



## Mostra Cinema Brasileiro

### Anos 2000, 10 Questões

**Data: 20/04/2011**

**CCBB - São Paulo**

**Debatedores: Cesar Zamberlan e Pedro Maciel Guimarães**

**Moderador: Eduardo Valente**

**Subjetividade: Modo ou Moda?**

Hoje, nosso debate tem por nome “Subjetividade: Modo ou Moda?”. É uma pergunta que nos lançamos quando olhamos pra produção brasileira dos anos 2000 e reparamos justamente a quantidade enorme de filmes, onde a primeira pessoa se impunha de uma maneira muito forte dentro da dramaturgia, da estrutura do filme. São diferentes tipos de primeira pessoa, cada filme trabalha essa instância de forma diferente. Vamos discutir aqui as várias maneiras desse artifício de linguagem ser utilizado no cinema, com significados diferentes, maneiras diferentes.

Me dá uma alegria enorme e particular dizer que está aqui conosco no debate, logo ali atrás, Edgard Navarro, diretor de um dos filmes que discutimos, *Eu Me Lembro*, e que por um acaso feliz, estava em São Paulo e soube da nossa programação. Vale dizer que, ainda dentro desse tema, exibimos hoje *Nome Próprio* e *Pan-Cinema Permanente*. Além deles, dois outros filmes que colocamos em discussão aqui, que são o *Tropa de Elite*, do José Padilha e o *Dias de Nietzsche em Turim*, do Julio Bressane. Acho interessante que com esses dois filmes, pra quem os conhece ou pelo menos pra quem conhece os autores, dá pra ter uma idéia de quão ampla nós propomos que seja essa discussão em torno do uso da primeira pessoa no cinema.

Tentamos organizar esse debate de forma que eu ou o Cléber, que nos dividimos na mediação, tentamos falar o mínimo possível, principalmente porque no catálogo da mostra já tem um texto bem extenso da curadoria, que já diz muito do que pensamos, imaginamos, quisemos colocar em discussão, então nossa idéia é deixar o espaço aberto para não direcionar demais e deixar que os convidados puxem a discussão. Vamos começar com o Pedro Maciel Guimarães. Ele é doutor em cinema pela Sorbonne e pós-doutorando na ECA USP e vai lançar as primeiras idéias do nosso papo e, logo em seguida, vou passar pro Cesar Zamberlan, que é editor do site Cinequanon – [www.cinequanon.art.br](http://www.cinequanon.art.br) – e pesquisador das relações entre literatura e cinema. Pedro.

PEDRO: Obrigado, Duda. Antes de mais nada, gostaria de agradecer o convite dos curadores, e sobretudo saldar essa oportunidade de discutir os filmes, porque não é só uma mostra de filmes, mas um espaço de discussão, de debate em torno dos

filmes. Então, é uma iniciativa a ser saudada e esperamos que surjam várias outras. Vou começar tentando responder essa pergunta: se a subjetividade no cinema contemporâneo, é um fenômeno de moda ou expressão de modo? Gostaria de tentar pensar nessa idéia a partir de duas questões que podem abrir certo preâmbulo para uma discussão futura. A primeira dessas é a seguinte: como a subjetividade advém aos filmes? Quer dizer, como ela se representa, de que maneiras se manifesta, quais os instrumentos formais e narrativos usados pelos realizadores para dar ao filme um aspecto subjetivo? A segunda pergunta, que é corolária da primeira, é: quem é o sujeito dessa subjetividade? Quem fala em primeira pessoa, ou uma pergunta análoga: quem mostra em primeira pessoa? O personagem, seja principal ou secundário? O narrador, seja ele personagem ou narrador onipresente? Extra ou intra-diegético? Ou o autor realizador, que teoricamente pode citar e distribuir subjetividades como bem entender?

Eu acredito que, no cinema, a subjetividade está ligada a conceitos como identificação, ponto de vista e narração, que são conceitos oriundos da psicologia do cinema e da narratologia. A subjetividade, também, pode querer dizer “plano subjetivo”; o conceito da teoria do cinema que diz que “plano subjetivo é aquele que a visão do personagem coincide com a visão do espectador”. E, um terceiro momento, a subjetividade pode se construir em torno do conceito de reflexividade, que é um procedimento de *mise-en-scène* também chamado de “colocação em abismo”, que é a linguagem ou filme dentro do filme. Pra começar, então, a questão de identificação ou equiparação subjetiva entre personagem e espectador, já foi amplamente discutida por teóricos como Jean-Luis Baudry, Jean-Louis Schefer, Edgard Lauren e Christian Metz. Baudry e Lauren usam, aliás, a distinção freudiana e, mais tarde, lacaniana, pra falar da identificação primária e da identificação secundária. A identificação primária seria aquela onde os olhos do espectador são os olhos do personagem, ou seja, o plano subjetivo. E a identificação secundária é a relação afetiva que os espectadores têm com os personagens de uma intriga. No entanto, vou usar a definição de um teórico chamado “Mark Verni”, que diz que a identificação secundária, ou a homologia entre personagem e espectador, passa pela utilização de duas figuras de estilo, que são, primeiramente, o olhar para a câmera, a quebra da quarta parede, do Brecht, ou a interpelação direta do espectador pelo personagem, através da palavra ou de um simples gesto. E, uma segunda figura de estilo, é a voz em *off*, amplamente utilizada em gêneros determinados como o policial e o cinema burlesco.

Analisando a utilização dessas duas figuras de linguagem, podemos ver que existe uma discrepância muito grande da utilização dessas duas, não só no cinema brasileiro como no cinema geral. O que quero dizer com isso? Que olhar pra câmera é pouco usado, pouco investido pelos cineastas como instrumento para o aparecimento de uma subjetividade. No cinema brasileiro da última década, é até difícil encontrar exemplos de olhar para a câmera, pelo menos nos filmes de ficção. Dois que me vêm à mente, de supetão, são o Matheus Nachtergaele em *Baixio das Bestas* e a Alessandra Negrini em *Cleópatra*. Já a voz em *off*, por outro lado, é um procedimento mais generalizado e até banalizado. É responsável pela criação da identificação entre espectador e personagem, em filmes como *Houve Uma Vez Dois Verões*, *O Céu de Suely*, *Cidade de Deus*, *VIPs* e mais recentemente o *Bruna Surfistinha*. Trata-se, então, do grau mais elementar de identificação no cinema e, por isso mesmo, do mais popular.

Está inclusive presente nos três filmes vistos hoje, *Nome Próprio*, *Eu Me Lembro* e *Pan-Cinema Permanente*. Nesses três filmes, a voz em *off* é, no entanto, revestida de maneiras e graus diferentes. Vejamos primeiro o exemplo de *Eu Me Lembro*: nele, a narração pode-se dizer em primeiríssima pessoa, pois o personagem é altamente identificado com o autor: se propõe a contar as memórias e desafiar a representação temporal quando deseja recuperar suas lembranças mais arcaicas da infância. Aparece aí, então, uma dupla identificação: o narrador se identifica com o personagem, e o personagem se identifica com o espectador. Mas o filme vai mais além, e mistura lembranças pessoais, que são subjetivas, as histórias de uma infância, com lembranças coletivas: as lembranças objetivas e a história de um país. A história de Guiga, personagem narrador, acaba se tornando a História recente do país. A distinção filosófica, que nos diz que subjetivo é o contrário de objetivo, cai por terra, e o filme se apóia sobre essa dualidade. À medida que o filme avança, as visões subjetivas do personagem tornam-se as imagens do filme.

No final, quando Guiga, graças a uma viagem à base de substâncias lisérgicas, vê pessoas e episódios de sua vida, entra em cena outra figura de estilo, responsável por outro tipo de subjetividade no cinema: a metalinguagem. A reflexividade, a metalinguagem, ou a “mostração” dos processos de formação do filme, é sem dúvida um dos instrumentos mais utilizados pra se tornar mais pessoal mais subjetiva a *mise-en-scène* de um filme. Vide a utilização que fazem dela cineastas como Jean-

Luc Godard, Manoel de Oliveira, Alain Resnais e Marguerite Duras. A reflexividade é dimensão recorrente no cinema documental brasileiro, mas ainda é raridade no cinema de ficção, o que valoriza ainda mais a utilização que Edgard Navarro faz desse recurso de *mise-en-scène* em seu filme.

A vontade de singularizar o procedimento subjetivante da narração em *off* é a marca também do filme *Nome Próprio*. Nesse sentido, uma frase de Augusto Comte, pai do Positivismo, me parece exemplar pra descrever a experiência da jovem Camila, de *Nome Próprio*. Ele diz: “A loucura, propriamente dita, é sempre caracterizada pelo excesso de subjetividade, assim como a idiotice é caracterizada pela sua falta”. A subjetividade da personagem, então, é componente não só da sua loucura pessoal, mas também da imagem fílmica. É parte integrante dela. A tela é, assim, tomada por escritos, pedaços de poemas lidos pela personagem e de planos da tela do seu computador. Mais do que a subjetividade da personagem Camila pense na imagem ou instrumento através do qual a garota interage com o mundo. Sua poesia, sua prosa. O que ocorre então, nesse filme, é uma variação formal da subjetividade da narração, em primeira pessoa, procedimento que é bastante recorrente, a certo cinema moderno, onde a literalidade do texto dito pelos atores ou pelo narrador torna-se material expressivo, plástico da imagem. Murilo Salles não se contenta em dizer a aflição da sua personagem. É necessário jogá-la na cara do espectador. Confrontá-la, a materialidade fria das palavras que pode se tornar objeto de identificação subjetiva.

Já a narração em *off* de *Tropa de Elite* foi um dos elementos que bloqueou, no primeiro momento, a identificação entre personagem e espectador. Acusado por certa crítica de cinema de “literal demais”, ela parecia não estar de acordo com o caráter verborragicamente excitado do Capitão Nascimento. É interessante, então, pensar que a identificação nascente entre espectador e personagem do policial passa não somente pelo que ele diz, mas, sobretudo pelo que ele faz. Chamado de “o primeiro super-herói brasileiro” por certa revista semanal, o Capitão Nascimento nos foi imposto goela abaixo como herói, assim como o personagem impõe, através de seus métodos brutais, seu modo de ver o mundo e a justiça a recrutas e bandidos. Seria interessante, aqui, analisar a transmutação do personagem e do discurso entre o primeiro e o segundo filme da série. Mas isso é um trabalho aprofundado demais, que extrapola nosso objetivo nesse debate.

A subjetividade em jogo, nos outros dois filmes restantes vistos nesse programa, *Pan-Cinema Permanente* e *Dias de Nietzsche*, é de outra natureza da vista até agora nos filmes anteriores. Ela é mais formal, mais política e envolve a criação dos planos e a natureza da imagem cinematográfica. Alguns filmes podem ser considerados “filmes de família”: o amigo que filma o outro, Carlos Nader filmando Waly Salomão em *Pan-Cinema Permanente*; ou o cineasta intelectual que filma os seus modelos, Bressane filmando *Nietzsche*. Do mesmo modo que Nader é o personagem entrevistado em seu filme, Bressane transforma a viagem do filósofo em suas próprias viagens pessoais. A subjetividade do sujeito retratado se mescla, então, com a do diretor retratante. Cada imagem de *Pan-Cinema* visa captar a essência do homem-espetáculo, que era o Waly Salomão. E ao captá-lo, o filme reforça a criação do mito de um homem que viveu em constante atuação teatral. Nesse sentido, a seqüência em que vemos o Waly Salomão sendo filmado dormindo, é exemplar, já que, logo em seguida, ficamos sabendo que se tratava de uma cena forjada, onde o Waly Salomão se colocava em cena como estando dormindo, para parecer mais real do que a realidade. O poeta nos dá, assim, uma lição natural do que é a essência da representação cinematográfica.

Já as imagens ditas íntimas de *Dias de Nietzsche* correspondem ao que Baudry e Metz chamam de “identificação primária”, inspirada em Freud, ou seja, os olhos do personagem são os olhos do espectador, o plano subjetivo. Figura da gramática cinematográfica já totalmente encampada pelo cinema narrativo clássico, vide a utilização que faz dele Hitchcock, o plano subjetivo de Bressane nos coloca diretamente dentro da experiência de *Nietzsche*, como se uma câmera de filmar estivesse sido colocada nas mãos do filósofo. A diferença de suportes reforça essa idéia, de que o que é visto em determinado momento escapa ao processo de criação do todo-poderoso diretor/autor, e poderia ser atribuído ao personagem narrador. No filme de Bressane, não são só as imagens que são subjetivas; mas o som também adquire essa dimensão. Em determinado momento, ouve-se a própria voz do filósofo, e sua imagem serve como uma espécie de assinatura subjetiva ao final da narrativa.

A experiência do plano subjetivo no cinema brasileiro recente não pode ser totalmente entendida, se não citarmos um filme como *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Embora não se trate de um filme composto inteiramente por planos subjetivos, a ausência corporal do personagem e da imagem do filme investe todos os fotogramas de uma significativa

carga de subjetividade. Os detratores do filme poderiam citar uma frase de François Truffaut, em que o cineasta francês comenta o filme *A Dama do Lago*, de Robert Montgomery, 1947, que passou para a história do cinema como o primeiro filme feito inteiramente através do plano subjetivo. Ele diz o seguinte: “*A Dama do Lago* é um filme idiota. A câmera subjetiva é o contrário do cinema subjetivo. Quando ela está no lugar do personagem, fica impossível se identificar com ele. Pense ‘cinema subjetivo’ quando a experiência do ator coincide com a do espectador.” Com essa afirmativa, Truffaut visava defender seus primeiros filmes, sobretudo *Os Incompreendidos*, onde a identificação entre o espectador e seu personagem-fetiche, Antoine Doinel, opera-se no grau mais elementar da subjetividade cinematográfica. E no sistema de espelhos, que nos leva a torcer para que o carismático menino consiga escapar das imposições sociais que o cercam.

Outro filme que não segue modas, e sim *modus operandi* do seu realizador, é *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho – sem dúvida, o filme mais subjetivo das últimas décadas. Aqui, a subjetividade não é só tema, mas compõe a forma fílmica. Num primeiro momento, o filme estabelece a identificação mais primária entre espectador e personagem: chora-se com as histórias dessas mulheres e mães, e torce-se por elas. Mas ao cavar a superficialidade dessa identificação cega, o filme nos leva a pensar no que é objetivo e no que é subjetivo. Quais são as histórias contadas com subjetividade? Quais são aquelas que são realmente vividas? Quem está mentindo? Quem está interpretando? Quem está fingindo uma subjetividade? Qualquer que seja a caracterização dada a filmes como *Viajo Porque Preciso*, *Volto Porque Te Amo* e *Jogo de Cena* é necessário se dobrar à evidência de que essas obras não são meramente filmes que seguem um feito de modo, mas são verdadeiramente tratados cinematográficos sobre a subjetividade no cinema. É isso, obrigado.

**Vários pequenos momentos muito importantes por tudo que tínhamos pensado em discutir com essa fala do Pedro, mas antes de comentar, vou deixar o Cesar falar. Só uma observação, aproveitando que o Cesar tem essa especialidade nos estudos dele: além de nós pensarmos em entendimento da subjetividade no cinema a partir de conceitos da ordem da psicologia e da psicanálise, acho que é interessante a relação com a literatura, que é um pouco o que o Cesar tem estudado. É muito interessante a diferença na maneira de trabalhar do cinema e da literatura, como esta última se presta às narrativas em primeira pessoa, a uma interiorização natural da relação do leitor com a obra. Afinal, as palavras nas páginas só adquirem sentido quando passam para o subjetivo, quando se**

formam na imaginação. O cinema, por mais que a imaginação e o subjetivo estejam em jogo o tempo inteiro pelo espectador, ele tem essa materialidade das imagens na tela: os personagens existem, tem cara, corpo. E é curioso pensar, e depois podermos fazer esse exercício, nos filmes, muitos deles inspirados em obras literárias, que acabaram optando por esse caminho que, de alguma forma, tentar reproduzir essa primeira pessoa. É o caso interessante, inclusive, do *Nome Próprio*, um filme baseado num tipo de material muito particular dessa década, a escrita pra internet, de blogs, o trabalho da [Clarah Averbuck](#) que, de alguma forma, surge reestruturado e retomado nessa personagem da Camila, sendo que esse formato do blog é muito marcado, a utilização dele na internet gera algo como uma exposição radical da primeira pessoa, do eu, um espetáculo do “eu”. Então, de alguma forma, isso tem uma relação bem interessante com o que estamos discutindo. Em suma, queria chamar esse tema e jogá-lo também pro Cesar.

CESAR ZAMBERLAN - Primeiramente, queria agradecer a oportunidade de estar aqui, parabenizar mais uma vez o CCBB pela programação e por abrigar esse debate. Parabenizar a Cinética, na figura do Eduardo, do Cléber, do João, pela realização desse evento, que acho que é extremamente importante pra entender o cinema brasileiro ou pra buscar algumas idéias sobre ele. A minha fala, aqui, não tenta responder a questão que é proposta, mas tenta buscar caminhos pra uma resposta possível.

A primeira questão relacionada ao tema está relacionada a um número cada vez maior de filmes que trabalham com o “eu”. E nisso ela se relaciona bastante ao debate que tivemos aqui na semana passada, que discutia “Que País É Esse?”. Então, estou tentando entender porque hoje se faz mais filmes pra falar desse “eu” que pra entender o país. Que razões poderíamos ter pra entender essa inflação do “eu” no cinema brasileiro? Fui buscar, nas leituras que faço da filosofia, algum tipo de explicação. E acho que ela está muito relacionada a uma passagem do moderno pro pós-moderno. E aí eu vou ancorar em alguns escritores, filósofos, que vão tentar dar conta dessa transformação do mundo, a partir do que Lyotard vai chamar de “condição pós-moderna”.

Eu até ousaria, em vez de moda, que é um termo que não gosto, que a subjetividade é hoje condição maior do que foi até do que existiu, desde os tempos de Arquíloco – se é que podemos voltar tanto tempo assim, pra falar dessa construção do “eu”, e aí, no caso, pela literatura como uma manifestação de arte primeira. O Lyotard fala que,



com o fim das grandes meta-narrativas (ele vai citar o Iluminismo, o Marxismo), você não tem mais a História como um centro norteador ou princípio. Longe de querer trabalhar com o conceito do Fukuyama de “fim da história”, que acho que deturpa essa condição e tem outro propósito. O que ele fala é que além de uma *História*, impõe-se uma *história* que se pulveriza a partir de uma determinada circunstância muito atrelada ao pós-guerra. Tem uns conceitos do Benjamin que vão ao encontro dessa idéia.

Lyotard não vai ser o único que vai trabalhar essa questão. Um filósofo que gosto muito de trabalhar, que é o Gianni Vattimo, tem um texto sobre a sociedade pós-moderna, sobre a transparência da sociedade pós-moderna, e vai, a partir dessa questão colocada pelo Lyotard, falar sobre o sujeito: como é esse sujeito nesse mundo pós-moderno, fragmentado, não de uma ideologia mas de ideologias, plurais? Nesse mundo que não tem mais um norteador da História, que não acredita mais em uma utopia, mas em possibilidade pessoais, ou de grupos menores? O Vattimo, pra explicar o pós-moderno, vai falar que o que dá origem a ele, de certa forma, é a mídia de massa, que vai proliferar discursos, e esse fim da história.

O Agamben, outro italiano que gosto muito de ler hoje em dia pra tentar entender o que está acontecendo, trabalhando com esse conceitos também, vai falar sobre esse mundo moderno, a partir dessa condição explorada pelo Lyotard e pelo Vattimo, que temos que pensar nesse processo de subjetivação, nesse novo sujeito que passa a existir, como resultado da sua relação com o que ele vai chamar de dispositivo. Aí, usando todos os conceitos do Foucault, entre outros, pra tratar o que é dispositivo. Então, ele (o Agamben) fala que o sujeito é fruto da relação do ser vivente/substância com esses dispositivos todos que o cercam. É isso que vai constituir esse sujeito, que vai gerar essa subjetivação. Eu arriscaria dizer aqui, a linha que estou imaginando pra esse debate, que essa condição pós-moderna é que faz com que, hoje em dia, se tenha um desprendimento de temas que eram característicos em outro momento. No Cinema Novo, por exemplo, víamos um movimento ainda muito relacionado com essa visão que a história vai nos levar a um lugar, um tipo de progresso, a algum lugar melhor. Com o momento histórico de hoje, ainda que essa minha idéia não se aplique a todos os filmes, obviamente, mas hoje acho que dá pra pensarmos nessa fragmentação do “eu” como resultado dessa nova condição do homem nos seus processos históricos. Pra explicar melhor o que seria esse dispositivo, vou citar o que o Agamben fala. Ele fala: “Entendam como

‘dispositivo’ qualquer coisa que tenha, de algum modo, capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. O sujeito, então, surge da relação entre o ser vivo/substância e os dispositivos”. Essa questão, acho que ainda é muito pouco, não diria pensada, mas trabalhada, para tentar entender esse novo momento que vivemos.

Eu tentei, a partir dessa idéia, ver como os filmes trabalhavam essas subjetividades, e de certa forma como se relacionam com esse mundo pós-moderno. Eu adoro um momento no filme do Navarro (*Eu Me Lembro*), quando o Guiga jovem fala que quer fechar os olhos e tapar os ouvidos pra ver se o mundo sai dele. Na realidade o que ele quer ali é deixar de existir. Mas aí ele percebe, horrorizado, que não adianta, que ele já faz parte daquilo, ou seja, que está tudo em volta dele e ele está se constituindo como sujeito, com todas as dores que isso representa, ou não. Há no filme, e vamos voltar a falar dele bastante aqui, outros momentos em que esse processo de relação com o mundo a sua volta vai moldar o processo de subjetivação desse personagem.

Óbvio que, no caso do *Eu Me Lembro*, temos um personagem que se reconstrói, é uma experiência relacionada à memória, e perpassa toda uma história do Brasil, da sociedade e uma outra série de questões. Então, é muito diferente pensarmos, nesse contexto, no *Eu Me Lembro* do que num filme como *Nome Próprio*. Porque acho que a história da Camila pode ser muito entendida, dela como de outros tantos jovens e de outros tantos filmes que mostram jovens como ela, nos seus processos de construção de identidade, de subjetivação. Muito mais complexo o *Eu Me Lembro*, pelo personagem, pelo momento que viveu, e o que ele traz e significação da História do Brasil, e um determinado momento histórico.

O filme *Pan-Cinema Permanente*, do Carlos Nader, com o Waly Salomão, traz algumas questões que permitem brincar com esses conceitos. Tem uns momentos do filme muito interessantes, quando o Waly Salomão fala de uma maneira mais clara, e fica bravo, “O sonho não acabou.”. Só que logo depois ele vai falar da construção dele pra poesia. Ele diz: “Eu não preciso de verdades para viver, mas de mentiras, de mentiras essenciais”. E antes disso, tem outra frase dele genial, que fala “Já não me ocupo mais de uma utopia, quero me ocupar da poesia, a mais

desocupada das ocupações.” Então, acho que ela se relaciona também a esse processo de passagem desse mundo moderno, dessa esperança que ele trouxe, desde o Iluminismo, pra essa mudança do pós-moderno. Outra frase dele, que acho que se relaciona ao personagem do filme do Navarro, é quando ele fala “Quem é esse ‘quem’ que dentro de mim fez ninho?”. É uma frase extremamente bonita no filme, e que me remete de novo ao Guiga, e seu processo de construção a partir de tudo que lhe cerca.

Outro filósofo, que é o (...), vai trabalhar a questão da identidade, num livro que chama “Longe de Mim” - não tem a tradução em português ainda. Quando ele vai falar de identidade, ele diz que essa identidade-pessoa, e ele é muito radical nesse ponto, não existe. O que existe é uma identidade social, moldada a partir dessas relações, que seriam outras que esses dispositivos também apontam. E que lembra muito, por exemplo, no Brasil, algo que o Machado de Assis fez com um espelho. Isso é extremamente claro. Então, pra fechar o primeiro momento da minha fala, acho que podemos entender esse “eu inflacionado” no cinema a partir dessa relação com esse mundo pós-moderno que vivemos, que declaram um fim dessas utopias e da História, que imaginávamos que tinha um ponto central. Eu acho que trabalhar pós-modernidade é uma coisa muito difícil, porque nem todo mundo concorda ou se agrada desses termos. Muita gente ainda é agarrada a um conceito dos anos 60, de uma utopia possível. Mas acho que essa é outra discussão bastante interessante.

Com relação a outro momento do texto do catálogo sobre o tema, aí entro na questão que o Duda provocou: como se dá essa relação com o literário pela literatura? Em alguns casos, como o *Nome Próprio*, o literário está ali. A personagem se constituiu a partir do blog, onde ela se revela, se declara. Ela tenta, a partir de um livro futuro que está ali, sendo incubado pelo blog, mostrar quem é aquela pessoa. Isso vai acontecer em outros filmes, de outras formas. Até porque eu acho que a relação do cinema com a literatura ainda é muito mais forte que deveria ser. Se formos pensar na história do cinema, ele se constitui enquanto linguagem a partir de procedimentos da literatura. O Griffith vai usar Dickens para trabalhar montagem paralela. Tem um caso, por exemplo, do Eisenstein, que teria uma fala com o Joyce, e falado que o cinema trabalharia melhor a questão do fluxo de consciência que a própria literatura. Estou falando de dois construtores da linguagem cinematográfica. Então, essa relação com a literatura na construção da narrativa cinematográfica é muito forte. Não vou nem entrar no caso de adaptação, podemos falar sobre isso

depois. Agora, o que eu acho é que o cinema ainda é muito preso a essa literalidade, e nem sempre ela faz um bem pro cinema.

Um teórico italiano, Ricciotto Canudo, falava que o cinema europeu dificilmente se livraria do passado livresco, e que por isso que a linguagem cinematográfica se desenvolvia mais nos EUA. Mas, ainda assim, se formos pegar estruturas narrativas do cinema, o *Tropa de Elite* é um exemplo: por mais que pareça que não há uma literatura ali, a construção da narrativa segue um arcabouço bastante preso a noções da literatura. São poucos os filmes que, por exemplo, vão procurar essa construção do subjetivo, dentro os cinco que estão aqui e outros, pelo próprio cinema. Como uma pessoa, por exemplo, construiria sua subjetividade criando imagens e não sendo, necessariamente, um cineasta, um filme sobre alguém que lida sobre essas questões. Hoje em dia você vê alguns filmes, como a minissérie da HBO “Alice”, em que ela saia com a camerazinha construindo o mundo dela por essas imagens, fazendo uma subjetividade pelas imagens e não pelo texto. No caso do *Nome Próprio* isso é evidente, da Camila. No caso do *Dias de Nietzsche*, acho muito interessante como ele constrói, ao falar do *Nietzsche* de maneira extremamente pessoal, muito deliciosa como todos os personagens que ele retrata, ele está falando muito de si mesmo e criando sua própria autoria daquelas questões. O literário, naquele caso, está colocado porque o *Bressane* lê coisas que ele escreve e diários dele, a partir da vivência dele em Turim, mas tendo outro sentido, fazendo uso da literatura de outra forma, um uso assumido da literatura pra resolver essas questões.

Não sei se vocês tiveram a oportunidade de ir à Pinacoteca de São Paulo, que tem uma exposição de uma artista portuguesa que gosto muito que é a Paula Rego. Tem 110 quadros, é extremamente bonita. Ela faz gravuras de dois livros, um deles o “Jane Eyre”. E eu olhei pra aqueles quadros que ela faz e comecei a me perguntar: qual a relação dessa artista plástica com a literatura, como ela se relaciona? E pra minha surpresa, lá fora tinha um painel falando sobre a obra dela, e tem um trecho dela na qual ela fala sobre a relação, que eu fiz questão de copiar pra trazer pro debate, porque acho que ele poderia nortear essa relação do cinema com a literatura em muitos casos. Ela fala: “é uma questão de encontrar as histórias certas. Ao ler uma narrativa que coincide, de algum modo, com algo que você já tem na cabeça, essa experiência pessoal não precisa ser muito forte. Basta combinar com seu temperamento. A partir daí, você pode entrar nela e encontrar seu caminho para outro lugar. Uso a literatura como veículo para chegar a outro lugar. E não o faço

para fazer jus à literatura; uso a literatura do mesmo modo como visto um casaco para enfrentar o frio. Daí, basta sair e pronto”. Eu gostei desse termo dela, porque acho que às vezes o cinema não sai da literatura. Ele fica preso a ela. Alguns casos, você tem o cinema aprisionado à literatura.

Você pega os filmes do Glauber, do Sganzerla, acho que é outro tipo de construção, que está tentando fugir dessa literalidade que contaminou o cinema de uma maneira aprisionante, com uma camisa de força. E isso não só quando se pensa em construção de subjetividade, mas quando se pensa na construção de uma narrativa que queira falar de questões maiores, ou mais amplas. Acho que essa relação, indo pro caminho que o Duda me fez seguir, entre cinema e literatura ainda é muito aprisionante em relação ao cinema. Gosto muito do cinema oriental, porque me parece que ele é mais solto em relação a isso. O cinema europeu tem essa coisa aprisionante. E é interessante como o cinema brasileiro, em muitos casos, tem essa questão do blog, essa ferramentas novas, ele traz isso à tona de novo. Não querendo generalizar, mas numa série de filmes. O caso do *Nome Próprio* é evidente, mas tem também o caso do *Bruna Surfistinha*, o *Os Famosos e os Duendes da Morte*. Não sei se consegui abarcar todas essas questões, mas também pra não extrapolar o tempo, podemos voltar a elas pelo Duda.

**Ótimas nossas duas contribuições pra plantar questões. Antes de passar pra vocês da platéia e ver que outras dúvidas e provocações podemos ter, queria lembrar três pontos que tínhamos tentado capturar na curadoria. Nesse momento de fechar a curadoria, acho que algumas outras linhas de força da subjetividade do cinema nos anos 2000 não tiveram tanta presença na programação dessa questão, mas curiosamente estão um pouco espalhadas pelas outras. Queria falar um pouco delas pra termos elas em mente também, como outras questões que nos motivaram a ter esse tema como algo recorrente nos anos 2000.**

**A primeira delas, que se mistura com várias das nossas outras questões, e que é um pouco pensada em especial numa delas chamada “Obra em processo ou processo como obra?”, onde colocamos em questão justamente os filmes que fazem da sua própria construção o seu próprio tema – quer dizer, a maneira como o filme vai se estruturando é o tema principal do próprio trabalho. E aí,**

justamente, retomamos a idéia do dispositivo. Três filmes que vamos exibir nessa outra questão, acho que seriam muito importante mencionar também na questão da subjetividade. Um deles, o Pedro inclusive citou com destaque, que é o *Jogo de Cena*, do Eduardo Coutinho.

Outro filme é o *Pacific*, do Marcelo Pedroso, que é inédito, de 2009, bem recente. Vou descrever rapidamente o dispositivo de construção dele e vocês vão entender porque eu acho que ele é pertinente nesta nossa conversa. O filme todo é construído de imagens feitas num cruzeiro que sai pra Fernando de Noronha a partir de Recife, um cruzeiro de férias, de Ano Novo. No final do cruzeiro a equipe do Marcelo procurou as pessoas que estavam nele e pediu a autorização da utilização das imagens que eles capturaram com suas câmeras pessoais na viagem. O filme inteiro é construído a partir dessas imagens que as pessoas fizeram – a principio, com fins absolutamente pessoais, familiares, caseiros, e ele então constrói como se fosse uma viagem nesse cruzeiro, intercalando imagens feitas pelas pessoas. Tem aí esse jogo muito forte, entre um discurso que vai se criando pela montagem desse material como um filme, que é a montagem do Marcelo, e essa primeira pessoa radical da câmera caseira das pessoas que estavam no cruzeiro.

É um filme muito interessante, e que traz relações com outro também muito importante dessa década, inclusive por ser anterior, então é algo que já está desde o início da década, que é *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, do Paulo Sacramento. É um filme sobre os últimos meses, anos do complexo do Carandiru, filmado dentro dele, através de oficinas de vídeo que o Paulo e outras pessoas davam para os internos do Carandiru. Eles deixaram em várias situações câmeras com os internos, pra eles também reproduzirem em primeira pessoa sua rotina, suas situações de vida dentro do presídio, e então o Paulo propõe essa montagem que é o longa. São dois filmes que tem uma relação muito direta com essa idéia, não só das subjetividades em primeiro plano, mas da mediação de subjetividade. Você tem a subjetividade de quem captura as imagens e uma segunda, do autor do filme, que vai usar essas imagens pra construir um discurso pra além delas.

Além desses dois filmes que são bastante radicais, vamos exibir um filme chamado *33*, do Kiko Goifman, também dentro dessa questão abre um processo como obra, mas que representa outra vertente muito forte, principalmente no documentário recente – e aí não é uma questão exclusiva brasileira, mas algo que teve e está muito em moda ou em modo nessa última

década, que é a questão do documentário em primeiríssima pessoa. Quer dizer, o documentário como discurso que só se estrutura a partir do momento em que quem liga a câmera evidencia de formas muito fortes o “eu” que está em jogo ao documentar. Documentários que fogem um pouco da idéia da objetividade, da capacidade de construir um discurso sobre a realidade com qualquer nível de objetividade, que fala num “eu” quase tão radical quanto esse eu da literatura, que estamos acostumados a ler. E aí temos, por exemplo, na década filmes como *Um Passaporte Húngaro*, que é um filme da Sandra Kogut sobre o processo dela de conseguir ou não esse documento, um passaporte húngaro que é da família dela, do avô húngaro dela. Ela vai tentar conseguir tirar esse passaporte e aí, nesse processo, descobrir questões sobre sua relação com o passado, sua família, sua origem, mas sempre muito radical nessa busca dela. Temos ainda o *Person*, que é um documentário da Marina Person, que é filha do Luís Sérgio Person, importante cineasta brasileiro dos anos 60, 70, que vai então tentar olhar pra figura do pai, pra carreira – mas sempre deixando muito claro que é o olhar de uma filha, de alguém que não está tentando só contar a história de uma figura histórica do cinema brasileiro, mas descobrir um pouco a sua própria relação com esse pai, que morreu quando ela era muito nova.

E temos, como falei, o *33*, que destes é o que vamos exhibir. É um filme do Kiko Goifman, um cineasta mineiro de origem, mas que trabalhou mais em São Paulo. No caso, ele volta pra Minas Gerais, justamente porque ele é um filho adotivo, e vai em busca de sua mãe natural, com uma câmera, documentando esse processo de tentar achar sua mãe. Ele não tem nenhuma pista, contrata até detetives, tem inclusive todo esse processo no filme, a relação dele com os detetives, o detetive com a história. O filme se parece, às vezes, um pouco um filme *noir*, do jeito que ele edita, filma, então tem uma brincadeira, inclusive entre espetacularização da sua própria vida. O Kiko joga com muitas camadas, foi um processo que ele registrou na internet antes de fazer o filme: ele ficou pronto dois anos depois, mas tinha um blog dele, com o dia-a-dia. O filme se chama *33* porque ele se dá esse prazo de 33 dias, tem uma série de explicações do porquê, no filme. Ele tinha esse blog, onde cada dia ele ia contando, e ele não sabia exatamente se ele ia encontrar a mãe, se não ia encontrar, o fracasso dessa busca ou o sucesso. e então, é outro filme em que essa primeira pessoa vem radical.

E, finalmente, temos o *Santiago*, do João Moreira Salles, que é um filme bastante interessante por uma série de aspectos nessa relação com o eu do autor. É um filme em que o Salles retoma um material pra um documentário que ele começou a fazer nos anos 90, e aí essa retomada do material passa a ser menos sobre o Santiago, que é essa figura que está no filme, e mais sobre o João Moreira Salles, enquanto narrador dos seus esforços em fazer um documentário sobre essa pessoa; se ele era capaz, se não era, quais são as dificuldades. Santiago era um empregado da casa dele, então ele coloca essas questões da relação de classes, de relações trabalhistas, como se dava essa relação, de que maneira o Santiago se mostrava pra ele, de que maneira ele se aproveitava ou não do Santiago. Então, é outro filme que radicaliza bastante essa primeira pessoa, e põe inclusive em questão de quem é a voz no filme, pois o *Santiago* é um filme narrado em primeiríssima pessoa pelo João Moreira Salles no sentido de instância, mas a voz que narra não é dele, é do irmão dele. Ele coloca falando um “eu” que não é o “eu” da voz enunciativa, mas um “eu” escrito pelo diretor. Então, tem uma confusão de “eus” muito interessante no filme, que acho que vale a pena, quem vier ver levar essa questão da subjetividade pra ele.

O segundo tema de que queria tratar, e aí é só um pouco reafirmar isso que o Cesar tocou aqui, mas acho que queria fazer um momento de listagem mesmo do quanto o cinema foi a obras literárias, especificamente nessa década de 2000, e especificamente com uma série de filmes onde a primeira pessoa surge de maneira muito radical. Não vou fazer grandes análises, porque nem teria muitas análises além do que o Cesar já levantou como problematização disso, mas só pra lembrar. Logo no começo da década, um dos filmes importantes é o *Lavoura Arcaica*, do Luiz Fernando Carvalho, baseado no Raduan Nassar e que tem esse personagem, o André, que é muito decisivamente em primeira pessoa. O filme, através da fotografia do Walter Carvalho e de uma série de elementos de linguagem, tenta lidar com a problemática que levou o “Lavoura Arcaica” a ser considerado um romance infilmável, da dificuldade de transpor uma linguagem pra outra. Nós temos, bem mais na frente, um exemplo que lida com isso de maneira bem diferente, mas também paradigmática, que é *O Cheiro do Ralo*, um filme do Heitor Dhalia, baseado num livro do Lourenço Mutarelli. Mais uma vez, temos essa figura do narrador, do personagem



principal narrando em *off*, em primeiríssima pessoa. E as maneiras do Heitor Dhalia resolver esse mundo, visto por esse personagem que tem uma identidade bem particular. Depois disso, podemos pensar nos filmes baseados na obra do Chico Buarque, que também deu dois filmes bastante curiosos. Eu, particularmente, não acho nenhum dos dois plenamente bem-sucedidos no que tentam, mas bastante curiosos, pra pensar essa questão da primeira pessoa no cinema, que são o *Benjamim*, da Monique Gardenberg e o *Budapeste*, do Walter Carvalho. São dois filmes que vão um pouco por esse caminho.

E aí eu queria chegar numa passagem pra outro tipo de relação com essa primeira pessoa. Ia citar um filme do Beto Brant, que é o *Cão Sem dono*, um filme baseado numa obra do Daniel Galera, que faz uma passagem interessante porque é um filme onde o Beto vai tentar resolver essa literalidade sem esse texto sufocante. Então, o *Cão Sem dono* vai pra uma opção de subjetividade bem diferente dessa que estava citando nas outras obras. Temos aqui, no texto do Cléber no catálogo uma citação do Jean Douchet – que não é exatamente uma citação, porque o Cleber está se utilizando das anotações dele, então não tem aspas: “Na história da crítica há quem, como Jean Douchet, recuse a interioridade visualizada, sonorizada. Por exemplo, em sua reação a *O Ano Passado em Marienbad*, ao qual resiste por transformar em imagem objetiva o que é da ordem dos mistérios da imaginação, Douchet filia-se a Baudelaire: reivindica que se mostre o que já dentro pelo que há fora – sentimentos, pensamentos, abstrações na imagem do corpo e no corpo da imagem.” Quer dizer, acho que o filme do Beto é um desses em que a primeira pessoa é exteriorizada pela relação que a câmera estabelece com esse personagem, menos por tentar, através da câmera ou do som, como o Douchet, como o Cléber, como o próprio Cesar mencionou, encontrar essa interioridade. E aí, é interessante, porque ele me transporta então pra um filme que não é uma adaptação literária, mas acho que se assemelha de alguma forma ao *Cão Sem dono* na forma de lidar com esse personagem em primeiríssima pessoa, que é o *O Céu de Suely*, do Karim Aïnouz. E onde eu acho que os filmes se aproximam, é menos uma questão de subjetivação e sim uma questão da representação: existe uma relação entre a câmera e o personagem principal onde, claramente, por mais que não tenhamos o plano subjetivo, o mundo pro espectador só existe a partir daquele personagem principal. O filme só está interessado no mundo, a partir da relação que aquele personagem tem com esse mundo. É uma forma de tentar colar extremamente a narrativa com o que vemos objetivamente na imagem, com uma sensação do mundo, dos

personagens, mesmo sem nenhum plano subjetivo. É talvez uma transposição dessas idéias do Douchet, tentar colocar no corpo na imagem e no corpo da imagem essa presença do “eu”. E aí, queria fechar fazendo essa passagem do *Céu de Suely*, pensando nessa relação da personagem com a voz narradora (o diretor ou autor Karim Aïnouz), onde existe uma aproximação, sem que nunca haja uma interpolação. Não há confusão, ninguém acha que, em algum momento, é a Hermila, a Suely, a personagem, que está narrando o filme. Mas ainda assim, eles se aproximam muito.

E aí, podemos pensar esses dois personagens bastante paradigmáticos da década, que são primeiro o Buscapé, do *Cidade de Deus*, que é um personagem muito interessante cinematograficamente falando, no sentido que o roteiro, a obra original do Bráulio Mantovani é baseado num livro do Paulo Lins, sendo que este é efetivamente um narrador interno ao ambiente, à Cidade de Deus, àquela história das décadas que o livro revela, mas o Bráulio Mantovani não. Existe aí uma passagem: o Paulo Lins narrava aquelas experiências numa primeira pessoa radical, que é de quem estava lá, quem viu aquilo tudo de dentro; já o Bráulio, ao adaptar tudo isso, já não pode falar com essa voz, essa autoridade. Mas, por outro lado, quando ele escreve esse roteiro e o Fernando Meirelles vai filmar, surge então essa figura do Buscapé, que é interessante porque o tempo inteiro tem com o ambiente do filme uma relação de dentro e fora bem dúbia. Ele está ali dentro, está altamente implicado naquela história toda que está se desenrolando em volta dele, mas ao mesmo tempo ele tem uma visão um pouco de fora – quer dizer, ele não é um dos personagens que está ali diretamente envolvido no tráfico, não é um dos personagens que estão em guerra. O filme não é narrado pelo Dadinho, pelo Zé Pequeno, nada disso. É narrado por um personagem que está ali junto, mas que ao mesmo tempo está de fora. Não por acaso, de alguma maneira vai terminar representando, se tornando um fotógrafo, alguém que vai registrar aquele lugar. O que é curioso de pensar por essa posição do Meirelles como uma pessoa também que se coloca de fora, algo que foi muito questionado no filme, porque ele assume um olhar, nessa primeira pessoa do Buscapé que vem do Paulo Lins, de alguma maneira, um olhar de dentro, quando toda a forma de realização do filme é extremamente de fora pra dentro daquele ambiente.

E aí, finalmente, passando do Buscapé, acho importante, claro, falarmos do Capitão Nascimento. Acho que ainda vale tocar mais um pouco nesse personagem tão paradigmático dessa década, de uma série de questões que ultrapassam até o próprio filme e passam diretamente pra questão da recepção do filme. O quanto a proximidade entre discurso do Capitão Nascimento, em primeira pessoa, e o discurso do filme através do seu diretor foi questionada: o quanto o filme é feito pra alguém que partilha da visão de mundo do Capitão Nascimento ou não. E aí é um dado talvez curioso, mas interessante, é que na verdade o filme não foi feito pensado assim, pois o Capitão Nascimento como narrador se impôs na montagem do filme. Foi uma solução de montagem, isso relatado pelo próprio Padilha. Originalmente, o filme não era narrado por aquele personagem, era a história principalmente do André Ramiro, o Mathias, que é o recruta negro, que termina o filme atirando na câmera. O filme era um pouco esse trajeto desse personagem - e tem resquícios disso no filme, o cinema sempre deixa marcas. Nos créditos do filme, por exemplo, há referências a uma parte do filme que não existe mais, pois foi filmada a infância do Mathias e isso não está no filme, mas quando passam os créditos finais aparece “Mathias aos 7 anos”, “Pai de Mathias”, “Mãe de Mathias”, como uma forma de dar reconhecimento aos atores que trabalharam, mas isso não está no filme. O Mathias perdeu o protagonismo e a subjetividade do filme pro Capitão Nascimento ao longo do processo do filme, que é algo curioso de se pensar. E a partir disso o Capitão Nascimento se tornou uma figura tão marcante, ao ponto dessa aproximação de discursos.

E é curioso porque o Padilha, num primeiro momento, recusa muito fortemente essa aproximação, ele cita uma série de exemplos e realmente tem exemplos muito interessantes. Um, pelo menos, que se aproxima bastante do filme é o *Taxi Driver*, do Martin Scorsese, que é um filme narrado em primeiríssima pessoa por um psicopata mas, por outro lado, poucas vezes eu via uma análise desse filme, que partiu de uma confusão entre o Scorsese e o Travis Bickle. Claro que são filmes bem diferentes numa série de coisas, e acho que o Padilha pecou um pouco por não perceber essas diferenças, mas ele tem essa consideração de dizer que, pra ele, é muito claro que ele não é a Madame Bovary, ele não é o Capitão Nascimento. Ele acredita numa outra coisa, que o Capitão Nascimento é uma forma de criar uma catarse a partir de um personagem que representa um lugar comum de posicionamento sobre essa questão.

Mas, curiosamente, a partir dessa recepção, desse choque que o filme causou em vários sentidos, o personagem se reposiciona e volta no *Tropa de Elite 2*, aí sim eu diria quase como um alter-ego de posicionamento e discussão, trajeto que ele faz no *Tropa de Elite 2* do que são de fato, as posições do Padilha. Quer dizer, acho que tem aí quase uma capitulação curiosa do Padilha, que é de dizer “Eu não consegui convencer as pessoas o suficiente que eu não acreditava no que o Capitão Nascimento acreditava. Então, melhor que continuar tentando convencer as pessoas que eram duas coisas, é melhor fazer o próximo pegando o Capitão Nascimento e aí sim usando a voz dele pra chegar onde eu chegaria no meu raciocínio.”. É curioso o *Tropa de Elite 2* um pouco como uma resposta ao primeiro, e a aproximação entre diretor e personagem. O personagem talvez tenha se mostrado mais forte que o diretor, ao ponto do diretor dizer “Já que você vai ser minha voz mesmo, que assim o seja toda minha voz. Em vez de brigar contra essa percepção, vou te entregar o filme mesmo”. Então, são só algumas lembranças que queria fazer nessa retomada final, pra tocar em alguns pontos que acho que estavam no ar e que valia a pena colocar na mesa.

PEDRO GUIMARÃES – Eu só queria complementar o que o Cesar falou, sobre a literalidade como elemento aprisionador do cinema. O cinema aprisionado pela literatura, o cinema europeu não se larga do seu estado livresco, e estou de acordo, que é um fenômeno tipicamente do cinema europeu, dessa aproximação muito grande entre o filme e o livro. Quando digo isso, estou pensando num filme como o *Diário de Um Padre*, do Bresson, o *Amor de Perdição* do Manoel de Oliveira, que são filmes que, em nenhum momento, se desvencilham da sua origem literária, ao contrário, adaptam com uma fidelidade absurda o texto literário. Tanto que no filme do Manoel de Oliveira, 80% do romance do escrito, da voz narrativa, dos diálogos do livro do Camilo Castelo Branco estão no filme, ou seja, é uma maneira de transpor essa subjetividade do autor do romance pro cinema, e a melhor maneira de se fazer isso é colar ao máximo as maneiras de representação do filme, da obra literária. E acho que o cinema europeu alçou grandes vôos fazendo essa aproximação, colagem entre literatura e o cinema, e o cinema brasileiro ainda não, talvez por uma questão histórica, de tradição, não tem alçado vôos tão grandes, talvez com exceção do *Lavoura Arcaica*.

CESAR - Tem os trabalhos do *São Bernardo* e *Vidas Secas* como grandes exemplos.

PEDRO - Falei do *Lavoura* só pra ficar nos últimos dez anos, mas com certeza, a referência mais próxima que temos disso é a adaptação do *São Bernardo*, pelo Leon

Hirszman. Acho que é uma questão de não querer largar, não deixar de lado esse passado livresco, mas de assumir, de realmente que estou colando meu filme á obra literária que ele adapta, o filme pode alçar vôos bem maiores que simplesmente uma adaptação banal.

CESAR - Faz sentido, acho que no caso do *Lavoura*, ele parte de um projeto de filme, discutível ou não por suas qualidades e defeitos, mas de adaptação muito clara por parte do Luiz Fernando Carvalho. Ele tem um trabalho, esse projeto. Eu tive a oportunidade de conversar com o Ruy Guerra uma vez, ele estava a ponto de adaptar o "Veneno da Madrugada". Eu não conhecia o livro do Gabriel Garcia Marques e queria conhecer melhor a relação dele com a literatura. Então, fiz uma pergunta pra, e que foi meio desconcertante a resposta. Eu perguntei: "Por que você filma livros, por que você gosta?". Têm os casos do Gabriel Garcia Marquez, o "Veneno da Madrugada", os casos do Chico. E ele falou "Eu filmo porque é mais fácil de vender. Filmo por preguiça. Porque se vou com um roteiro meu, é muito mais difícil de viabilizar o filme." Foi desconcertante essa resposta, no momento. E muito sincera. Depois falei, "já que você vai adaptar o 'Veneno da Madrugada', me conta um pouco a história do livro, pra eu entender o que te trouxe a esse livro". Ele falou uns 20 minutos sobre o livro, só que depois eu fui ler, e o que ele tinha me falado sobre o livro não tinha nada a ver com o livro. E eu, conversando, com o Marçal Aquino (porque o Beto Brant não gosta muito de falar sobre o processo, ele se esquivava), ele me falou a mesma coisa sobre o Beto: "Acho impressionante trabalhar com o Beto, porque ele pega os meus livros e vira pelo avesso e transforma em outra coisa". Acho que aí vem o sucesso do Beto em adaptar tanto o *Crime Delicado*, que gosto muito, quanto o livro do Daniel Galera, que gosto bastante também. Porque não tem aquela relação de uma devoção ao livro que acabava engessando o filme.

Agora, o caso curioso do *Lavoura Arcaica* é que ele assume isso dentro do projeto e faz isso. Já o Heitor Dhalia, num outro livro, por exemplo, o *Cheiro do Ralo*, que gosto bastante (aliás o Lourenço Mutarelli é um escritor que gosto muito), tem um processo totalmente ao contrário daquilo que o livro pretende. Se você for ler o livro, ver o personagem do livro, e ver aquele personagem transformado pelo ator, no caso o Selton Mello, ele faz (pelo menos na leitura que eu tenho do livro, cada um tem a sua, não estou querendo exigir fidelidade, muito pelo contrário, acho impossível), mas dentro de um projeto de construção do personagem que o Lourenço faz, o Selton faz justamente o inverso do que o livre pretende. Não sei se de uma maneira intencional ou não, ou se as coisas aconteceram dentro do processo. Agora, é interessante você falar do processo de adaptação de literatura pro cinema, porque além dessa facilidades... Vou adaptar o Chico Buarque. Legal, porque além do

dinheiro, tem chamariz pro projeto. É uma crescente no Brasil hoje. Milton Hatoum tem três ou quatro livros adaptados, e o Luis Fernando Carvalho volta a ele agora com uma minissérie de TV. Então, é um projeto no Brasil hoje, não sei se só pro causa da questão de produção, muito em voga.

**É curioso agora que você lembrou que realmente eu ainda não tinha feito a aproximação mas, pegando esse dois filmes, talvez saia algo de interessante, essa revisão conjunta, que é o *Lavoura* e o *Cheiro do Ralo*, até por ser o Selton. E são dois Seltons diferentes, não só o que o diretor espera dele, mas o próprio processo de um ator entre 2001 e 2007, tudo que ele viveu no meio, tudo que transfigura a presença dele em cena também. Acho curioso.**

CESAR - E muito jovem no primeiro filme, me parece muito dirigido no primeiro filme, e muito já solto no segundo filme e muito pouco dirigido. E sou um pouco curioso, nunca vi, mas parece que tem nos extras do DVD do filme o Lourenço fazendo o personagem-título. Que é um processo interessante, que ele faz agora no *Natimorto*, filme que ainda não vi, mas que é um livro dele em que ele faz o personagem principal no cinema. Li uma declaração dele em que ele fala que foi muito difícil, porque, de certa forma, ele tinha que fazer o personagem que o Paulinho Machline via no livro, e não o personagem que ele via. Deve ser uma coisa esquizofrênica à beça.

**O autor/ator que não é o autor do filme. Antes de passar para a plateia, só uma última leitura que queria fazer do texto da mostra. O Cléber que escreveu o texto, e que andou pensando muito essa questão, ele faz questão sempre de fazer uma ressalva aqui. O texto começa com a seguinte frase: “Há um pertinente lugar comum em considerar o cinema brasileiro, historicamente, pouco dado às questões do sujeito e mais voltado às questões da realidade”. Essa é a primeira colocação. E a segunda, que vem logo em seguida, que acho importante temos em mente, é: “Que se façam ressalvas: Mário Peixoto, Walter Hugo Khouri, Paulo César Saraceni, Domingos Oliveira, Luis Sérgio Person e Walter Lima Jr, entre outros que, por diferentes modos e fins, centraram filmes na subjetividade de seus personagens, formalizando imagens, sons e tempo de acordo com os sentimentos turvos de seus protagonistas.” Quando colocamos isso em questão aqui, dizemos que nessa década, chama a atenção talvez uma inversão, mas não que isso seja uma invenção dessa década. Existe uma tradição no cinema brasileiro e já existia antes, que deu vazão a alguns filmes muito poderosos, como você citou o *São Bernardo* e o *Vidas Secas*, principalmente acho *São Bernardo*, mas o *São Paulo S.A.* do Luis Sergio**

**Person, é um filme decisivo do cinema brasileiro, onde o filme se gruda radicalmente no seu personagem principal e a subjetividade dele. Então, acho que é bom ter em mente esse outros exemplos do passado, muito forte também. Temos ainda aqui em torno de 40 minutos, queria deixar essa oportunidade pra ver se alguém aqui na platéia tem alguma pergunta, alguma colocação. Seu Fernando aqui, nosso espectador primeiro, já se posiciona...**

- Eu queria ficar quieto hoje, não dizer nada, mas levei um tranco tremendo à tarde, quando assisti *Eu Me Lembro*. Sinceramente, a data de hoje, 20 de abril, fez com que eu me emocionasse tremendamente, assistindo esse filme do Edgard Navarro. E agora, me emocionei o dobro, sabendo que ele está de corpo presente aqui. Assistindo o filme dele, calculei “ele deve ter morrido, depois de fazer esse filme”.

**Acho que ele também calculou isso (risos).**

- Pra mim, o filme é tipo Frank Capra. Quem não sabe quem é, é um diretor americano que fez filmes magníficos, vários filmes. Cada pessoa que assistiu seus filmes, e eu sou uma delas, escolhe um modelo. E o meu modelo é *Adorável Vagabundo*, feito em 1941. Mas o que o Edgard Navarro faz? Mostrou a “brava gente brasileira” durante 25 anos, de 1950 a 1975, e deu um destaque genial pros personagens de cor negra. Aquela lavradora, aquela cozinheira que vai pro asilo, não tenho vergonha de dizer que chorei quando vi o desfecho da vida dela. E aqui, nesse local, comparece uma senhora de cadeira de rodas. Eu convivo com ela, e o Marçal Aquino, que você citou foi embalado por ela, foi uma espécie de uma seca do Marçal Aquino. Essa mulher, que teve paralisia infantil com 1 ano de idade, quando completou 15, foi internada na Santa Casa de Misericórdia e ficou 1 ano e meio, sofreu 14 operações. Uma mulher dessa, com essa fibra e esses personagens negros que o Edgard Navarro pôs no filme dele, não existiriam hoje se Hitler tivesse ganho a 2ª Guerra Mundial. Seriam tidos como pessoas que deveriam ser descartadas. “Mas o que ele está querendo dizer?”. Quero fazer que moro há mais de 1200 km daqui, moro em Santa Catarina, é um estado infectado por nazistas. “Mas o nazismo acabou em 45”, acabou coisíssima nenhuma. Com internet, temos programas nazistas, todo sábado, na (...), duas horas em alemão, ninguém entende nada, só mesmo os nazistas. E hoje, tentei falar com o pessoal de lá, “ah, você não vem no churrasco, não vem na festa, você está em SP?”. Hoje, é aniversário de Hitler. E nessas cidades do interior de Santa Catarina, às 9 horas da noite, o pessoal começa a festejar e vai até de madrugada. Isso não é piada. Então, observe você, meu caro Edgard Navarro, observe que aqueles personagens magníficos que você fez naquele filme, essa senhora que vem aqui de cadeira de rodas, esse pessoal não

existiria se esse sujeito que se comemora em Santa Catarina tivesse ganho a 2ª Guerra Mundial. Então, vocês devem estar pensando “mas vem no cinema e o cara fala de Hitler”, então também me lembro da Marcélia Cartaxo, que todos vocês conhecem. Em 85, em Berlim, ela foi com o filme dela “A Hora da Estrela” e foi passear na cidade, e um casal dentro de um ônibus deu uma surra nela que a desacordou, gritando em alemão. Quando ela acordou, estava na delegacia, sendo medicada. E um representante do consulado brasileiro explicando pra ela que o casal que tinha agredido ela, achou ela parecida com uma judia. Esse filme do Cao Hamburger, *O Ano Que Meus Pais Saíram de Férias*, tivemos aqui o Merten, que esteve aqui e disse que lá em Berlin, o pessoal fica parado quando mostra uma solenidade judaica, porque ainda tem esse problema de nazismo, neonazismos. Não estou querendo fazer propaganda antinazista, nem a favor, muito pelo contrário. Estou apenas querendo registrar que *Eu Me Lembro* do Edgard Navarro, me jogou no alto, misturando tudo isso. Cinema, a 7ª arte, nasceu há cento e poucos anos, e eu fiquei pensando que se tivesse nascido num século que não existia cinema, como iria sobreviver? Ia ter que me contentar com teatro e literatura.

**Também, não estava mal, não? Obrigado, Sr. Fernando. Tenho certeza que o Edgard ficou feliz de saber que virou o Sr. Fernando hoje.**

- Não falei isso pra agradecer.

**Eu sei. Até porque temos registros audiovisuais que me foram passados, que no final da sessão o Sr estava bradando pra a tela sua empolgação com o filme do Edgard que eu sei que foi uma emoção forte. Já tinham me relatado isso, Edgard.**

- E que o Edgard não desista de fazer outros filmes, porque quando a pessoa faz um filme desse, ele mesmo acha que não vai conseguir se superar. Mas não desista. O Frank Capra sempre fez o melhor.

**Sempre fez o próximo. O Edgard quer dizer algo...**

- Tem uma frase de uma música do Djavan que me inspirou pra fazer o próximo filme, de uma música chamada “Milagreiro”, que fala “mais um santo pra esculpir, é o que lhe vale, pra evitar que o rancor suas ervas espalhes”. E eu quero lembrar também ao Sr Fernando que o Guiga, quando jovem, o pai dele, que tem um perfil autoritário, fala pra ele cortar o cabelo e ele enfrenta o pai, e ao final ele fala “você matou minha mãe, seu carrasco nazista”.

Mas falando de subjetividade, queria dizer uma coisa sobre o que me levou a fazer o



*Eu Me Lembro*. Há pouco tempo, eu tive uma justificativa. Porque sou muito instintivo, vou meio que farejando as coisas, não tenho uma coisa do conhecimento sistemático, feito através de uma leitura disciplinada e a busca do conhecimento, tal como vocês o fazem. Admiro muito quem tem essa disciplina. Mas tudo para mim sempre foi muito urgente, pois eu achava que ia morrer logo, que não ia durar muito. Então, as minhas coisas eram feitas a facção, e de um jeito que ali na esquina elas iam morrer e não teriam uma sobrevida, não conseguiriam viver até hoje. E já tem 35 anos que comecei a fazer, e você (Valente) tinha 2 anos de idade, quando comecei a fazer super-8, e de lá pra cá parei muitas vezes. Mas parei porque a situação toda do cinema brasileiro e da cultura brasileira é difícil pra quem faz essa coisa. Não digo que fiz por escolha, mas por falta de alternativa. Mas sempre fui levado pelo instinto.

Então fui até *Eu Me Lembro* por causa dessa coisa de ter que aprovar um projeto no edital. Esse filme que estou finalizando agora, que se chama *O Homem Que Não Dormia*, está sendo feito desde 78. O argumento inicial dele é desde 78, mas não conseguia aprová-lo (fiz várias versões do roteiro, lá no resgate do cinema brasileiro em 94, junto com a *Carlota Joaquina*, com o *Baile Perfumado*, estava eu com *O Homem Que Não Dormia*), eu sempre levando não. Aí eu saquei que era por ser uma coisa que estava tirando da minha cabeça.

Tem um paradoxo, foi uma viagem de maconha – que é sempre fronteiroço a uma coisa esquizofrênica. Eu sempre fui fronteiroço. Isso me valeu muito, porque pode “soltar a franga” da memória, “soltar a pomba”. A pomba é uma alma penada, porque tem penas. E é o símbolo da alma, do espírito, saquei isso outro dia também. Tudo são viagens. Acordo com pesadelos sacudindo na cama, ou me urinando todo, ou rindo. Hoje eu acordei gargalhando, ou foi ontem, não sei. Outro dia eu tive um acesso muito sério, que são episódios esquizóides e que a maconha tem por certo, como coloco no filme, ela veio auxiliar esse processo de hecatombe, de *tsunami* que acontece comigo, de emoções que violentam e passam por cima de mim e me avassalam e me obrigam a me expressar. Sempre foi assim, desde o primeiro filme de super-8, que se chamou *Alice no País das Mil Novilhas*, que era uma coisa relacionada com os cogumelos que as novilhas faziam nascer em seus excrementos. E como tinha uma coisa também escatológica a e tal. E tem uma cena do *Alice* que aparece no *Eu Me Lembro* que é o meu próprio pai dando cambalhota. Eu fui ler o livro do Lewis Carroll, que eu não li quando era criança, fui ler quando tinha 26 anos. Aí, peguei um trecho de um poema dele que diz “Mas o senhor está velho, meu pai. Com o cabelinho todo branco e ainda dando tantas cambalhotas. O Senhor acha isso

direito? Seja franco”. Aí o pai responde: “Na minha mocidade, não fazia nada disso, com medo de perder meu miolo. Mas agora, que já sei que não tenho nenhum juízo, me viro e reviro pior que um rebolo”. Eu achei isso tão genial, era a minha cara.

Eu tinha 26 anos e tinha a urgência do jovem, inclusive de fazer sucesso. Queria muito me livrar de ser funcionário público, que era o que eu era. Eu me formei equivocadamente em engenharia civil, acreditem. E depois não conseguia usar aquele capacete com ternura, nem com alegria, e estava tomando tarja preta todos os dias pra poder segurar a onda da minha vida, que era insuportável. Cada vez a neurose apertando mais e eu pensei seriamente em suicídio. Quando eu falo no *Eu Me Lembro*: é muito sério aquilo, fui internado, fiz um exame de angiografia do cérebro porque achei que estava com câncer no cérebro. E pedi à minha namorada, aí no caso, essas aglutinações de personagens, essas transições que acontece porque não é a verdade, é filme. No filme, ele passa o bilhete pra um amigo, que dá até certa ambigüidade bacana porque parece que é homossexual. Tem uma coisa homossexual ali que paira sobre a personagem e eu acho bacana também, porque paira sobre mim também. A minha sexualidade é um pouco equivocada, também. Pelo menos na fantasia. Eu acho que a de todo mundo é, mas é difícil de confessar as coisas. Eu tenho que me confessar. Eu tinha até um projeto, um roteiro que chama “Eu Pecador”, tal o grau. E é uma relação com a Igreja Católica, que o Guiga já traz um pouco, de comer a hóstia e ter um barato. Eu achava que quando eu fosse comer a hóstia, ia ter uma experiência trântica. Não aconteceu isso. Vim ter a primeira comunhão com a maconha, mesmo. Isso é altamente transgressor. é uma ruptura f\*da no meu processo, mas é altamente verdadeiro.

E aí, o que eu quero citar, foi por onde tudo começou quando falei que sou instintivo, porque outro dia eu li uma frase de Dostoiévski, que diz: “Se um homem quiser escrever algo com sinceridade, como alguém pode escrever algo com sinceridade? Escreva sobre você mesmo”. Então, eu escrevo sobre mim mesmo. Ele diz isso. Falei: “estava certo quando estava buscando admirar aquele projeto que não tinha nenhuma chance, porque já tinha tomado vários nãos”. Mas ao falar do meu umbigo e outros orifícios, porque já tinha feito isso em todo o processo, já tinha buscado essa proximidade. Tem um que se chama *O Rei do Cagaço*, é um filme super-8 que fala sobre excremento. Eu fico lidando com essas matérias que são infantis, freudianas, pra poder ver se lidei com elas ao longo do tempo. Hoje, tenho 61 anos e acho que eu consigo surfar essa onda, essa *tsunami*, consigo surfar. Consigo ficar em cima desse touro bravo que é o inconsciente de cada um. Ainda não domei,

acho que não é um caso de domar ou não. Tem uns que dizem que é pra domar. Eu sou junguiano, porque aprendi com Jung, num livro autobiográfico dele, que chama “Memórias, sonhos e reflexões”. Esse filme *O Homem Que Não Dormia*, pensei que era desencarnação, mas é “desencarnação”: acaba com o carma. Você cura, mata um ego doente, uma neurose, e acho que estou em vias de fazer isso, porque em julho o filme estréia. E foi dito pra eu fazer isso, porque lá, há 33 anos, que quando eu colocasse esse filme na tela, ia “desencarnar”.

Quando fui pro *Eu Me Lembro*, pra aprovar o projeto, eu já tinha 49 anos na época. O edital na Bahia era o primeiro edital de longa-metragem, porque ACM durou lá por 40 anos. Quando ele saiu, foi o último resquício de um governo que foi herdado pela dinastia dele. E eu disse: “eu tenho que ganhar esse edital, senão eu não vou ter mais nem energia pra continuar”. E só tinha 1 milhão de reais pra fazer o filme no edital, e eu disse: “Como eu vou ganhar? Se eu colocar *O Homem Que Não Dormia*, ele não vai ganhar”. Mas quando falo da minha história, aí vira uma coisa universal. Aí saquei: vou falar de meu umbigo, das minhas histórias. Fui pra casa de meus irmãos, tenho sete irmãos, fui pescar deles muitas coisas que estão lá, enganchadas na memória, fui aglutinando personagens. E ele tem um surto de realidade muito forte, que impregna, de uma forma muito convincente. E eu disse: “tenho aqui o argumento. Tenho aqui minha vida”, e a História do país, como você bem disse, com “agá” maiúscula. Então, aí, paradoxalmente, ganhei ao falar de mim mesmo. Não era uma história minha, era a minha história. Aí, ganhei o edital. E isso me libertou de mim mesmo, de certa forma e partir daí, o filme me deu um espaço maior, que me permitiu até fazer esse próximo, e que é o último. Sou uma pessoa que tinha falecido, mas essa coisa do falecimento está por vir.

- Eu vou torcer pra você morrer com 126 anos, assassinado por um marido ciumento.

**É igual ao Manoel de Oliveira, como você falou. Quando ele fez 75 anos, tinha retrospectivas completas da obra dele, de, até então, 10 filmes. E desde então, dos 75 aos 102, ele fez 30. As retrospectivas completas feitas aos 75 não valeram pra nada. Então, é melhor deixar pra fazer quando ele tiver 115. O bom de você estar aqui além de tudo, Edgard, é que o debate é sobre subjetividade, então o que vemos agora é você subjetivo, pronto.**

EDGARD- Quando eu adotei o discurso do narrador em primeira pessoa, não sabia que ia fazer a *voz off*. Mas então, quando apareceu o momento em que precisávamos apresentar o filme esboçado pro governo liberar uma parcela de grana, e isso é sério pra produtora, eles quase que me obrigaram, fizeram as pazes

comigo, porque tinham uma briga com uma produtora. O cara teve um processo de transtorno bipolar e eu, por outro lado...

**São muitos diagnósticos hoje em dia, é muita enfermaria.**

EDGARD - Então, como somos de enfermarias diferentes, chegamos a um processo difícil, e chegou a um impasse. Fui expulso da sala de edição. Isso aconteceu 2 anos depois. Você se viu livre no set, aí os técnicos vão embora, e o filme fica pra ser terminado, levou 3 nos ou 4. Ai, eu tinha que liberar o dinheiro do governo da Bahia, e veio um notário de lá, da Secretaria de Cultura... O cara foi pra São Paulo pra assistir o filme, pra poder liberar a grana. Aí o maluco do sócio da produtora, que era dono da história, mandou o cara cortar o negativo e fez um copião, e montou um copião que era o primeiro corte, montou um som *offline*, pro cara assistir pra liberar a parcela. Isso resultou que eu tive que contornar todos os cortes, que viraram cortes insuperáveis. Eu tive que usar plano de cobertura até quando não queria.

Mas nessa primeira “fazeção” da narrativa, eu gostei. Eu falei que eu mesmo ia narrar. Eu gostei do negócio, achei bom. E tem tudo a ver, não é só por que eu gostei, porque a coisa é egóica ou não. Porque meu ego tem um semacol legal. Quando não faço bem feito, tiro o time. Por exemplo, nesse filme, tem alguns textos que hoje, na hora que vejo que a narrativa é *off*, falei que tem sempre uma vírgula que nós, tem pelo menos duas ou três vezes *off* que são absolutamente desnecessárias ao filme. Algumas não, são ótimas. Mas ele parafraseia, ele torna obvia a coisa que já está sendo vista. Nesse sentido, concordo com vocês que é um prejuízo grande, uma coisa banal você usar isso numa literatura mais, é um recurso da narrativa literária que o cinema adota, de forma que banaliza, algumas vezes. Eu, em alguns momentos, acho que banalizo o filme come essas inserções. Eu acho que é *mea culpa*, foi feita, mas foi feito como foi feito, enfim. Pra vocês terem uma ideia que é a obra em processo, também. Hoje, eu tiraria. Então, tudo está aberto. Hoje, eu não colocaria mais, mas e assim que é. Você faz a coisa...

**E ainda toca muita gente, como vimos.**

- E quando chegar a frase final, será “Fiz o que pude” no epitáfio.

**Bom, sei que é difícil dar seqüência, depois do Sr Fernando e do Edgard, é uma pedida e tanto, mas se tem mais alguém queria dizer algo, gostaríamos de ouvir.**

- Na verdade, queria fazer um apontamento. Eu achei a seleção interessante, porque o *Tropa de Elite* poderia estar em mais umas sete questões, pelo menos, mas ter

colocado na subjetividade, achei muito interessante, porque o filme tem um negócio... O *Eu Me Lembro*, por exemplo, sempre foi uma construção da subjetividade do personagem, enquanto o *Tropa de Elite* é exatamente o contrário. A subjetividade do Mathias está sendo destruída, em certo sentido. Inclusive, a do Capitão Nascimento está em crise, e ele treme diversas horas. Ai, quando na casa dele, ele está tremendo e tem que tomar remédio, e quando ele briga com a mulher, “você não fala nada do meu trabalho, quem manda aqui sou eu”, ele vai ao banheiro e joga todos os remédios fora e não está mais tremendo, ele voltou a ser o Capitão Nascimento, achou de novo. Na verdade, queria só fazer esse apontamento, porque uma das coisas que me leva a crer sobre a subjetividade do filme, pra limpar a subjetividade é a narração. A narração do filme, talvez, é literária em muitos momentos, mas em muitos momentos ela me parece um discurso repetido. É uma narração de um sujeito que foi treinado pra falar aquilo. Então, era só isso.

**O Cléber, que é um dos curadores, ele gosta de dizer que essa foi a grande posição política da mostra, porque ele achava que não tinha nenhuma graça discutir o *Tropa de Elite* nos *blockbusters*, nem na questão política. Isso é muito óbvio, mas essa questão do personagem, de como ele é construído ou desconstruído, pela narrativa e a relação entre personagem e autor, é o que resta de mais interessante do filme, pra além de qualquer outra relação que você possa ter com ele. Acho que essa questão permanece. Essas outras são circunstanciais. Fez X milhões, fenômenos pirata, de bilheteria, questão de discussão com a realidade brasileira. Isso tudo está aí na pauta, mas a que fica, acho até que projetando lá na frente, se você voltar esse filme daqui a 25 anos, talvez o mais interessante seja ver esse personagem se desconstruindo e sendo construído, porque é um herói. O Pedro citou a frase da Veja, é um herói *a posteriori*. Na situação do próprio filme, em que ele não era o herói, o personagem principal, se tornou, e ai mesmo quando o filme está terminando, não era um herói para o diretor, não era o que ele desejava fazer e se torna um herói para a recepção do filme. O “país”, uma idéia de país pede que ele seja o herói brasileiro. Acho que essa relação, realmente, é o que o filme tem de mais interessante pra ficar. E acho curiosa essa reação que leva ao *Tropa de Elite 2*. É um pouco que o Edgard fala, e eu já tendo feito filmes sei que existe um limite, que quando você está fazendo sua obra, até onde você consegue ter distanciamento e ver as coisas, e aí são as pessoas e a própria obra que vão dizer a você coisas que você não sabia. E o Padilha, não é que se equivocou, mas ele não se deu conta que essa voz tem função no filme. Falei um pouco disso em um texto na época, que o Padilha queria fazer um documentário sobre**

o policial. Eu estava num debate inclusive do *Ônibus 174*, em que ele disse ter decidido que queria fazer um filme de ficção, ao invés de um documentário sobre a polícia, porque ele viu que, se ele fizesse um documentário, ia ser um documentário póstumo. Porque ele disse que não ia chegar ao final do processo vivo, fazendo um documentário à vera sobre a polícia carioca. Então, ele decidiu que pela ficção você pode disfarçar tudo, porque tudo vai como personagem. E eu acho que a voz em *off* tem muito essa força às vezes, que é um desejo, e isso está no *Tropa 2*, que é um desejo documentário. “Isso, isso, assim, assado, a polícia carioca funciona assim”. Eu acho que ele queria resolver essa questão na cabeça dele que o filme servia pra isso, pra expor uma série de coisas. No entanto, o filme foi se tornando o filme do Capitão Nascimento, ele perdeu o filme pra ele. Isso é decisivo. E a própria formula do filme abraça isso. Quando ele abraça o modelo do filme de ação *blockbuster hollywoodiano* às vezes, de briga realista, herdado via *Cidade de Deus*, perde esse distanciamento de dizer: “Há aqui um distanciamento entre diretor e personagem”. No filme, não tem. E aí, é difícil, porque eu acho que tem, mas vejo perfeitamente factível a Veja pegar e colocar como discurso de um herói. E aí, acho que não é um equívoco de fato, mas é uma perda de controle da sua própria obra.

CESAR - Só queria complementar, porque acho que existe um paralelo muito grande e possível entre o Mathias e o menino do documentário. Os personagens são muito parecidos. E parece que era esse o discurso que o Padilha estava querendo fazer. E é engraçado como o caso, dentro do processo, de uma sala de montagem, vai gerar uma coisa totalmente diferente e vai encurralar, e certa forma, o Padilha a tentar, a fazer o *Tropa 2* de outra forma. Esse encurralar, ele também tem muitas vantagens em fazer o filme do jeito que está fazendo, com o discurso que está fazendo. Mas há um processo muito parecido. Uma coisa que me intriga muito no *Tropa de Elite 1*, não sei porque aquilo, no momento final do filme, quando ele vai atirar na câmera, ela fica marcada por respingos de sangue. Aquilo dá uma quebrada no efeito naturalista do dispositivo, que eu queria entender e levantei algumas hipóteses de por que aquilo ficou daquele jeito. Mas pode ser uma questão meramente técnica, às vezes. E nós ficamos fazendo elucubrações...

### **Mas o discurso está lá...**

CESAR - Está ali, marcado. Assim como aquela mancha de sangue está na tela e tem um efeito, apesar de que é muito rápido, ela reverbera outros possíveis sentidos.

O *Tropa 2* assisti com amigos, familiares e é impressionante que sempre ouço a mesma coisa: “nossa, que coragem de falar, de ter esse tipo de discurso”, que agora é o discurso do Padilha e do Nascimento, uma espécie de porta-voz da sociedade brasileira. Esse discurso com outros sistema, acho engraçado ouvir isso. “Que coragem de fazer esse discurso”.

**Vamos para a última intervenção aqui na platéia, porque temos um horário pra liberar a sala.**

- O que queria perguntar, na verdade, é como que eu trabalho a subjetividade quando estou construindo um filme? Acho que vocês fizeram umas colocações muito pertinentes, acho que tem aquela colocação que eu tenho que trabalhar mais com a imagem, me descolar do texto literário, ou quando me coloco nesse texto ele vai deslanchar. Ou, quando o próprio Navarro estava falando, quando falo de mim mesmo, e não quando falo de um trabalho que eu pensei. Enfim, quando estou trabalhando com a subjetividade, estou trabalhando com uma coisa muito antes, que está na minha cara. Estou falando de uma coisa interior e não da superfície, não estou na periferia, estou no âmago da coisa. E acho que o grande drama, quando falo de arte de modo geral, que é a questão da subjetividade, é quando coloco, como você falou agora, o filme na tela e aí tenho que dialogar com o público. Porque acho que a grande coisa da obra de arte, do trabalho do artista, do cinema especificamente, é quando esse filme vai pra tela, e aí, por exemplo o filme do Navarro, conversou aqui com o Sr. Fernando. Então, eu tenho que pensar nessa subjetividade porque se eu passar isso pra outra linguagem, pra artes plásticas, por exemplo, e vou trabalhar com um quadro totalmente abstrato. Você escuta esse tipo de discurso com seus amigos e familiares, eu, quando vou numa Bienal, também escuto “O que o cara quis dizer com isso?”, “Isso também faço, só joga uma tinta na tela e fim de papo”. O *Lavoura Arcaica* quando eu assisti, escutei algumas pessoas falando, é que era profundamente subjetivo, que ele tinha um numero muito grande de texto, e que era difícil entender tudo que o autor queria dizer. Inclusive, você citou Glauber, e eu escuto algumas pessoas que assistem cinema, e também que tenham uma formação mais simples, que tem dificuldade de entender essa subjetividade. E aí, pergunto: ele conseguiu com o público, ou pra dialogar com ele existe um publico que é apenas uma fatia, um fragmento? E essa obra de arte atingiu seu objetivo se ela não conversou com o público, ela é tão subjetiva que só ficou pro autor e meia dúzia, ela de fato está funcionando? Isso é uma pergunta, não é uma afirmação.

**Olha, podemos fazer um seminário só sobre essa pergunta. Acho que tem pelo menos uns três níveis diferentes nessa sua pergunta. O primeiro deles, é que**

existe uma diferença entre conversar com o público e conversar com o espectador. Em que sentido: o público pressupõe noções de coletivo. Então, acho que vem com o discurso, que é mais o discurso da indústria cinematográfica, em termos de resultado. Ele atingiu o resultado? Essa ideia de uma obra de arte “atingir um resultado” é uma ideia mais ligada ao cinema industrial, de que existe um resultado mensurável a ser atingido. E esse resultado será dado pela quantidade de pessoas que se exponham a essa obra. O que não necessariamente significa um diálogo melhor, porque essa é a grande questão. O Carlão Reichenbach uma vez falou isso: em uma sessão que teve no festival de Locarno, ou de Roterdã, ele foi ver um filme de 4 horas, super difícil, denso e complexo e que, no final da sessão, tinham 10 pessoas, que tinham sobrado do público inicial. E ele falou: “eu prefiro um cinema feito pra que fiquem 10 pessoas no final, mas que de fato nunca mais vão esquecer daquela obra que eles viram, do que um que seja visto por cinco milhões, que três dias depois já não lembrem mais se viram ou não aquele filme”.

Aí, acho que é um primeiro nível complexo essa pergunta, porque o que é de fato comunicar, isso é mensurável de que maneira? Porque é uma experiência absolutamente pessoal, que você carrega com você em um filme. Acho que todo filme é uma expressão uma subjetividade, seja o mais industrial possível, seja o mais artístico, alegórico possível, como uma obra de artes plásticas. A abstrata é subjetiva como a impressionista é subjetiva. E toda pessoa que vai ver um filme, é uma subjetividade em contato com outra subjetividade. Então, esse contato sempre se dá, inclusive pela recusa. Ela é um contato de subjetividade. “Eu não quero entrar em contato com essa subjetividade exposta na tela dessa maneira”, isso é um contato. A negação não pode ser perdida como a possibilidade de contato, também. Então, acho que tem esses lados que são meio complexos dessa história, numa base. Eu não vejo como uma obra de arte fracassar. Você falou de atingir o resultado, a outra ideia é se atingiu, se não resultou. Se não resultou, fracassou. Podemos mudar as palavras, mas no fundo é a mesma coisa. Eu não acho que isso é possível a partir do momento que ela seja feita, seja exposta, seja pra quem for.

Ai parece ter outra discussão, que é a que estávamos tendo antes. Por exemplo, o *Eu Me Lembro* ganhou inúmeros prêmios no festival de Brasília, foi consagrado naquele momento, teve uma distribuição comercial, ainda que



difícil, vários filmes nem tem. Mas alguém, como o Sr Fernando e uma série de outras pessoas, pode dizer “Eu nem sabia que esse filme existia, nunca tive a oportunidade de ter contato com ele”. Acho que são muitos lados, onde, pra mim, o que resulta é, pra ser sintético, porque cada uma dessas coisas é um mundo pra entrar e complexificar essa questão, eu acho que a subjetividade é exposta do mais abstrato e alegórico ao mais simples e direto e discursivo e será recebida por uma subjetividade. Pra quantas subjetividades e de que maneira, que é o jogo. Às vezes, ele é cruel, simplesmente prático, não é uma questão de fracasso ou sucesso da obra, de ela resultar ou não da comunicação. Mas qualquer gesto de realizar uma obra e colocá-la na tela é um gesto de comunicação, se esse gesto é abstrato, alegórico, se é discursivo, acho que vai variar da subjetividade do autor, do desejo de se penetrar em determinados circuitos ou não. Mas acho que sempre há a comunicação, sempre há. E acho que a rejeição também é uma comunicação. O levantar da sala e ir embora no meio, é atingir algum ponto do filme. Os motivos pra isso ter acontecido podem ser vários, de interdições do espectador com a obra, de interdições da obra, mas é um comunicar. É isso.

CESAR - Só falar uma coisa, rapidinho. Não sei se foi o Pasolini que falou, quem falou, que deveria ser dado ao cinema também a possibilidade de não ser compreendido, como a poesia. Que você lê, mas tem coisas que você não compreende, mas surtem alguns efeitos. E eu acho que, hoje em dia, cada vez mais o espectador é muito preguiçoso, e isso é um problema muito sério. Eu acho, por exemplo, no filme do Bressane, ele fala “eu sou um homem póstumo”. O Glauber é, de certa forma, um homem póstumo. E o *Idade da Terra*, um dia, talvez seja melhor compreendido, dentro da loucura que é aquele filme, do ponto de vista da recepção dele, das possibilidades que tem ali, entre outros filmes que vão pra mesma linha. Só que hoje, cada vez mais, temos um espectador muito preguiçoso. O *Tropa de Elite* deixa bem claro isso, porque a narração é de um didatismo. O Navarro falou de momentos que ele tiraria ali, o *Tropa de Elite* é, em todo momento, um didatismo, “eu não consigo falar isso em imagem, então vou falar isso em texto, numa narração em primeira pessoa”. É quase assumir um fracasso narrativo do próprio filme, tendo que correr a outras estratégias pra fazer aquilo existir.

**Mas atingiu um sucesso de comunicação.**

- O que só comprova como o espectador é preguiçoso.