



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 04/05/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Andrea França e Kátia Maciel

Moderador: João Luiz Vieira

Debate: Deslocamentos: para onde e por que?

JOÃO LUIZ VIEIRA - Boa noite. A gente dá prosseguimento, então, às questões que a gente desenvolveu para essa mostra. Essa aqui de hoje está formulada da seguinte maneira: “Deslocamentos: Para Onde e Por Que?” E como a gente tem falado aqui sempre, e tenho reiterado, o fato de termos esta questão e termos agrupado alguns filmes, não quer dizer que eles não pertencem. Sabe aquele afã de classificação que a gente tem? De querer ver tudo assim certinho dentro de um compartimento? Não é bem assim. Os filmes se cruzam bem como as perguntas, também. Olhando aqui o *Jean Charles*, por exemplo, a gente pensa, claro... retoma outra questão, que é a da imagem do Brasil vista de fora, por exemplo. Aqui no caso, vista de um brasileiro, brasileiros em trânsito. Que imagem um país tem? Que imagem um país projeta também de dentro pra fora? É uma outra questão, ali. Quando a gente olha esse grupo de filmes, só esses filmes que colocamos aqui, poderíamos ter colocado vários, mas a gente tem sempre, como está explicado desde o início, uma limitação de tempo, e uma limitação de espaço. Se tivéssemos aqui um mês para essa mostra, dava para a gente ir recheando a mostra com mais títulos também, importantes também, bons. A gente não pautou essa seleção aqui, digamos, por um critério de qualidade, um critério de um panteão de grandes filmes da década. Não é isso. São filmes importantes, às vezes mais importantes até pelo que eles dizem, pelo que inclusive provocam, deste questionamento, do que às vezes pelas qualidades intrínsecas de cada um e de cada obra dessas, aqui.

Esse tema, quem formulou, quem ajudou a formular essa questão, de imediato, causa uma ideia de exílio, por exemplo, de deslocamento. Os dois conceitos vieram logo à mente, quando a gente pensou aqui, na questão: um deles é exílio, o outro é trânsito mesmo, a ideia de trânsito. A gente falou ontem de gêneros, aqui, e podemos projetar algo até como um gênero de cinema, não especificamente brasileiro, de um cinema internacional que é chamado “filme de viagem”. Que a gente traduz, fazendo uma tradução literal, do “*road movie*”, do inglês. Então, exílio e viagem, deslocamentos, trânsito. Por exemplo, no cinema das duas últimas décadas, temos um filme, um filme emblemático, um filme que inaugurou, deslançou aquela chamada retomada do cinema brasileiro, que é *Carlota Joaquina*. Que é um filme da Carla Camurati, um filme onde essa ideia de trânsito é tema do filme: deslocamento da família real pra cá, pras terras do Brasil. Então, reparando ali, no limiar da chamada retomada você já tem um filme que tematiza algo que a gente vai estar discutindo aqui, vinte anos, dezoito anos, dezessete anos depois. E outros títulos que citamos também, só pra gente lembrar: *Um Céu de Estrelas*, da Tata Amaral, por exemplo. Ali é o contrário, já coloca um tema que está desenvolvido nos últimos vinte anos do cinema brasileiro, algo que aponta para uma questão social, que é da migração e da imigração de brasileiros pra outros países. No caso de *Céu de Estrelas* era uma personagem que era cabelereira e queria ir para Miami – que foi o destino de provavelmente nove entre dez brasileiros nos

anos 90, pros Estados Unidos, Miami em especial. A maior colônia de brasileiros que tem nos Estados Unidos é em Miami. *Terra Estrangeira*, também, do Walter Salles: aparece aquele casal em Portugal, em um caminho interessante, que volta pras origens da colonização.

Essa ideia de exílio, de viagem, de trânsito, de deslocamento, às vezes é um deslocamento interno. Esse conceito é um conceito mais complicado, um conceito complexo. Não é apenas o deslocamento do físico. Então, *Estorvo* do Ruy Guerra, tem algo interessante sobre uma viagem a um interior de um personagem. *O Baile Perfumado*, deslocamento geográfico, meio lógico, de cangaceiros pelo Nordeste. *Central do Brasil*, acho que seria, pra década passada, pros anos 90, talvez o filme, a quintessência do filme de viagem do Brasil, do *road movie* brasileiro. Começa no Rio de Janeiro e vai embora, lá para o Nordeste, vai para o... É uma viagem. O filme se estrutura numa viagem. *Cinema, Aspirina e Urubus*, desse período que a gente tem aqui, agora, também tematiza de uma maneira óbvia essa ideia de deslocamento, da viagem. E aí um encontro entre um estrangeiro e um brasileiro. Então, dentro ou fora do Brasil, personagens brasileiros no exterior, personagens estrangeiros aqui.

Esse traço do filme de viagem, como a gente falou aqui não é único do Brasil. Essa estrutura, que é uma estrutura bem de cinema. Ela anima as narrativas cinematográficas, essa ideia de deslocamento, de você partir de um ponto pra outro, por exemplo, a gente vai encontrar na história do cinema praticamente ao longo do cinema todo. Se a gente pegar um exemplo que eu acho emblemático, que passamos aqui no ano passado, numa retrospectiva dedicada ao John Ford, o filme *No Tempo das Diligências*. É um filme de viagem, a gente poderia dizer que é um *road movie* do faroeste. A diligência sai de uma cidade e vai pra outra. Tem um deslocamento onde coisas acontecem. Aquilo é um pretexto para você ter, naquele filme em especial, um grupo social ali, dentro de um meio de transporte em movimento, não é isso? Que emblematicava uma sociedade também em movimento. A história em movimento, era uma sociedade em movimento. Então, muitas vezes a gente vê na estrutura desses filmes de viagem, filmes de estrada, desses *road movies* traços, às vezes, alegóricos, grandes, da história de uma nação, de um momento de uma nação. Às vezes mais do que a subjetividade de personagens.

Isso é um traço do cinema latino-americano, em especial, essa questão alegórica. São muitos filmes. Eu lembro aqui, agora, um filme mais ou menos recente, do Pablo Trapero, um filme argentino, *Família Rodante*. Um filme de viagem. Um filme desses de deslocamento. Aquele filme americano, da *Pequena Miss Sunshine*, as pessoas devem ter visto isso, era uma Kombi... Era isso também; era um filme de viagem, também de deslocamento. São muitos exemplos. Às vezes não importa os meios de transporte. *Diários de Motocicleta* – de novo, cinema latino-americano, dirigido por um brasileiro. Está

ali, uma viagem de motocicleta por países da América Latina. Isso ao longo da história do cinema brasileiro, ao longo da história mundial. É interessante também a gente perceber algo que a gente vem provocando aqui, pelo menos em termos de pergunta, é essa localização em termos de diálogo do cinema brasileiro em sintonia com o cinema internacional. Então, nesse campo do *road movie*, de que maneira os nossos filmes têm alguma coisa, em especial nos nossos filmes de viagem, de filmes internacionais, coisas que a gente precisava estudar comparativamente. *Jorge, um Brasileiro* – estou citando filmes antigos. Outro que eu acho que é uma quintessência do filme de viagem brasileiro, chama-se *Bye Bye Brasil*, do Cacá Diegues, também está naquela caravana Rólidei fazendo um percurso, muitas vezes alegórico, ainda, da história recente do país. *Iracema* do Jorge Bodanzky, de 74, super alegórico. Você tem ali uma retomada, uma releitura de José de Alencar: *Iracema* numa chave de distopia da Ditadura Militar, de uma época da construção da Transamazônica, o filme se chamava “Iracema”. Uma “transa amazônica”, e falava exatamente da destruição. É o primeiro filme que fala de uma maneira eloquente da destruição da Floresta Amazônica.

Enfim, são muitos filmes. Mais recentemente, neste período que a gente está tratando aqui, o primeiro longa metragem de um diretor do Rio Grande do Sul chamado Rudi Lagemann, chama-se *Anjos do Sol*. Alguém viu esse filme? Filme que passou há muito pouco, está em dvd. É um filme interessante, um melodrama, onde quem faz o deslocamento é uma menina que sai lá do litoral, se não me engano, do Maranhão e vai virar uma prostituta. Uma menina, uma adolescente, garota de 12 anos, que dali passa por um campo de trabalho semelhante a Serra Pelada, e de repente vai terminar nas calçadas de Copacabana, na prostituição. É um drama grande de viagem, um grande roteiro e é um filme interessante por causa dessa ideia de mulher e terra, prostituição e terra, destruição, etc. Então a transitoriedade como marca histórica é algo que pontua, vem pontuando esses filmes, seja neste grupo que a gente selecionou: *Serras da Desordem*, essa transitoriedade, o índio convivendo em locais dos brancos. Ou o outro filme que estamos passando aqui, chamado *Pachamama* do Eryk Rocha: um cineasta brasileiro nas vizinhanças latinas, esses trânsitos. *Jean Charles*, migração, exílio, uma fuga pra sobrevivência, como *Terra Estrangeira*. *Cinema, Aspirinas e Urubus*, *Cidadão Boilesen*, estrangeiros no Brasil.

É um tema com filmes que falam do seu tempo, creio que todos os que citei, até o filme americano de John Ford, *No Tempo das Diligências*, é um filme de 39 ambientado cem anos antes, digamos, mas falando a 1939. Aliás, o filme histórico sempre fala desse tempo, do seu tempo imediato. Então, esses filmes todos têm também como marca essa ligação, esse imediatismo, essa urgência de falar sobre o seu tempo. *Carlota Joaquina* estava falando de 1993, estava falando desse Brasil absolutamente decepcionado com os anos anteriores do governo Collor. São leituras alegóricas que trazemos pra apontar, pra enfatizar

esse dado de atualidade desses filmes. A marginalidade, a trajetória entre fronteiras, partidas e retornos, essa ideia de partidas e retornos como vemos em *O Céu de Suely*; um retorno de uma personagem que havia partido. Então, a ideia da viagem não está ali, diretamente na narrativa que vemos no filme, mas ela faz parte da história no espaço fora da tela, coisa que aconteceu, mas numa viagem anterior, aconteceu um deslocamento da personagem antes, que então retorna pro Nordeste, acho que o Ceará.

Só pra terminar, dois outros títulos são *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, um filme recente do Karim Aïnouz e do Marcelo Gomes em que o filme é todo esse deslocamento, todo ele radicaliza essa ideia. A câmera, por exemplo, está toda em movimento o tempo todo. E um que foi citado aqui, bastante, até bem analisado pela Ivana Bentes no sábado, que é esse filme *Pacific*, um filme de viagem. Um filme de viagem constituído por fragmentos de memória de arquivo, fragmentos de filmes de arquivos, de filmes de família feitos por aqueles passageiros naquele transatlântico em viagem a Fernando de Noronha. Enfim, o tema é amplo, muito complexo. Daria pra fazermos um seminário de uma semana só sobre esses temas, mas a pergunta está dada e vamos ouvir nossas debatedoras. Eu vou começar com a Andrea França, vou pedir a ela para iniciar esse debate. De novo estou aqui entre duas amigas, já de algum tempo: Andrea já de muito tempo, que foi colega minha na Universidade Federal Fluminense durante alguns anos e hoje é professora da Habilitação Cinema, do curso de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, da PUC. Nesse semestre ela está dando um curso na graduação de Teoria e Crítica de Cinema. A Andrea tem publicado bastante sobre este tema, inclusive, e tem 3 livros que são importantes para entendermos essas questões, e outras. Títulos como *Cinema em Azul, Branco e Vermelho*, uma análise da trilogia do Kieslowski. Um outro título, o seu segundo livro que se relaciona diretamente com a temática trabalhada aqui, intitula-se *Terras e Fronteiras no Cinema Contemporâneo*. E o último livro que saiu ano passado, coeditado com o professor Denilson Lopes da ECO, da UFRJ, que se chama *Cinema, Globalização e Interculturalidade*, que também se relaciona com o tema. Vou passar para a Andrea, então.

ANDREA FRANÇA – Boa noite. Queria antes de mais nada agradecer o convite para estar aqui, hoje. E não é só uma mera formalidade, mas é que realmente eu achei muito interessante essa iniciativa de, enfim, pensar o cinema brasileiro a partir de 10 questões. Quando recebi o convite, fiquei bem mobilizada com essa possibilidade de pensar o cinema brasileiro da última década, mas de uma forma tão rápida, vamos dizer assim. Que não se esperou cinco anos, seis anos pra pensar esse conjunto de filmes passados 10 anos; mas em 2011, logo depois da década. Há um sentido interessante de urgência, de recorte. Enfim, de fazer um recorte que é partir de dez questões muito bem feitas, e creio que a questão nem seja tanto responder, embora eu vá começar

colocando algumas questões com relação a essa nossa questão da mesa. Mas acho que mais interessante ainda é poder pensar que cada questão dessas, são dez, permite uma entrada possível pra pensar o cinema. Acho que isso é um ponto bastante interessante. Vários filmes que estão hoje nesta sessão poderiam muito provavelmente estar em outra sessão também e poderiam ser pensados através de outra questão que não esta, necessariamente. Isso vejo como muito rico, o que realmente é o bacana. E é o que eu realmente queria enfatizar: organizar essas perguntas, perguntas que possibilitam vários tipos de exploração, a partir daí. Creio que não seja exatamente responder a elas, mas a partir delas colocar outras questões. Enfim, de fato bacana e o João estava me lembrando que na verdade, logo depois da década de 1990, também teve um evento semelhante aqui, também, no CCBB, então, vamos torcer pra que seja uma prática que daqui dez anos se repita. Que todos da curadoria, que nós todos possamos estar juntos.

Queria começar colocando em foco o próprio título da mesa: Deslocamentos, que me é muito caro, um tema que gosto. Foi muito interessante porque, na verdade, quando eu recebi a proposta, antes mesmo de ler o texto relativo a este tema, eu imediatamente pensei em duas coisas. Uma delas nem está assim tão contemplada, mas eu vou falar bem rapidamente porque também me suscitou isso. De um lado, deslocamentos no cinema, em que há a possibilidade de pensar deslocamento de personagens, de espaços, de tempos, acho que é uma possibilidade. Mas outra, que não vou me aprofundar, mas de fato também na hora que eu recebi o convite eu pensei nisso, são os deslocamentos do cinema. Quer dizer, temos deslocamentos no cinema, mas deslocamentos do cinema também. No sentido de pensar: o que entendemos como sendo Cinema? Um campo que está em constantes mudanças, transformações. Onde é cada vez mais difícil identificarmos, precisamente, o que é. Temos inúmeros filmes que passam de um suporte pra outro, que passam de um tipo de exibição pra outra, circulam em festivais, em galerias, em museus, em diferentes instituições. Existe isso também: são as formas de se relacionar com a imagem do cinema que estão também em constante movimento, em constante mutação e pensei nisso também, quando recebi a proposta de falar aqui.

Eu queria remeter a uma coisa que vai parecer totalmente anacrônica, mas que eu deixo aqui como um ponto que me veio também. Uma pergunta de sessenta anos atrás feita pelo André Bazin, um teórico de cinema, que é: O que é o Cinema? Eu creio que quando ele lança essa pergunta é de uma atualidade, se quisermos, porque de alguma forma é a pergunta que está no fundamento dessas questões. O que é o Cinema? O que é o Cinema Brasileiro? Acho que ninguém vai sair daqui com uma resposta precisa com relação a isso, e ainda bem. Mas com base nessa pergunta: O que é o Cinema? E ele logo diz, na introdução dessa coletânea, que ele não está interessado em responder essa pergunta e que a questão não é esta. Mas ele quer apenas enunciar um

problema, e um problema que se coloca a cada novo filme, a cada nova crítica que ele faz, e isso é o potente. Assim, deixo essa questão, que é boa pra gente poder pensar. E ainda sobre o tema “Deslocamentos: Pra Onde e Por Que?”, sobre o qual fiquei pensando. Eu diria logo, de saída, acho que os caminhos do cinema são muitos, são múltiplos, e essa abertura que mantém vivo, que é vital, que nos seduz tanto, e também quando pensamos “pra onde?” eu diria que, onde vai dar, não interessa. É o caminho, é o processo que interessa, porque o caminho não é um só, são milhares, e creio que esse caminho implica erros, implica acertos, talvez até mais erros que acertos, mas acho que é assim que se caminha essa que é, justamente, a vitalidade dele.

Na minha fala, na verdade, eu vou falar algumas coisas que depois a gente vai debater, mas ela vai justamente se deter nesse primeiro aspecto: deslocamentos no cinema. Quer dizer: trajetórias, trânsitos, por dentro do filme. Tem a ver com os filmes da sessão que eu imagino que vocês tenham visto e como o modo em que ela foi pensada. Temos cinco filmes, mas não vou falar deles, especificamente – eu vou colocar mais uma coisa geral e depois se for o caso, no debate entramos nos filmes. Mas são cinco filmes que são: *Serras da Desordem*, *Jean Charles* (filmes que até o João Luiz já falou rapidamente), *A Conceção*, *Pachamama* e *Brasília 18%*. São esses os filmes relativos a esse tema dos deslocamentos. Eu diria que o que temos em comum entre estes filmes – embora pra quem viu, os 5 são radicalmente diferentes -, mas o que a gente poderia, num certo esforço, extrair de comum? Eu diria que são personagens que voluntária ou involuntariamente partiram dos seus locais de origem e mantêm uma relação ambígua com estes locais. Que muitas vezes, de alguma maneira, eles saem desses lugares, que podem ser países, que podem ser culturas. É a ideia de uma terra natal que pode ser deixada pra trás e a ideia, também, que uma experiência lá de trás, originária, fica perdida, é rompida de alguma maneira. Creio que isso seja uma característica forte desses filmes. Essa ideia de um lugar de origem que é deixado pra trás, ou por um desejo, mesmo, do personagem, ou muitas vezes, por uma – como no caso de *Serras da Desordem* – por uma violência. Ele (o personagem) é obrigado a se deslocar porque não tem mais como ficar no local onde estava, onde se constituiu a cultura da etnia Guajá, que é o índio.

Então, o que temos? Personagens exilados, personagens desterrados, personagens em trânsito, personagens que eu vou até explorar um pouco nesse livro, *Terras e Fronteiras*, que eu chamo de personagens que permanecem na fronteira, entre o antes e o depois, entre o velho e o novo, entre o lá e o cá. É uma temática, que na verdade já aparece de uma forma bem forte no cinema brasileiro da década de 90, que acho que o João Luiz também mencionou. Então, eu cito alguns filmes que, se vocês puderem assistir, ou já tenham visto, só pra gente poder fazer essa linha, também, que não é uma temática tão nova, recente. Creio que ela tenha uma história e uma história que se quisermos marcar, sobretudo com essa temática da

globalização, eu diria que são filmes que tem uma especificidade em se constituírem nessa década de 1990. Então temos *Carlota Joaquina*, *A Grande Arte* do Walter Salles, *O Quatrilho* do Fábio Barreto, *Os Matadores*, que eu acho um filme muitíssimo interessante do Beto Brant, *Terra Estrangeira* do Walter Salles e da Daniela Thomas, *O Baile Perfumado*, já citado aqui, e um outro filme que também acho bem interessante que é *Amélia*, da Ana Carolina, de 1999. Esses são filmes que me vieram à mente mais facilmente, e que são filmes que, justamente, estão compondo esse panorama de um contexto histórico, social e que acho que, de fato, são uma expressão muito forte desse momento de um certo desgosto com o Brasil, de uma tentativa de querer mudar de alguma maneira.

O que vejo nesses filmes da década de 1990 é justamente o elemento estrangeiro, muito presente nessas narrativas. E esse elemento estrangeiro que pode ser um personagem, que pode ser um americano no *Grande Arte*, ou um escocês em *Carlota Joaquina*, a atriz francesa em *Amélia*. Quer dizer, esse elemento estrangeiro pode ser também um lugar, pode ser uma cultura. Esse elemento sempre indica uma viagem, um deslocamento físico, e outra coisa que acho muito interessante é também pensar que a existência desse elemento estrangeiro vai implicar, em muitos desses filmes, a presença de veículos. Então temos um navio, o automóvel, o avião, a motocicleta. Elementos que funcionam mesmo como parte da *mise-en-scène* desses filmes, elementos que dispostos no plano vão criar uma certa imagem que é a da transitoriedade e de exílio. Então, esses elementos que são esses veículos, eles têm um papel dramático muito forte nesses filmes. Eles estão ali exatamente pra explorar essa sensação de uma desterritorialidade.

Uma coisa bacana de pensar também são esses veículos que vão conduzir a regiões muitas vezes idealizadas, mas ao mesmo tempo os personagens sempre mantêm uma relação ambígua com essas regiões. Elas são muitas vezes um misto de desejo e ao mesmo tempo de abjeção, caso de *Amélia*, ou *Terra Estrangeira*, ou *Central do Brasil*. Em filmes como *Os Matadores* e *Terra Estrangeira*, e também *Central do Brasil*, a sensação de não lugar é muito forte: Paraguai, Portugal, São Paulo, Rio de Janeiro, são espaços de anonimato, trabalhados na chave do impessoal, do passageiro, lugares com os quais é impossível criar vínculos. Isso é muito interessante, que acho que é uma característica que vou tratar um pouco depois: creio aconteça agora uma mudança, que vemos ser justamente nesses lugares, que estou chamando de “não lugar” onde personagens vivem encontros, desencontros, promessas de um futuro melhor, mas sempre tem essa experiência forte de não se sentir em casa. Seja no lugar de onde partiu, seja no lugar aonde chegou. É uma experiência de não se sentir em casa, e a casa nesse sentido mais simbólico. Nesse sentido, creio que *Estorvo*, do Ruy Guerra, do ano 2000, é um filme que produz uma espécie de *turning point*, a meu ver, com relação a essa temática.

Aqui abro um parêntese – não estou propondo uma cronologia, ou uma evolução dessa temática no cinema brasileiro, mas é uma possibilidade narrativa minha, entre outras, mas uma possibilidade de narrativa que tem a ver com as experiências dos filmes, concretamente, que eu estou trazendo pra cá. Então, a meu ver, vejo que em *Estorvo* há uma passagem da ideia de exílio para a ideia de aberração. O protagonista, pra quem viu – vou falar muito rapidamente, mas creio que ele é um filme de virada – o protagonista, que é um ator cubano, o Jorge Perugorria, passa o tempo todo tentando escapar, tentando fugir, mas nunca é muito claro do que ele está tentando fugir, do que ele corre. Na minha interpretação, no modo como eu trabalhei esse filme, ele foge da diluição das fronteiras geográficas, de um mundo onde os territórios foram dissolvidos. Ao longo do filme a gente tem as cidades de Havana, Rio de Janeiro e Lisboa, e elas se misturam indistintamente, a gente não consegue identificar quando o personagem está em um lugar, está em outro. As cidades são absolutamente desidentificadas.

Não há definição desses espaços e esses lugares perderam sua identidade. Eu destaco no *Estorvo* a presença da voz *over* e da câmera. A gente tem uma voz e a câmera que falam de um lugar que é o futuro daquilo que a gente vê na imagem; uma voz e uma câmera que tem um outro corpo, um outro sotaque. Não é a voz do personagem, do ator que está ali, mas do diretor Ruy Guerra, transformada em personagem. O filme remete a um duplo extra-campo: o extra-campo da própria narrativa que se está fazendo ali e o extra-campo maior, que é do próprio diretor Ruy Guerra – um diretor que vive, justamente, essa questão do exílio, que está em sua própria biografia. Ele passa por Moçambique, França, passa por Portugal, Cuba, Brasil. Quer dizer, ele tem toda uma história, também, de itinerância. Então o fato de ele se transformar em personagem é uma coisa que não dá pra passar despercebida, e o filme vai justamente trabalhar com essa mistura de vozes, com essa mistura de tempos, de sujeitos, e uma mistura que é muito prenhe. Então, a meu ver, *Estorvo* realmente radicaliza nessa temática, ele faz uma virada nessa dramaturgia do deslocamento à medida que traz pra sua narrativa não só deslocamentos físicos, como era a questão do cinema dos anos 1990, mas deslocamentos também temporais, deslocamentos subjetivos, deslocamentos perceptivos. Ele radicaliza porque ele faz da travessia do espaço, do tempo e do próprio sujeito, um caminho para pensá-los como domínio sem identidade.

Então, a partir de *Estorvo*, que eu acho que é realmente um filme de virada, o que vemos, agora, nessa década do ano 2001 para 2010? Eu vejo que são muitos filmes que, embora explorando o tema do deslocamento, da migração, do abandono do lugar de origem, eles são filmes que vêm construindo uma relação muito forte com o espaço. Eu creio que isso seja um ponto que vai deslocar um pouco o que foi o cinema dos anos 1990. Espaços que não são mais espaços de anonimato, mas lugares que guardam memórias. Eu vejo que esse é um ponto muito interessante pra gente pensar esses novos filmes que

têm essa temática de deslocamento. Memórias que viram vestígios cravados no espaço, seja por conta dos corpos, seja por conta dos objetos que ali estão, mas acho que são espaços sempre tensionados por uma memória. *O Céu de Suely* é um ótimo exemplo, mas tem outros filmes que eu vou citar agora, aqui. *Um Passaporte Húngaro*, da Sandra Kogut; *De Passagem*, do Ricardo Elias; *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, do Marcelo Gomes e Karim Aïnouz; *Serras da Desordem*, do Tonacci; *Estrada para Ithaca*, dos quatro diretores, Luiz e Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente; e *Jean Charles*. É engraçado que quando fui pensando nesses filmes, eu ao mesmo tempo falava: “caramba! Juntar esses filmes tão radicalmente diferentes, com propostas estéticas tão diversas”. Alguns documentários, outros ficção. Alguns filmados fora do Brasil, outros em países que fazem fronteira com o Brasil, e ainda filmes rodados no interior do Brasil. Mas pouco importa. Onde eu creio que esse conjunto de filmes vai se encontrar, e vão ter alguma coisa em comum, justamente? No modo como os espaços percorridos por esses personagens são re-significados pela memória.

Pode ser de um corpo ausente, *Jean Charles*, ou um companheiro falecido dos quatro amigos, *Estrada para Ythaca*. Os índios assassinados, em *Serras da Desordem*. Pode ser um objeto que seja testemunha da história de alguém, o filme *De Passagem*, de Ricardo Elias. Pode ser de uma voz “off”, que traz toda uma subjetividade, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*. E de um gesto que passa a ser o “locus” de vivências passadas, *O Céu de Suely*, o gesto de rifar o próprio corpo. Então, falar de deslocamentos, a meu ver, no campo desse cinema dos últimos anos, implica trazer pra cena dos filmes uma relação entre espaços percorridos e a marca das memórias deixadas neles. O sentimento de não pertencer a um lugar, a uma cultura, a um país, é experimentado de um modo novo. O corpo passa a ter um papel importante nesses filmes dessa última década. Esse corpo que pode ser da voz “off”, pode ser de um objeto, o corpo do próprio personagem... Mas esse corpo que requalifica o espaço, que dá uma intensidade nova a esse espaço, que até então era chamado de espaço de anonimato, de “não lugar”. Eu acho que agora esse espaço tem uma outra qualidade que precisa ser pensada. Estou aqui, meio que apostando, querendo pensar isso, mas não tenho resposta, mas acredito que alguma coisa mudou, nesse panorama desses filmes que tem essa temática do deslocamento.

Eu acho que falar em deslocamento implica também, claro, pra gente fechar, implica em pensar também a própria dinâmica do Cinema, que foi o que eu levantei lá no princípio. O próprio cinema enquanto desprendimento de si mesmo, esse cinema que vai se desprendendo de uma essência e vai se deslocando e vai se transformando. Essa ideia que eu trouxe pra cá, e que também acho importante a gente poder pensar nesse cinema que está em constante mutação. Que faz uso de tecnologias diversas, de captação, circulação e exibição, mas que, a meu ver, o que ainda podemos dizer o que

chamamos de cinema. O que reside, aí, nessa experiência? É justamente a possibilidade de a gente estar imerso numa experiência de filme, de cinema, e uma experiência que sempre envolve crença e descrença, aceitar-se iludir, aceitar-se distanciar. Creio que isso faça parte dessa experiência originária do cinema, seja ele passado da maneira que for. Acho que esse é um ponto importante, por mais que o próprio cinema vá se deslocando e vá ganhando outras telas, outras maneiras de ser.

Eu vou fechar pra que a gente possa, talvez, ter um tempinho de debater os filmes no fim da sessão, eu não quero entrar com eles agora. Eu queria mais era, justamente, trazer uma possibilidade de um questionamento com relação a esse tema do deslocamento, e pensar justamente nessa mudança que, ao meu ver, existe e que está acontecendo, e que é justamente a mudança pela entrada em cena da memória de uma forma diferente do que foi nesse cinema do deslocamento na década de 1990. Então isso fica como uma aposta, uma aposta que podemos voltar a discutir, mas, é isso. Fico por aqui, por enquanto.

JOÃO LUIZ VIEIRA –A Kátia Maciel vai falar em seguida. É professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ela ensina Linguagem Audiovisual e Direção em Audiovisual. Ela terminou recentemente sua tese de doutorado, que foi feita no exterior. Ela foi defendida na Universidade de Southampton, na Inglaterra, e foi orientada por um professor que também tem ligação conosco aqui no Brasil, mais recentemente. Chama-se Tim Bergfelder e essa tese se intitula “Filme, Música Popular e Televisão: Intertextualidade no Cinema Brasileiro”.

KÁTIA MACIEL – Boa noite a todos. Eu estou feliz de estar aqui. Muito obrigada pelo convite a todos que organizaram a mostra. Eu acho que minha ligação com esse tema, na verdade, é porque eu mesma sou uma pessoa em deslocamento. Eu sou de Recife, mudei radicalmente, inclusive com problemas de deslocamento agora. Eu sou de Recife, morei na Inglaterra, agora estou morando aqui no Rio, então faz parte da minha vida essa discussão do que é se deslocar, do que representa pra pessoa, e pras construções intelectuais, artísticas, etc. Então creio que esse tema tem muito a ver comigo, pessoalmente, mesmo. E fiquei muito feliz com a escolha dos filmes. Acho que vocês foram muito felizes na escolha desse grupo de filmes. Claro, como a Andrea já colocou, não estamos aqui discutindo só esses filmes, esses filmes apenas são algumas das obras que levantam essas questões, mas são filmes muito diversos e que terminam nos mostrando várias maneiras de abordar essas questões do deslocamento. Eles trazem várias provocações, por suas diversas temáticas, e suas estéticas, nas diversas temáticas, nas diversas abordagens dessa temática. Eu tentei refletir um pouco desses filmes, tentei refletir um pouco sobre eles, trazer algumas questões. Na verdade não tem

nada aqui que eu estou trazendo que esteja fechado, amarrado, concluído. São algumas questões, algumas reflexões minhas, pra gente compartilhar, pra provocar vocês, pra a partir delas a gente pensar junto, como a Andrea já colocou, bem na mesma linha.

A primeira coisa que eu fiz foi um pouco ambiciosa, mas como eu tinha começado por esse caminho, e eu estou com probleminhas de deslocamento, ia ficar complicado pra eu mudar de rumo, eu segui por ele. Segui por esse caminho, então, um pouco ambicioso – meu caminho, mas vocês vão me ajudar e tenho certeza que vamos chegar a algum lugar, não sei aonde. De repente a gente volta pro mesmo ponto, de onde a gente saiu. Eu pensei que, diante desses filmes, desse grupo de filmes que provoca tantas reflexões, tantas questões, eu fiquei pensando se haveriam características comuns, características que a gente pudesse pensar, apesar de os filmes mostrarem deslocamentos tão distintos. Tem deslocamentos mais subjetivos, pessoais, pessoas que se deslocam da realidade pra dentro de si mesmas, como *A Conceção*. Tem deslocamentos geográficos, como em *Pachamama* em que os cineastas viajaram do Rio até várias cidades do Peru e da Bolívia. Tem deslocamentos mais alegóricos... tem vários tipos de alegóricos. Então, com filmes tão distintos esteticamente, será que era possível, concretamente, a partir da discussão desses filmes e outros filmes que tratam desse tema, entender um pouco como esses múltiplos deslocamentos... o que eles significam no contexto do cinema brasileiro contemporâneo. Será que a gente poderia encontrar essa resposta? Será que haveria um significado convergente, ou se a gente buscando essa resposta iria encontrar uma verdade na pluralidade de possíveis caminhos, de possíveis respostas pra essa questão? De como esses deslocamentos nos traçam, o que eles nos dizem sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

A primeira coisa que percebi foi que estamos diante de uma produção altamente diversificada, como já falei, mas creio que estamos aprendendo a lidar com essa diversidade, a enxergar através dessa diversidade e aí sim encontrar traços que realmente definem uma cinematografia recente, brasileira. É nesse sentido, esse que norteia a minha contribuição pro debate de hoje: tentar enxergar alguma coisa através dessa diversidade. Ir além de só esse discurso do multiculturalismo, da diversidade, da pluralidade, mas tentar, só uma tentativa. A tarefa é comprida, difícil, então vou olhar pra coisas que eu já tinha estudado e que podem me ajudar nessa tarefa. Eu venho trabalhando, em minhas pesquisas, com as ideias definidas por um teórico australiano que se chama Graham Taylor, e ele defende que o cinema pode ser visto como uma prática social. O que significa isso, cinema como prática social? - que é inclusive o título do livro dele mais conhecido. Eu entendo, estudando Taylor, que isso significa que o filme não estaria dissociado da construção da vida em sociedade; não seria um produto adjacente da vida em sociedade. Ele estaria sim (a produção do filme, o consumo do filme, as ideias advindas dos filmes)

inserido, e seria inerente à nossa vivência, compreensão da própria cultura, vivência da própria cultura. Da cultura de um local, de uma sociedade. Então, o filme seria parte integrante dessa vivência e seria uma das práticas através das quais (vendo filmes, ou fazendo filmes, ou consumindo, comentando filmes), seria uma das práticas sociais que nos ajudariam a construir e significar a vida em sociedade. Então usei esse pensamento do Graham Taylor pra observar esse grupo de filmes e, diferente de Andrea, vou tentar fazer umas reflexões que servem pra outros filmes, não se extinguem nesses filmes – 5 filmes selecionados pro debate de hoje, mas eu vou levantar essas questões a partir desses filmes.

Então, um filme como *Pachamama* ilustra muito bem essa questão de como o filme pode ser visto como prática social, e por que. O filme é construído através de um deslocamento físico e espacial da equipe de filmagem que sai do Brasil, do Rio de Janeiro, e viaja pelas estradas até chegar a várias cidades do Peru e da Bolívia – e nessa viagem o filme vai sendo construído. Assim, o filme é a própria prática de se deslocar, de querer ver, de querer ouvir, conhecer, e também de querer dar voz – porque nessa viagem, nesse deslocamento a equipe, os diretores, encontram várias pessoas, de diferentes etnias, de diferentes idades, de diferentes classes sociais, diferentes gêneros e escuta, dá voz a essas pessoas. É quase como se o filme fosse um grande registro dessa viagem, e desses encontros, durante essa trajetória. E o que acontece? É muito interessante, porque através dessa prática o filme deixa emergir, deixa surgir opiniões muito diferentes. Isso às vezes é enfatizado pela montagem: tem um prefeito que fala que as nações indígenas no Peru estão todas integradas na política do Peru. Logo depois corta pra um líder indígena dizendo que não, que eles não se reconhecem como peruanos. Então é uma montagem enfatizando as divergências. Mas tem também momentos no filme em que duas pessoas que tinham sido entrevistadas no filme começam a conversar na sala, e eles discordam e começam a discutir diante da câmera. De repente, as opiniões divergentes estão ali, diante da câmera, sem montagem nenhuma. Por estar diante da câmera, isso que é interessante nessa discussão e nessa cena que acabei de lembrar, pra quem viu o filme, é que por estar diante da câmera, aquela discussão necessariamente não se encerrará ali. Ela passa a ter uma nova dimensão, ela será sempre revivida e provocarão reflexões outras. Isso me faz lembrar – você também citou Bazin e os teóricos realistas – quando o filme captura e imortaliza, de alguma maneira, uma dada espacialidade, uma dada temporalidade. Ou seja, aquela discussão será revivida, aquela espacialidade, aquela temporalidade onde ela teve espaço, aconteceu, vai continuar acontecendo cada vez que o filme for assistido, que for reproduzido novamente. Vai ganhar novas interpretações, vai provocar novas reflexões, por aí vai.

Então, o que acontece? Por todas as discussões, por todas as opiniões, paisagens e situações vividas e registradas pelos cineastas em *Pachamama*,

pelos cineastas em deslocamento, no filme e pelos personagens que eles encontram no caminho, *Pachamama* se insere num processo maior de construção e implementação de um novo pacto social, que repensa o entendimento do que é ser um cidadão na América do Sul. – Enorme! Gigante! Afirmação gigante! – Eu acho particularmente que é uma afirmação bem ambiciosa. Dizer que, com essa trajetória em deslocamento e esses encontros e esses deslocamentos que o filme traz, enuncia, chama a nossa atenção, tira do ordinário, da vida cotidiana do caos, e põe numa tela, ou seja, dá um destaque de ver que com isso, talvez o filme faça parte, insira-se num processo maior de construção de um novo entendimento do que é ser um cidadão na América do Sul. Mas eu acredito que, apesar de ambiciosa, essa interpretação não é fantasiosa. E por que não é fantasiosa? Porque o filme não põe um ponto final nessa questão. Ele não nos mostra um caminho definitivo pra isso. Não nos diz: essa é a nova identidade da América do Sul, que está sendo construída. Na verdade, o que acontece é que o filme termina (desculpe-me quem não viu o filme, desculpe-me mesmo, mas não tem jeito) com imagens da estrada, com imagens em movimento, em curso. Ou seja, movimentos em curso, ainda inconclusos. Então, o filme não nos dá uma resposta. Apenas nos mostra que talvez é possível haver uma contribuição pra essa discussão. Há muito mais o que comentar sobre esse filme, há muita coisa, o filme é muito interessante, mas eu elegi como método apresentar algumas questões e amarrar tudo no final. Assim, vamos seguir.

Em *Serras da Desordem* essa ideia de deslocamento, que em *Pachamama* é muito presente, é radicalizada ao ponto de que o filme nos contamina com a sensação de deslocamento. Contamina num bom sentido, claro. O que estou querendo dizer com isso é que o filme trabalha a narrativa, a linguagem audiovisual de tal forma que a gente se sente... sente aquele deslocamento, fisicamente. Dessa forma, começa essa construção a partir do próprio protagonista, o índio Carapiru, que se desloca do Maranhão até a Bahia, mais de dois mil quilômetros em dez anos de caminhada errante pela mata, e depois vai a Brasília, e depois retorna à sua terra natal. Então, não bastasse todo esse deslocamento físico do protagonista, a narrativa do filme atravessa diferentes temporalidades, diferentes suportes fílmicos – o filme usa 35mm, digital, imagens de arquivo – desloca-se também entre as bordas do documentário e da ficção e ainda marca todos esses múltiplos deslocamentos na narrativa pelo som. A gente passa de ruídos na mata para o som de um trem em velocidade, para o som de helicópteros até chegar ao som da cidade. Em outros momentos, esse deslocamento é marcado também pelas falas, porque o filme nos desloca de falas em português para falas em tupi (e essas falas não têm legendas) e depois pra pausas, pra momentos de silêncio também. Então, até pelo som, pelo tratamento de som do filme, essa ligação do filme com a temática do deslocamento é muito forte, muito bem construída. Eu voltarei a

falar dessa questão da utilização do tupi no filme, que é uma coisa interessante.

Retomando, quando o personagem principal, Carapiru, é confrontado com novos sons, novos lugares, novas pessoas, novas formas de viver, diferentes objetos, diferentes regras de conduta, vestimentas, etc, o filme nos faz sentir esse deslocamento. É muito forte. Nós sentimos um estranhamento de estar fora do lugar, fora do contexto, mas fisicamente presentes, ali, dentro, e não fora. A minha reação ao assistir o filme foi me sentir um pouco estrangeira no meu próprio país. Porque eu achava que sabia muito do Brasil. Essa é uma temática sobre a qual sempre me esforcei, sempre estive atenta a essa questão de conhecer bem o Brasil. Viajei bastante pelo Brasil, estudei, vi muitos filmes. Vi *Iracema*, estudei *Iracema*, que é um filme que eu adoro. Achei que *Iracema* fosse um filme que tinha me falado tanto sobre a questão indígena no Brasil. Depois eu vejo *Serras da Desordem*, vejo a situação de Carapiru e tudo que ele passou, e me dou conta que não conheço tanto. Que tem muito pra conhecer ainda. Sinto-me então uma estrangeira dentro do próprio país. O filme, então, me faz questionar o que é viver em sociedade, porque essa convivência nossa com o índio, como é que eu me coloco nesse viver, nessa convivência, também.

Assim eu fui esticando essa pergunta e fui me perguntando até que ponto eu sou ou não sou Carapiru. Eu quis levar o negócio a fundo, eu quis me embrenhar na mata, igual Carapiru. Eu quis descobrir até que ponto eu sou ou não sou, também, esse personagem. Aí pensei: eu não sofri nem de longe o que ele sofreu em sua vida, nunca. Também não sei caçar, com arco e flecha, muito menos sei falar o tupi que ele fala. Inclusive outra coisa que eu ia comentar sobre o tupi, porque eu fiquei tão desesperada, tão deslocada com ele falando naquele tupi antigo que eu não entendia, que eu num ato insano fui procurar a trilha de legendas em inglês, pra ver se por acaso o pessoal tinha traduzido. Aí que me dei conta do ridículo da situação: claro que eles não traduziram! A ideia não é traduzir, a ideia é você sentir mesmo esse estranhamento, esse deslocamento através da fala dele. Eu pensei, então: vai ser mais difícil do que eu pensava, vamos ter que refletir mais. Assim, eu não sou Carapiru. Eu me identifico com questões fundamentais de sua figura, da figura deste índio. Ele é uma pessoa como eu, como nós que tenta compreender o mundo à sua volta, que tenta não perder de vista os seus valores mais caros, a sua identidade, sua cultura. Mas, que é, assim como nós, irremediavelmente afetado por processos sociais, culturais, econômicos e políticos à nossa volta. Não tem como não ser.

Inclusive, isso eu sinto na pele porque eu posso me relacionar muito com a figura de Carapiru nas cenas finais, quando ele volta a morar com sua tribo, e ele se sente um peixe fora d'água, sente-se isolado. Ele tem outras maneiras, agora, de entender o mundo, tem outros hábitos. Ele se sente diferente, agora e isso o leva a se isolar um pouco. Isso me remete à minha readaptação ao

Brasil, depois desses cinco anos na Inglaterra. Realmente não foi fácil. Então, eu posso entender aquelas cenas dele muito próximas, à minha vivência também. Acho que esse é um ponto chave que eu encontrei de ligação entre os filmes.

Agora vou falar dos outros filmes e tentar demonstrar essa minha idéia, essa minha hipótese de que na verdade, através de diferentes abordagens e estéticas, os filmes todos terminam (**corte no áudio**) nos formam, não tem como fugir disso, esses processos de aculturação, que mexem com nossos valores, que mexem com nossas crenças. *Pachamama*, por exemplo, traz a crença: ao invés de você crer em um Deus que você não vê, crer na terra sagrada “Pachamama” – é isso que significa o nome filme. Então a gente fica revendo nossas crenças, nossas idéias, nossas identidades. Eu acho que todos esses filmes de deslocamento terminam falando um pouco sobre isso, numa visão mais filosófica, mais fundamental, mas acho que a gente pode vê-la nesses outros filmes também. Por exemplo, em *Jean Charles*, ele trata também da questão de como são afetados por esses processos de aculturação – só que ao invés de ser um processo de aculturação dentro do nosso próprio país, como no caso do que acontece com Carapirú em *Serras da Desordem*, é um brasileiro morando no exterior. O que a gente vê em *Jean Charles*: o filme mostra muito claramente a necessidade de formação de guetos como tentativa de amenizar o isolamento, a desfamiliarização cultural que brasileiros morando no exterior sofrem. Também é uma questão que a Andréa já tocou, a idealização exacerbada de tudo que é brasileiro, que termina resultando num nacionalismo quase que histórico. Lembro da cena que eles vão ao show de Sidney Magal e penso em quantas vezes eu fui ver coisas em Londres, de show, de mostras artísticas, que não necessariamente são coisas que eu gosto, mas eram brasileiras – e você está lá fora e tem a necessidade dessa familiarização, você vira um nacionalista ferrenho e quando volta para o Brasil e se pergunta se será que iria ao show do Sidney Magal (nada contra o Magal, até gosto de algumas músicas dele). Acho emblemática aquela cena, dessa questão que realmente acontece quando a gente está fora e a gente fica meio histórico mesmo.

Mas também tem o lado bom, o afastamento como forma de olhar para dentro, de redescobrir o Brasil, isso também é uma questão interessante que o filme *Jean Charles* traz à tona. Mas aí vem o problema, o problema é que esse deslocamento, esse distanciamento também pode levar a distorções. Por exemplo, em *Jean Charles* fica muito clara a dificuldade dos amigos dele se comunicarem com a polícia britânica no filme. Isso faz com que ilusoriamente, por contraste, pareça mais fácil a gente se entender com a polícia brasileira, mas racionalmente a gente sabe que a história não é bem assim, mesmo falando a mesma língua, muitas vezes a gente se relacionar e se comunicar com a nossa própria polícia não é tão fácil assim. Mas a gente não quer admitir ser tratado lá fora como Jean Charles foi, como a família dele foi e como os

amigos dele foram. Então o que acontece? Isso gera, incita um sentimento de solidariedade patriótica, em última instância uma união. Isso também é parte do motivo pelo qual o filme fez algum sucesso no circuito comercial, despertou interesse e tal.

Os dois últimos filmes a comentar aqui, são dois filmes que rompem com essa suposta idéia de união. Tanto em *Brasília 18%* como *A Conceção*, o exílio dos personagens é uma opção pessoal, e segue uma orientação introspectiva, uma vontade de se isolar do contexto social e político que os agride, agride os personagens, que os decepciona. Então, são filmes marcados pelo pessimismo ideológico e por uma idéia interessante, que é a idéia de que o artista é quem denuncia, é quem tem alguma lucidez, apesar do envolvimento com drogas e tal. O cineasta em *Brasília 18%* e os performáticos, artistas performáticos, em *A Conceção*. Mas nos dois filmes há deslocamentos da realidade como fuga, por uma descrença na sociedade e uma suposta busca pela liberdade, pela verdade. Então o que acontece? O interessante é que, nessa busca pela liberdade e pela verdade, eles buscam sair da realidade. Em *Brasília 18%*, o legista tem sonhos, tem visões. Em *A Conceção*, os artistas performáticos tomam um coquetel de pílulas e drogas e ficam alucinados, e fogem completamente da realidade. Porém, eles não conseguem totalmente fugir dessas situações da vida que exigem deles um conformismo alienante, por que o legista ele está numa situação em que ele está sendo obrigado a se corromper e ficar calado e os jovens estão revoltados com a vida pequena burguesa que levam. Porém, com essas fugas da realidade eles não conseguem colocar em prática realmente o que eles querem, essa fuga realmente não acontece porque para não ter aquela vida louca deles, alucinada, performática eles precisam forjar identidades, precisam conseguir dinheiro e precisam batalhar de alguma forma para manter o que é também uma vida bem pequena burguesa. Eles são todos personagens bonitos, brancos, classe média, boa escolaridade e na verdade eles tentam fugir porque estão revoltados com aquela realidade, mas eles continuam, de certa forma, mantendo uma vida bem burguesa – eles não têm dificuldade nenhuma de arrumar emprego, de falsificar identidade, de falsificar cartões de crédito, até porque eles fazem parte dessa minoria que vivem numa certa bonança e tal.

Então o que a gente leva a pensar? O fato desses personagens não conseguirem se libertar dessa vida pequena burguesa e do sistema que alimenta essas loucuras, essas tentativas de liberdade deles e tal mostram que eles precisam de alguma forma também se aculturar, que esses processos de aculturação, a vida em sociedade terminam afetando-os também, apesar de que eles querem negar essa vida. Então me dou conta que esse é o link que vejo nesses conjuntos de filmes debatidos. Os deslocamentos para dentro de si, para lugares externos, para outros espaços geográficos na verdade, outras culturas e tal, nos levam a repensar a vida em sociedade, fundamentalmente a repensar a nós mesmos. Como é que a gente se insere nessa vida em

sociedade? Certamente esses deslocamentos nos dão novas perspectivas, nem sempre boas, nem sempre são novas formas de ver que são boas, mas certamente são perspectivas mais amplas. E talvez, então, como resposta à pergunta que lancei no início, talvez os nossos cineastas nesse conjunto de filmes, tanto que a gente já citou aqui e eu tenho mais outros tantos aqui na minha lista da última década, talvez esses cineastas estejam abordando o tema de deslocamento para buscar, através desse tema, construir uma visão mais escondida de nós mesmos e da vida no Brasil contemporâneo. É uma visão que tenta dar conta de uma diversidade de olhares e vivências e que, como a cena final de *Pachamama* nos mostra, é uma visão que está em movimento, que está em curso. Para encerrar... acho que a melhor maneira de encerrar a minha fala é com reticências.

JOÃO LUIZ VIEIRA - A Andrea queria falar algo.

ANDREA FRANÇA - Na verdade como eu não falei dos filmes, eu só vou pontuar os cinco filmes, tensionando um pouco, pois acho que é legal e a gente joga as coisas de uma maneira, pois fui anotando as coisas que se colocou e acho que para quem viu vou pontuar algumas coisas e abrir. Com relação a *Serras da Desordem*, que é o filme que de fato, dessa seleção, acho que é o filme que mais me mobiliza. O que acho muito interessante, e que vou apontar, é o procedimento da reencenação. Para quem viu o filme, acho que é fundamental realmente no filme do Tonacci essa idéia de fazer o índio encenar, passar por uma segunda vez o que ele já passou. Tudo que Carapirú passou, vai passar de novo, e acho que isso é fundamental: o fato de ele desnudar o corpo pela segunda^a vez, pois ele já estava mais aculturado, ele já andava de roupa e para o filme ele vai se desnudar de novo. Então quando você fala, Kátia, que ele se torna um peixe fora d'água ou quando ele volta para a tribo dele. Ora mas ele é um peixe fora d'água, ele se tornou um peixe fora d'água estando em Brasília, estando onde ele estiver é um peixe fora d'água, será sempre. Acho que o próprio fato de ter nascido índio, de alguma forma o Tonacci está colocando e acho que isso é o forte do filme, acho que próprio fato de ter nascido índio é o que faz da vida deles ser essa tragédia. O fato biológico mesmo de ter nascido índio e, mais uma vez, o fato do filme fazer reencenar a tragédia dele pela segunda vez. Eu acho que o filme coloca inclusive a questão do próprio crime que é essa representação. Enfim, acho que o filme é muito interessante justamente por conta desse procedimento do Tonacci que tem várias questões aí e acho que esse é um ponto interessante.

Com relação ao *Brasília 18%*, é curioso (não quero fazer nenhum julgamento de valor com relação aos filmes, mas só estou pegando os filmes por alguns pontos), é muito interessante que o protagonista, que é o Riccelli, ele é um legista que é totalmente atolado nas suas próprias questões afetivas. Ele é um

exilado nos seus fantasmas, se a gente quiser, e é uma figura meio deslocada que vem dos EUA para resolver um problema em Brasília, que é justamente de um corpo. E o que acho que me incomoda um pouco é essa idéia desse personagem que passa pelos lugares como se os lugares não dissessem respeito a ele, ou como se os lugares não existissem. Ele é um pouco essa idéia de que nada lhe diz respeito, não sei para quem assistiu ao filme, mas eu tenho essa sensação, parece que nada realmente afeta esse personagem. Há uma passividade nele, ele tem sempre alguém para conduzir o que ele faz. Então a pergunta que eu lanço com relação a esse filme é: o que é o olhar estrangeiro nesse filme? Um olhar perturbado por visões? Por clichês sobre os bastidores do poder com festas, prostitutas, adegas? Então o que é esse olhar estrangeiro nesse filme, desse legista que é um brasileiro que mora há anos nos EUA e vem, mas ao mesmo tempo de uma passividade, conduzido por todos não tem desejo, não tem efetivamente ação, não intervém, então fica aí como um ponto.

Com relação a *Pachamama*, também tensionando um pouco o que se falou, o que acho que tem no filme, que também me faz assim... Acho que tem uma crença no filme, acho que o Eryk Rocha parte de uma certa crença de que agora o sul americano terá um papel efetivo na história do continente... não sei, até quero ouvir vocês, mas isso me incomoda um pouco, ele já partir dessa premissa. Ele partir dessa tese de que agora o continente sul americano tem um futuro, tem uma história. Porque a gente tem um filme que dedica uma parte do seu tempo com discurso do Evo Morales, do Lula... Então acho que há um pouco dessa crença de que agora sim vai haver uma mudança. E quando você diz, Kátia, que essa idéia de dar voz às pessoas, que é um ponto forte no filme, é, mas ao mesmo já se tornou um procedimento tão banal, tão banalizado na história do documentário, essa idéia de dar voz ao outro. Enfim, muitas vezes esse outro que a gente dá voz, ele já vem com tantos clichês e atravessado por tantas idéias, por tantas coisas que ele escuta na televisão, que ele lê nos jornais... enfim, não é porque você dá voz que ele vai falar alguma coisa que é da ordem do absolutamente novo, muitas vezes ele está tão submetido que o fato de dar um microfone não quer dizer muito. Então acho que é outro ponto para a gente pensar, estou mais colocando ponto.

Com relação ao filme *A Concepção*, eu digo que esse filme realmente me incomodou profundamente. Porque acho que é isso – aliás, são dois filmes que têm o tema de Brasília, coitada, a depender desse conjunto de filmes em Brasília ninguém vai querer morar lá. Pois em *Brasília 18%* e *A Concepção* Brasília é o pior lugar do mundo. Mas o que acho é que, em *A Concepção*, eu acho que tem essa idéia de discutir o vazio existencial da juventude que mora em Brasília. Aí o narrador que começa com a voz off falando da condição medíocre de ter nascido em Brasília e morar em Brasília... mas e aí, justamente, qual é a reação a isso? Qual a reação possível para isso? Não ter mais identidade? E aí eles vão se autodenominar “concepcionistas” porque não

têm mais identidade, mas me parece também nesse sentido a idéia de causalidade... enfim, já que Brasília é esse vazio existencial vamos fazer isso, vamos nos tornar um grupo sem identidade. Então, tem esse determinismo, essa causalidade que me parece simplista, num certo sentido. E aí, o que significa “ser concepcionista”? Fazer muito sexo, andar nu, praticar atos de vandalismo? Não sei, acho tão infantil como idéia, não sei. Estou pensando essas coisas praticamente em função também do que a gente falou e do que foi dito, mas fico aqui me perguntando... me parece que tem uma proposta um pouco infantil nessa idéia de sair, por um desejo adolescente, “então tá, vamos partir para sexo impunemente, vamos andar nus”. Enfim, e no final também apenas rememora isso, mas acho que tem algo que não avança...

E em *Jean Charles* o que mais me mobilizou... foi interessante porque eu vi o filme, tal, e depois fui ouvir os comentários e as entrevistas e achei interessante o modo como a produção do filme enfatizava o fato de muitos atores não serem atores profissionais. Eu achei interessante isso porque eu vi o filme com um olhar absolutamente ingênuo, não tinha lido muito, não tinha visto o filme na época, vi justamente agora, e o diretor enfatiza, o produtor enfatiza que a menina era prima do Jean Charles e que o outro era amigo do Jean Charles, quer dizer é muito curiosa essa coisa da chancela, assim... Bom isso é verdadeiro, porque essas pessoas de fato estiveram lá, acho curioso, isso não está no filme, mas você tem que ir pegando essas entrevistas e tal para entender de que modo que o filme acaba se legitimando. Curioso isso, você pensar, e no entanto a prima verdadeira do Jean Charles que faz o filme, ela é muito ruim enquanto atriz e ao mesmo tempo não funciona no cinema, funciona na vida real. São questões que estou colocando aqui, mas é que eu acho que não tem resposta. É para a gente pensar um pouco.

KÁTIA MACIEL - Me deixa só esclarecer duas coisas que achei importante, pegando o gancho: com certeza concordo com você que o Carapirú em *Serras da Desordem* não se torna um peixe fora d'água só naquela cena – apenas foi uma cena que me tocou, mas com certeza ele é um peixe fora d'água o tempo inteiro, desde o início é claro. Agora, acho importante esclarecer uma coisa, Andréa: quando você fala que a tragédia dele é ter nascido índio, eu acho que não é isso, a tragédia não é ele ter nascido índio, a tragédia é a forma como nós brasileiros, a sociedade brasileira lida com os índios inclusive historicamente, não é nem de hoje. Aí eu vejo até uma co-relação interessante desse filme, *Serras da Desordem*, com um curta chamado *Recife Frio* – não sei se alguém já viu aqui, de Kleber Mendonça Filho. Em *Recife Frio*, tem uma cena muito engraçada... para quem não viu o filme rapidamente: Recife é uma terra gelada por conta de um meteoro que caiu lá e a pessoa tem que se adaptar ao novo clima na cidade, então as pessoas que moravam em grandes apartamentos à beira mar passam a morrer de frio. Então o que acontece? É um deslocamento dentro do próprio apartamento, o filho da família rica passa a

morar no quartinho da empregada que é nos fundos do apartamento porque o quartinho da empregada é mais quentinho. Então fico pensando até que ponto fazendo a co-relação entre os dois filmes, os índios brasileiros não vivem nos quatinhos da empregada, ou seja, nos cantinhos de reservas, escondidinhos ali. Porque até o momento que o apartamento ficou congelado e que o garotinho precisou se esquentar no quartinho da empregada, ele mal visitava aquele quartinho, entende?

ANDREA FRANÇA - Eu só diria que a tragédia do índio não se resume e não se restringe ao Brasil é toda uma cultura ocidental, enfim que a gente vai numa coisa mais funda. Mas não é só o Brasil, se a gente for pegar é uma coisa muito maior, então acho que é uma tragédia em ser índio, assim como há uma tragédia em ser todas as minorias.

KÁTIA MACIEL - Outra coisa que queria comentar antes de abrir para as questões também é que eu também não acho *Pachamama* conclusivo, então acho que assim: Você fez a crítica a *Pachamama* e as idéias...

ANDREA FRANÇA - Eu disse que é uma premissa.

KÁTIA MACIEL - Acho que talvez tenha uma premissa, mas o mérito é que ele não conclui nada. Eu não acho que ele conclui nada em relação a essa premissa. E acho que... tudo bem, é um procedimento antigo de dar voz, porém se eu olhar para a cinematografia brasileira, posso até estar errada, o João Luiz conhece muito mais que eu, mas eu vi muito pouco de discussão da América do Sul, e presença de vozes que, sejam tendenciosas, cheias de clichê que sejam, mas vozes da América do Sul presentes na nossa cinematografia. Então só esse esforço inicial já acho válido. Se são clichês, cabem a nós interpretar, debater, criticar, mas acho que não invalida o filme por ser um procedimento antigo, acho pelo contrário, essa voz foi importante ser dada.

ANDREA FRANÇA - Eu só acho assim; com relação a essa coisa de dar voz ao outro no próprio cinema brasileiro, o próprio João pode dizer, mas a gente tem nos anos 60, muitos filmes também, do Cacá Diegues, nos filmes do próprio Glauber, enfim o Pitanga saindo às ruas e sendo performático perguntando para as pessoas como elas... Enfim, um pouco na linha do Jean Rouch, o que elas fazem de manhã? Que horas elas lêem no jornal? Já nesse cinema dos anos 60. Isso o cinema e sem pegar a televisão, o próprio Marcelo Tas que vai com toda essa coisa de pegar o microfone e sair em busca das

peessoas, saber o que elas pensam e como elas vivem. Enfim, não estou querendo discordar, Kátia. Estou querendo colocar tensões aqui para a gente não sair apenas com idéias.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Vou retomar então um assunto que eu já falei quando a gente conversou sobre “Para onde vão nossos heróis?” e também sobre “Que país é esse?”. No filme de Brasília do nosso Nelson, pessoa tão significativa no cinema brasileiro, tem um pequeno detalhe que fala sobre esse assunto do deslocamento, me parece. Que é a forma como ele utiliza nomear todas as pessoas que são relacionadas à política e ao Congresso: estão ali os nomes de grandes escritores da Literatura brasileira, da Literatura nacional, deslocadas completamente do seu sentido de valor – muito significativo, até na fala do Hernani sobre os heróis era isso, a construção da nossa idéia de identidade nacional e dos heróis passou sempre muito na literatura – e depois o cinema a recuperou, entre outros o próprio Nelson Pereira dos Santos, e de repente, naquele momento ele ironicamente faz um deslocamento de valor que, enfim, dentro dessa perspectiva da mesa de deixar aberta a questão, eu passo para vocês para ver se percebem algum sentido esse deslocamento.

ANDREA FRANÇA - Pois é eu diria assim, é uma coisa que estou pensando agora, que é interessante na medida em que você vai vendo o filme, vai vendo que todos os personagens políticos tem nome de escritores, literatos que tiveram uma importância grande na literatura. Parece-me, não sei, depois posso passar aqui, mas a primeira coisa que me vem é justamente como o filme faz uma crítica contundente ao poder, pensar nesse poder que fica lá em Brasília, eu acho que tem um pouco essa idéia de mostrar: olha o que foi nosso país, olha o que Euclides da Cunha se tornou, olha o que José de Alencar se tornou. Um pouco acho que a partir dessa... com esses nomes, eu acho que um pouco cria essa defasagem entre o que era, no sentido de valorização, do que é bom em termos de arte e em termos do que se tornou, a moralidade zero. Então, acho que ele cria um pouco essa polaridade. Me parece assim, é o que eu diria com relação ao uso desses nomes de literatos no filme, representando políticos absolutamente corruptos, pois acho isso um ponto importante. Eles estão ali para criar justamente essa polaridade.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Acho que é um distanciamento, vou também dar uma... Eu acho que um caminho para pensar, eu acho que é esse aí e você tem por comparação e contraste, eu acho que fica essa... “esse foi um Brasil”. E cria um distanciamento, cria um estranhamento para o espectador, mas um estranhamento no sentido positivo/negativo, de contraste com outro Brasil, com o Brasil mais valorizado. Acho que a gente não deve esquecer, e não é piada

não, é o fato de que Nelson estava entrando para a Academia Brasileira de Letras, entende? Então aí tem uma outra leitura, que ainda ninguém fez, que vale a pena pensar. Seria gratuito isso? Só Nelson poderia responder.

KÁTIA MACIEL - Agora, tensionando um pouquinho, eu concordo com tudo que foi dito, mas acho que também foi didático demais, eu adoro Nelson Pereira dos Santos, longe de eu criticá-lo.

ANDREA FRANÇA - Assisti a vários filmes dele bons, mas faz parte da carreira de qualquer artista...

KÁTIA MACIEL - Pois é, mas sei lá, Nelson Pereira dos Santos é Nelson Pereira dos Santos, sou absolutamente fã dele, mas acho que ele foi um pouco didático demais, todos os corruptos são chamados enfim de Machado de Assis é um dos corruptos, outro é...

ANDREA FRANÇA - Vai ficando meio óbvio.

KÁTIA MACIEL - Todo mundo é corrupto no Brasil, ninguém se salva. É um pouco essa mensagem assim muito didática, ele exagerou na dose. Ainda bem que ele não está aqui para me ouvir. Pode apagar essa parte do vídeo.

PLATÉIA - Eu fiquei pensando no que a Andréa falou no início, a comparação entre a década de 90 e a década de agora de 2000, e acho que existe um tema que é comum, que é a crise de identidade. Não sei se meu pensamento... Enfim... Mas eu acho que na década de 90 há uma necessidade ainda de uma busca de identidade, acho que em *Terra Estrangeira*, eles vão para a terra natal buscando uma identidade. Eu acho que agora na década de 2000 está havendo um conformismo de que não há uma identidade mais única. Eu não sei se percebo um pouco isso em *A Concepção*, e até no filme do Eryk Rocha quando ele termina sem concluir... isso é um certo conformismo, que não há uma conclusão. Essa busca está ficando mais no conformismo, não sei se isso dá para pensar. O que acho engraçado também é que tanto em *A Concepção* quanto em *Pachamama* acho que me lembra algumas culturas meio da década de 60, de liberdade. Acho que no Eryk Rocha o que me incomoda é uma coisa meio comunista ali, meio socialista, uma coisa que o povo vai poder salvar, acho que há uma coisa que não vejo tanto na década de 90 e vejo ressurgir assim. *A Concepção* é muito... se tivesse sido feito na década de 60 qualquer um acreditaria, como essa coisa do sexo como liberdade.

ANDREA FRANÇA - De fato acho que é uma leitura totalmente pertinente, porque realmente quando você vai em *Terra Estrangeira* (também pensei em *Central do Brasil*, um que vai para fora e outro que vai para dentro), é justamente essa busca por uma identidade que, enfim, de alguma forma ela está lá geograficamente. É um pouco essa idéia da viagem como uma tentativa de você conseguir encontrar essa essência originária, vamos dizer assim. Eu acho que isso a gente encontra, em *Central do Brasil* é um pouco isso, em *Terra Estrangeira*. Mas o que eu não concordo, eu acho que esses filmes mais recentes, eu não acho que eles são conformistas, eu acho que aí talvez, quando você fala conformista, talvez ainda a gente esteja buscando se eles são conformistas ou que tem uma outra coisa que eles não conseguem fazer e daí o conformismo. Eu acho que justamente a aposta no processo, no filme enquanto processo, vamos dizer assim é que é o forte justamente e não pelo fato de apostarem no processo. Como em *Pachamama*, acho que o filme é interessante também por isso, justamente: é a viagem, a viagem em si, não é para chegar num ponto, não é para chegar a uma conclusão. Acho que tem ali uma premissa, eu acho. Até que você apontou um pouco, mas é um filme de viagem e pronto! E não necessariamente depois da viagem as pessoas saberão mais de si mesmas, não.

Mas não importa, o processo é que importa nesses filmes, eu não diria que é conformismo, eu acho que é uma outra maneira de pensar justamente esse tema do deslocamento. A gente precisa para isso de outro quadro, perceptivo e conceitual para a gente não cair numa coisa de julgamento, pois aí a gente está julgando; vai falar que esse filme é conformista. Eu não acho que seja, eu acho que tem uma outra questão, que é essa idéia de pensar o filme como um processo, que a gente até encontra em documentários, acho que isso até mais forte, mas num filme de ficção também. Eu acho que em *Serras da Desordem* tem um pouco isso, aquele final que o índio fala e a gente não tem legenda e fica aquela fala ali ininterrupta, “o que ele está falando?”, e a gente fica ali um pouco deslocado. Mas é isso, ele não está morto, ele tem o que dizer, quer se comunicar e é simplesmente um fluxo indeterminado, e nem por isso conformista. Acho que tem um processo, um caminho que fica ali e para a gente ir buscando instrumental para isso. Mas sem dúvida você tem razão, tem uma diferença sim com relação a muito dos filmes da década de 90, onde há de fato essa busca por identidade que estaria localizada em algum lugar.

KÁTIA MACIEL - Sabe, eu acho que está muito longe do conformismo, acho que eu devolveria essa provocação a você. Por que é que a não conclusão é igual a conformismo? Não vejo dessa forma de jeito algum.

PLATÉIA - Falar de certos assuntos não é conformismo, mas é uma angústia de buscar respostas.

KÁTIA MACIEL - Tá... Não seria conformismo, seria uma angustia de buscar uma resposta, de encontrar uma resposta?

PLATÉIA - Não tem essa necessidade tão forte de buscar uma resposta, de buscar estar num...

ANDREA FRANÇA - Eu acho que são mais as questões que importam do que necessariamente a resposta.

KÁTIA MACIEL - Porque eu fico pensando no que você falou Andréa. O próprio cinema está em deslocamento com novos suportes, novas formas de exibição, novos lugares de exibição. Se a gente está entrando também, se nós próprios como sujeitos estamos nos deslocando muito mais do que nos deslocávamos, há 10 anos atrás, através da internet, de viagens facilitadas, etc, de encontro com outras culturas, como a gente poderia dar conta de tudo isso e ter já uma resposta formulada? Acho quase impossível, por isso que eu não acho que tenha haver com conformismo, mas entenda, angústia. Mais uma angústia de não encontrar uma resposta do que propriamente dito um conformismo.

PLATÉIA - Parece-me que a questão não é uma busca por respostas, mas acho que todos esses filmes trazem várias respostas, aliás, muitas respostas. Há uma exacerbação de respostas. O que não há, a meu ver, é uma idéia de fim. Difícil, me parece, mas enigmático. A idéia de fim, como nas outras décadas a procura estava ali o tempo inteiro: a pergunta e uma resposta para aquela pergunta, o tempo inteiro. E volta ciclicamente essa pergunta e ao mesmo tempo volta ciclicamente essa resposta. Parece-me que é mais isso. Porque senão a gente cai na idéia do vazio. Eu me preocupo um pouco com essa aposta no processo que desqualifica as respostas, pois o tempo inteiro a gente então: Qual é? É o vazio que importa então? Esse tempo é o tempo da aposta no vazio?

KÁTIA MACIEL - Mas o processo não é vazio. Você mesma disse que tem várias respostas.

PLATÉIA - O processo não é vazio, mas quando a gente fala somente na aposta do processo e não afirma a idéia de pergunta e resposta nele, no discurso, na enunciação, a falta dessa enunciação acaba levando a uma idéia de vazio para ele mesmo, isso que estou trazendo para tentar contribuir.

KÁTIA MACIEL - Eu acho interessante pensar isso que você falou, que há várias respostas na verdade, e aí nossa incapacidade às vezes de lidar com isso. Por que é que a gente tem que ter uma resposta única sempre? Por que a gente não pode ter simplesmente várias respostas? Não sei.

PLATÉIA - Me parece ser isso. Apostar na falta de fim. Essa impossibilidade de conclusão terminal. Parece-me que é isso que importa. Mas não que não haja a resposta cíclica.

KÁTIA MACIEL - Às vezes parece-me um vício mesmo, um vício que nós temos, de ter que chegar a um consenso, de ter que chegar a uma resposta final.

ANDREA FRANÇA - Conclusão terminal também seria a morte. Mas enfim, bota um ponto final e acabou. As perguntas que vão movendo.

PLATÉIA - Essa pergunta é para a Andréa. Você falou da presença da memória nesses filmes da primeira década, diferentemente da década de 90. Que naqueles filmes, na cidade de anônimos estranhos, nem isso teria, esses filmes de agora teriam esses traços da memória. Isso para mim ficou um pouco vago, ainda mais que você disse que em *Brasília 18%* o personagem não se identificou com nada. Você acha que no *Brasília* tem essa coisa da memória?

ANDREA FRANÇA - Não, certamente que não. O que eu propus aqui, de alguma forma, é fazer um recorte. Pois é claro que, quando a gente faz um recorte que vai construir uma narrativa a respeito de uma história, no caso a história de um pouco do cinema brasileiro, para fazer uma narrativa a gente tem que recortar alguma coisa, pois é impossível você conseguir abarcar todos os filmes num determinado argumento em que você esteja criando. Então é claro que nem todos os filmes caberiam nisso, mas eu diria que alguns filmes dessa última década, justamente, eles sinalizam para essa questão da memória na relação com o espaço. Eu acho importante isso, porque claro a gente pega *Terra Estrangeira* e também tem a questão da memória lá. Acho que não é exatamente isso, mas o que estou dizendo é que eu acho que eu

vejo em alguns filmes (por exemplo, *O Céu de Suely*, *De Passagem*, *Serras da Desordem*) é justamente essa idéia tão presente dos espaços, como espaços de deslocamento, justamente, mas que eles são marcados por uma memória. No caso de *Serras da Desordem*, esse corpo do índio, que quando ele reencena esses espaços, de alguma forma esse corpo tem toda a memória do que ele passou. Então, a gente tem essa reencenação ali. No caso de *O Céu de Suely*, também o corpo da própria Suely, quando ela decide rifar o próprio corpo, esse corpo que enfim, é a espera dela, que é um filme de espera. Quem viu *O Céu de Suely* viu que é todo criado, todo pensado dramaticamente como um filme de espera. A espera pelo que? Pelo namorado que não virá nunca. Tem essa questão desse corpo que passou por uma experiência, que é todo o início do filme que também é em super 8, esse corpo que virou uma experiência de amor e a câmera também é colada ao corpo da personagem, um corpo que é um lócus de história, de vivência, de experiência. Acho também que em “O céu de Suely” a gente tem isso.

No *De Passagem* também, no caso é o dinheiro, é uma nota que vai aparecer no final, e é uma nota de um dólar. É uma nota que percorre um pouco dos trajetos com o personagem, e que ela guarda também toda uma história a respeito da relação dele com o irmão que ele acha que está morto. E então ele vai tentar resgatar um pouco da história, essa nota resgata justamente a história dessa relação em que o irmão se tornou um bandido e ele virou um estudante do colégio militar, duas trajetórias absolutamente divergentes. O que estou querendo apenas sinalizar, que na verdade não tem uma tese sobre isso, nem cheguei a escrever, é apenas que eu acho que é sintomático que alguns filmes dessa última década estejam trabalhando com essa questão da memória de uma maneira que eu não vejo nos cinemas dos anos 90. Mas é claro que para criar essa narrativa que estou propondo, alguns filmes ficaram de fora – *Brasília 18%* certamente seria um deles, mas não *Jean Charles*, por exemplo, que eu acho justamente quando seleciona a prima do Jean Charles para fazer aquele corpo ali que já é um corpo carregado de memória. Então acho que tem pontos aí para a gente pensar.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Eu incluiria nessa resposta da Andréa também a memória através dos filmes de arquivo. Também do uso intensivo que a gente viu no *Um Passaporte Húngaro*, um documentário autobiográfico que vai naturalmente usar material de arquivo de imagem, e *Serras da Desordem*, e toda essa linha dos documentários biográficos musicais, que a gente viu ao longo dessa década. Mas mais interessante ainda é essa provocação para criação de memória. Então é aquilo que a gente comentou outro dia do *Pacific*: da mesma maneira que a gente está falando aqui, questionando um pouco essa idéia de um certo estereótipo de dar a voz á... Não é a voz é a câmera á... exatamente para a produção de memória, para as pessoas produzirem arquivo, um arquivo que depois vai ser utilizado como memória pelo realizador. Então é

interessante também essa idéia de o arquivo como memória, as formas em que isso foi trabalhado no cinema da década desses primeiros 10 anos. Tem mais alguma pergunta? Algum comentário? A gente tem ainda um tempo.

KÁTIA MACIEL - Eu tenho uma pergunta para a Andréa. Fiquei pensando em algo interessante que você falou. Nas tuas pesquisas você pensou em personagens que permanecem na fronteira, você usou essa expressão não é?

ANDREA FRANÇA - É uma fronteira simbólica na verdade, de ter que estar entre o antes e o depois, deixou o lugar, estar em outro, mas ao mesmo tempo fica entre... Está entre, sempre entre, tempos, o antes e o agora, o cá e o lá.

KÁTIA MACIEL - A minha pergunta é que eu fiquei pensando na expressão mesmo “permanecer na fronteira”. Porque eu acho que quando você deixa um lugar e está em outro, na verdade você chegou num terceiro lugar, que são os dois ao mesmo tempo, entendeu? Não sei se você permanece na fronteira.

ANDREA FRANÇA - Eu chamo essa fronteira como esse lugar de indeterminação, no caso acho que, tem personagens em filmes que a gente... que não ficam nem lá nem cá. Mesmo Carapirú acho que é isso. Acho que Carapirú é um personagem que ele está em... Qual o sentido de casa para ele? Não é mais a tribo que ele retorna e não se sente mais em casa, também não é onde ele vive com os brancos, que ele também está ali deslocado. Então essa idéia de estar na fronteira que eu digo é nesse sentido. E isso falando de personagem, porque a gente também pega cineastas que se exilaram, por exemplo – não vou falar aqui de brasileiros, mas, por exemplo, tem um cineasta que eu gosto muito, que é o Atom Egoyan, que é armênio e mora no Canadá, essa idéia do cineasta exilado também. Quer dizer, ele não está, ele não voltou, ele não se sente mais em casa, morando na Armênia, mas também no Canadá a gente vê claramente que ele não é um cineasta que faz parte da indústria do cinema hegemônico, ele produz, ele faz questão de estar num lugar meio à margem fazendo um cinema independente. Mira Nair, que é indiana e que está nos Estados Unidos... quer dizer, eu acho que não só a questão da fronteira em termos dos personagens, enquanto personagens que estão na fronteira, mas eu acho interessante também pensar nesses cineastas que se exilam, voluntariamente ou não, e que constroem um cinema muito na fronteira, eu acho também que fala de lá e fala de cá, mas ao mesmo tempo ele está “entre” justamente. É um ponto interessante de a gente pensar, esses cineastas. Acho que Atom Egoyan é um, Claire Denis menos, pois ela está na França, mas ela produz enquanto... Claire Denis é uma cineasta que, a meu ver, é um pouco essa cineasta exilada dentro do próprio país, e ela faz questão

de dizer isso e afirmar esse lugar de exílio. Acho que a fronteira é um conceito legal porque ela te permite várias entradas e é mais nesse sentido simbólico do que um sentido demarcado, assim fronteira de país, não é isso.

JOÃO LUIZ VIEIRA - Para terminar eu queria agradecer a presença de vocês de novo aqui ao debate, agradecer a presença do público e convidar todo mundo para as sessões de amanhã. A pergunta que a gente tem aqui desdobra, reparem que a gente falou aqui do processo, da importância do processo e aqui tem de novo uma idéia de transitoriedade e de coisa inacabada também volta amanhã quando a gente formula uma pergunta que diz assim: “A obra em processo ou o processo como obra”? Colocando esses termos aqui para debater essa questão virão a Claudia Mesquita, que é professora da Universidade Federal de Minas Gerais, e o Cezar Migliorin, que é professor da Universidade Federal Fluminense. Obrigado a todos e amanhã estamos aqui.