíveis*, *Como Ser Solteiro No Rio de Janeiro*, era uma tendência que, na época, apontavam semelhanças com algumas iniciativas vistas de qualidade, da TV Globo, como *Comédia Da Vida Privada*. Em que medida essas “globochanchadas” são uma continuidade ou ruptura com esses filmes? Penso, do viés da produção: pensar menos só Globo Filmes, que às vezes é uma parceira que só entra quando o filme está finalizado, pensar em uma produtora como a Total Filmes. Ela é uma produtora que fez filmes que não deram certo. *Avassaladoras*, uma das primeiras produções; ela lança, por exemplo, *Mais Uma Vez Amor* que é um filme da Rosane Svartman, que tinha dirigido *Como Ser Solteiro*, trazia atores em voga na TV, o Dan Stulbach e a Juliana Paes, e está mais próxima dessas comédias da própria Rosana que as de depois. A Total Filmes vai, a partir de um filme que eu acho emblemático dessa transição, que é o *Sexo, Amor & Traição*, se aproximar mais da televisão, possivelmente na estética, mas também de profissionais. Vai chamar pra roteirizar, pra dirigir filmes, profissionais da televisão: Jorge Fernando, Daniel Filho, o Carlos Lombardi vai roteirizar alguns filmes. E eu vejo *Sexo, Amor & Traição* como um filme... essas “globochanchadas” são marcadas por sexo, mais falado que feito, um amor pouco sincero e uma traição geralmente constante, mas que é sem culpa e sem consequência maior. E eu vejo mais como uma transição, num caminho que pode ser visto sob o viés da produção da Total, que depois vai ser a produtora do *Se Eu Fosse Você 1 e 2*, do que da Globo Filmes. E a chanchada é um termo que foi consolidado *a posteriori*. Os filmes da época eram chamados de “revistas”, “comédias musicadas”, “romances musicados”. Talvez, a partir daí, ignorando a chanchada, que eu vejo mais como uma construção crítica e historiográfica, mas buscando os termos originais, poderíamos pensar numa ligação com o que você chama de musical agora.

Em relação à pergunta sobre gêneros nacionais, isso é uma discussão complicada, que me leva a uma definição do que é o filme brasileiro? O que define um filme como brasileiro? É o fato de ser feito no Brasil? Então, qualquer filme de gênero feito no Brasil, vai ser brasileiro? É o fato de ser falado em português? Ser feito por diretores brasileiros, atores brasileiros? Ou o fato de trazer algum elemento distinto, de uma distinção nacional? Mas que elemento é esse? É uma discussão longa. É uma cor local? Então, os filmes de cangaço foram acusados de serem meras imitações do *western*, que substituíam caubóis por cangaceiros. Não seria autenticamente nacional, seria a estrutura de *western*, transformado numa “cor local brasileiro”. Nos anos 60 se afirmava que para um gênero ser, tinha que ter uma crítica sobre a identidade brasileira no filme. O que hoje define um gênero nacional? São discussões mais complicadas, e que há respostas diferentes ao longo do tempo, não uma

resposta correta e certa. Há tensões sobre o que é o nacional e não é, que variam ao longo do tempo. E é interessante pensar quais são as tensões hoje, onde o filme nosso acaba e o estrangeiro começa? Na minha tese, adotei uma visão, que acho interessante pensar: o gênero nacional como uma categoria definida no Brasil, mas não exclusivamente só por filmes brasileiros. Policial, em português, não quer dizer a mesma coisa que “*cop film*” ou “*crime movie*”, ou “*noir*”, etc. Há um termo, como “musical”, na França chama “*comédie musicale*”, enquanto nos EUA, chama “*musical*”. Porque lá é “*comédie*”? Isso tem a ver com uma tradição teatral francesa. Acho que a atenção aos termos que usamos aqui, pra englobar os filmes que circulam aqui, porque os filmes quando chegam se tornam filmes vistos por platéias brasileiras, sendo diferentes da forma como foram feitos lá. Essa valorização da recepção pode nos ajudar a dar um viés diferente pra fugir dessa dicotomia rasteira.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Eu acho que estamos encerrando. Queria agradecer a presença de vocês e a presença aqui na mesa da Mariana e do Rafael, e convidar todos para as sessões de amanhã, que tem uma pergunta, chamada “Deslocamentos: Para Onde e Por Quê?”, com as professoras Andrea França, da PUC-RJ, e da Kátia Augusta Maciel, da UFRJ. Até amanhã e boa noite.