



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 21/04/2011

CCBB - São Paulo

Debatedores: Inácio Araújo e Maurício R. Gonçalves

Moderador: Eduardo Valente

Debate: Que gêneros são nossos?

Eduardo Valente: No debate de hoje, vamos discutir o tema “Que Gêneros São Nossos?”. Vou fazer uma brevíssima introdução. Vamos contar hoje aqui, à minha esquerda, com a presença ilustre do querido amigo e grande mestre Inácio Araújo, que imagino que todos vocês conheçam como crítico do Jornal Folha de S. Paulo e, aqui à minha direita, temos o Professor Mauricio Gonçalves que é pesquisador e professor da Universidade de Sorocaba e do Centro Universitário SENAC. Só para abriremos o debate, principalmente com a hipótese que alguns de vocês ainda não tenham tido a chance de pegar o catálogo e lê-lo, eu queria começar lendo um pedacinho inicial do texto dessa questão, para que entendamos de onde quisemos partir ao propor esse tema. O texto começa dizendo o seguinte: *Em seu texto “Cinema e gênero”, o teórico Rick Altman afirma que indústrias de cinema ainda nascentes se caracterizam por “fraco cinema de gênero”, enquanto as indústrias mais maduras produzem muitos filmes de gênero. Se levamos ao pé da letra o teorema de Altman, a indústria de cinema brasileiro parece ter amadurecido ao longo dos anos 2000, pois quando olhamos para nossa lista dos “top 20” em termos de bilheteria entre os filmes nacionais (lista que pode ser consultada no anexo II deste catálogo), percebemos, sem grande esforço, que podemos falar de alguns gêneros tipicamente brasileiros foram marcantes nessa década. Aí, aqui no texto, nós ampliamos um pouco sobre o que vamos conversar hoje. Falamos inclusive de outros gêneros que talvez o cinema brasileiro não tenha, que perdeu um pouco o contato ou mesmo que não conseguiu desenvolver nessa relação com o público. Outro trecho diz que: O mesmo Altman defende que a principal marca que define um “gênero cinematográfico” é a repetição de determinadas ferramentas de estilo e configurações narrativas (e então é sintomático que entre as 20 maiores bilheterias nacionais do período estejam, inclusive nas duas primeiras colocações, nada menos do que quatro continuações – algo até há pouco tempo não muito comum no cinema nacional). Que é essa idéia do ciclo, da continuação que é tão onipresente no grande cinema de *blockbuster* americano. É verdade que a idéia do cinema *blockbuster* nasce muito depois do cinema de gênero, mas é na atualidade a principal encarnação dessa idéia do cinema de gênero. É um cinema marcado por essa idéia das continuações, que já traz no próprio nome (filmes 1, 2 e 3), essa idéia de repetição, seja de personagem, seja de estruturas narrativas, ou de ferramenta de linguagem. Então, é muito curioso que justamente entre os vinte primeiros filmes brasileiros dessa década, nós tenhamos quatro continuações, quatro filmes que levam o número dois, inclusive nas duas primeiras posições que são o *Tropa de Elite**

2 e o *Se Eu Fosse Você 2*. Começamos ver, que é um pouco o que vamos tentar discutir aqui, que já existe uma estrutura minimamente industrial, embora a utilização desse termo seja bastante complexa no âmago do cinema brasileiro ou da maioria dos cinemas fora de Hollywood ou de Bollywood, que é a grande indústria indiana de cinema. Existem aí já determinadas ferramentas e repetições de linguagem e de configurações narrativas que podem nos fazer pensar que alguns gêneros vão se estruturando. Um pouco a nossa hipótese aqui é que alguns desses gêneros são de fato tipicamente brasileiros, particularmente, os surgidos nessa década. É um pouco sobre isso que iremos falar hoje e não quero alongar muito porque eu não quero justamente avançar o nosso olhar de Curadoria por sobre os nossos convidados e vamos começar ouvindo-os. Na medida em que a conversa for andando, depois da exposição dos dois e um breve bate-papo e mediação entre nós, nós passaremos também para vocês participarem fazendo perguntas para a mesa ou colocações. Acho que para um início é isso.

Vamos começar ouvindo então o Inácio, que no começo do trabalho dele com cinema nos anos 70, esteve muito próximo de uma produção que tinha um ambiente, acima de tudo, de características de produção em série, que era a Boca do Lixo. Foi a produção que foi ligada à idéia da pornochanchada, mas que não se limitava exatamente a isso. A pornochanchada é um gênero bem amplo, como a maioria dos gêneros: eles não são limitadores e permitem diversas variantes. O Inácio, então, começou a trabalhar na prática com o cinema com roteiro, com montagem e inclusive dirigindo nesse espaço onde existia essa produção em série, que buscava uma determinada relação com o público, com um resultado de bilheteria. O gênero tem essa preocupação e esse interesse bem direto no comércio do cinema e na relação com o público. Depois disso, o Inácio começa a escrever na Folha e, principalmente, a estruturar sua carreira sendo conhecido e reconhecido hoje como crítico também. É muito interessante porque o crítico de jornal, de mídia diária, precisa muito lidar com o que está à disposição. Ele não tem muito essa possibilidade que alguns teóricos ou acadêmicos têm, de escolher suas áreas de interesses e se focar em determinadas coisas. Ele tem de lidar com o que chega e, muitas vezes, o que chega tem relação com esse cinema de gênero, com esse cinema comercial, então, começamos a ouvir o Inácio sobre essas observações em geral.

Inácio Araújo: Boa noite. Queria primeiro agradecer o convite. É muito honroso. Antecipadamente queria me desculpar porque eu tenho tido muito trabalho e não tive praticamente tempo para me deter sobre as questões colocadas. A questão de

gênero parece ser das mais misteriosas e das mais instigantes aqui para nós. Eu vou começar um pouco por esse histórico que o Valente fez e me parece muito interessante porque, na verdade, os gêneros que nós desenvolvemos são a chanchada e depois a pornochanchada. Um musical cômico e depois uma comédia erótica, tendo variações como drama erótico ou faroeste erótico, enfim, qualquer coisa desde que tivesse uma mulher pelada (risos). Basicamente, esses eram os gêneros que representavam um cinema de brecha. Nosso cinema sempre foi um de aproveitamento de brechas deixadas no cinema – desnormalizado, fora da norma, fora daquilo que a instituição cinematográfica previa. Era um cinema que supunha um embate muito forte com as multinacionais e as grandes companhias, etc.

Essa estranha década de 2000 parece apontar um momento de transição que eu não sei até que ponto é inquietante porque eu não sei dizer se nós estamos a caminho de um gênero brasileiro. A introdução feita no catálogo, às vezes, me parece um pouco otimista em relação a isso, enfim, eu não sou tão otimista em relação às coisas. Eu vejo realmente que o único gênero e, o empenho que existe hoje no cinema brasileiro é de esmagamento de qualquer dissidência. Tudo que não seja esse cinema capaz de se equiparar ao *blockbuster* é um cinema que terá necessariamente muita dificuldade de circular. É muito interessante essa observação da idéia do número 2 fazer sucesso porque significa que estamos num mundo cinematográfico em que a publicidade tem muito peso. Se pegarmos o cinema dos anos 50 ou 60 havia uma ou outra continuação, que até existia, e até nos anos 80, ela era quase necessariamente, mas nem sempre – porque você tinha *O Poderoso Chefão II e III*, que são filmes excelentes – mas como norma, já se pressupunha que você estava ali raspando o tacho, aproveitando o sucesso anterior. Agora, você tem um efeito inverso. O segundo *Tropa de Elite* vai muito melhor do que o primeiro e acontece o mesmo com *Se Eu Fosse Você* que eles se aproveitam de toda a publicidade anterior e isso gera uma nova penetração midiática e faz do filme um acontecimento. Nesse sentido, isso significa que, para efeito desse grande cinema, desse cinema pesado que vemos como o cinema de massa, nós trilhamos sob os auspícios da Ancine, da Motion Pictures, o caminho do *blockbuster*.

Nós já estamos num momento de baixíssimo ceticismo e isso dominando a mídia em geral, como os jornais e etc. e, por outro lado, tem certa indiferenciação entre o que é filme brasileiro e o que não é. Quer dizer, aquilo que, em outros tempos foi uma questão de honra, seja por razões ideológicas como no Cinema Novo, ou seja por razões meramente mercadológicas onde você tinha que entrar e brigar para conseguir um lugar. O cinema brasileiro fez muito isso, mas esse lugar hoje é um pouco dado de bandeja na medida em que talvez isso seja um efeito particular do

cinema, se vem tudo junto, ou se é um efeito de globalização. O cinema perde muito a sua característica nacional. É claro que o cinema americano nunca teve uma característica fechada nacional. Não é isso, mas hoje tanto faz para a Warner ou para outra companhia qualquer que o filme venha do Brasil, do México, da Tunísia, contanto que ele faça dinheiro. Sobretudo ainda, aqui no Brasil, você tem desconto nos impostos quando você investe no filmes. Isso cria uma dinâmica completamente diferente. Não existe mais uma situação em que um diretor mexicano era a expressão até das enormes pendências entre os Estados Unidos e o México. O cara faz *Como Água Para Chocolate* e vai trabalhar nos Estados Unidos, faz vários filmes, assim como um diretor que faça algum filme de razoável sucesso internacional brasileiro, que imediatamente será levado a filmes internacionais, então desaparece um pouco essa questão nacional que existia antes.

Eu acho que nunca como nesse início de ano, eu vi tantos filmes brasileiros em cartaz ou anunciados ou em trailer. Ontem eu fui ao cinema e tinham uns três trailers de filmes brasileiros e você prepara muitas entradas, mas parece-me que esses filmes dependem muito de apoio, seja da Rede Globo, ou seja, de estar próximo de alguém que faça um lançamento de caráter massivo com muitas cópias, etc. Eu estava no Rio quando me propõem a idéia do filme espírita que eu achei muito interessante. Nós somos um povo místico, mas eu não sei se podemos chamar isso de gênero ou somente de um filão ou até de um esgotamento porque (o mais recente) *As Mães de Chico Xavier* não obteve um sucesso. Ele está beirando os 500.000 espectadores – e ele não merece mais porque 500.000 é um monte de gente para um filme tão ruim. Essa é a questão. Eu acho muito interessante a empreitada do filme religioso, primeiro porque nós somos místicos. Existe um filme do Moacyr Góes com o Padre Marcelo que, embora a parte do Padre Marcelo seja um absurdo, ela tem uma coisa interessante que é o fato de um padre, ou seja, um adulto contar uma história a uma criança. Crianças gostam que lhes contem histórias como espectadores de cinema gostam que lhes contem histórias, então ele conta a história de Nossa Senhora, que ali é o Catolicismo se empenhando em combater os Neo-Pentecostais. Era algo que poderia dar certo. Eu acho que esse filme do Moacyr Góes poderia dar certo. Se os americanos podem porque não podemos? A primeira coisa que você diz é: que absurdo fazer um filme sobre Nossa Senhora. Os americanos fazem, então porque nós não podemos? Podemos sim. Tem imagens belíssimas, como a subida da cruz que me deixou muito impressionado. É claro que não é no filme todo, mas eu achei bem interessante porque quando esse diretor tenta fazer uma coisa mais empenhada intelectualmente entre aspas, quando vai fazer um Machado de Assis é uma coisa absolutamente ridícula. É inacreditável. Ali, a pessoa

é até levada por um sentimento insincero. É um cinema que vemos que tem muita insinceridade.

O Cléber estava comentando outro dia que parece que a maior parte dos filmes atuais quer tirar mais do assunto ou do tema do que dá. Não sei se é bem essa situação, enfim. É outra maneira de dizer que são filmes absolutamente insinceros. Pouco tempo depois desse filme do Padre Marcelo surge uma surpresa completa que foi o *Bezerra de Menezes*, que não é exatamente um filme místico, e sim um filme sobre um espírita. O diferencial entre eles é que o Bezerra de Menezes é um filme extremamente sincero sobre um vulto do espiritismo. Alguém que se distingue como um homem de Ciência e como um homem político do século XIX, portanto, alguém que está colocado estrategicamente. Ele é médico e político, portanto, ele cuida das questões do corpo e das questões da nação. Ele vai se retirar da vida política numa parte do filme. É um filme muito chato de certo modo porque tem longos discursos e um lado oficial meio aborrecido, mas não importa. Isso se pode relevar. Ele vai agregar um terceiro nível que é, digamos, uma crença que ele mesmo fala que não é mais empírica – ele é um católico, mas é algo em que o filme não se detém. No entanto, o espiritismo faz parte do cientificismo do século XIX. Ele se acredita uma crença científica, na existência efetiva de um Além. É um personagem interessante na medida em que se juntam esses três níveis e o filme dramaticamente vai trabalhar mais ou menos.

Como sempre nos filmes espíritas, é sobre uma rejeição. Isso é característico desses quatro filmes espíritas entre aspas e feitos recentemente O segundo filme é o *Chico Xavier* que é um filme já de outra tocada e eu não sei quais são as circunstâncias da produção, mas me parece que em alguma medida alguém diz: “poxa, se no Bezerra de Menezes ninguém dava nada e, de repente, começou a ter um monte de espectadores, de onde saiu isso? E esse filme que é meio marreta e tal, que dirá se um cara como o Daniel Filho que é uma pessoa que tem um bom artesanato faz?” Então, ele entra já num segundo momento e já nessa categoria de *blockbuster* com o apoio da Rede Globo. Esse filme que é completamente ‘arrasa-quarteirão’. É claro que ele tem um artesanato oitocentas vezes melhor, e tem o Nelson Xavier. Aliás, o cinema brasileiro tem muitos atores bons. Houve o segundo nascimento do Nelson Xavier já na sua reencarnação como Chico Xavier (risos).

Eu me pegaria numa observação do Alcino Leite, que é um jornalista da Folha e excelente crítico de cinema. Ele fala uma coisa que me pareceu muito interessante que é “o que é de mais espiritual no filme é um conflito entre o cinema e a televisão” que, de fato, na cabeça do Daniel Filho é um conflito. Isso deve se configurar de

maneira meio pesada porque ele sempre foi alguém do cinema trabalhando na televisão e querendo, de certa forma, introduzir uma parceria entre o cinema e a televisão e fracassando nisso durante muitos anos. Só muito recentemente é que houve essa aproximação. É engraçado porque o filme parte de uma entrevista do Chico Xavier na televisão, então, de fato existe um paralelo entre a imagem do cinema e a da televisão. Isso é dado logo de início pelo menino Chico Xavier com a mãe, onde ele nos coloca uma mãe que está viva, até segunda ordem. Essa presença que ele faz, de alguma maneira, é o cinema como a imagem da fé, enquanto a televisão seria uma imagem prosaica, uma imagem do imediato, e a imagem do cinema traz essa dimensão da fé, ou seja, eu acredito naquilo que eu vejo porque eu estou vendo. É o milagre da trucagem num nível espiritual, e num degrau acima da televisão que seria normal para o tipo de preocupação do Daniel Filho.

Essa não é uma questão que é muito clara para mim, mas as religiões das imagens como o Catolicismo e o próprio Espiritismo têm uma presença muito forte no cinema já há muito tempo, porque são religiões em que o apelo da fé e da imagem é muito próximo. Claro que existe a exceção evidente e brilhante do Dreyer que nem podemos dizer, mas a presença do Catolicismo é muito grande e vasta. É muito forte. A do Espiritismo, pelo menos até onde eu vejo, na tradição do cinema, eu não percebo, então é uma coisa que talvez seja de fato uma coisa que o Brasil venha a desenvolver porque nós temos também o Candomblé, que são coisas que são muito presentes na vida do brasileiro. Essa crença num além que nos redima. Quanto a esse filme do Daniel Filho, só anotei aqui aquela frase célebre de Jesus Cristo 'bem-aventurados os que creram mesmo sem ter visto', mesmo sem ter a prova, quer dizer, a visão que o cinema oferecesse assim uma visão espiritual. Então, de alguma maneira, talvez seja possível vermos nesse filme uma visão do cinema como uma ruptura dessa barreira entre o visível e o não-visível enquanto a produção de uma imagem de crença, enquanto que a televisão produz, digamos, uma produção de uma imagem descrente, sem espiritualidade, sem mito.

O terceiro filme, que é *Nosso Lar*, é um filme interessante. Também não é um bom filme, mas ele tem uma coisa. *Nosso Lar* é: 'nós vivemos aqui na Terra e ao morrer, nós passamos por um Portal que é mais ou menos medieval e penetramos então em uma cidade moderna.' Uma espécie de Brasília. Tem coisas que parece que foram filmadas ali no Ibirapuera, na Bienal, no DETRAN. Tem um pouco de Niemeyer também. Então, ao contrário, nossa vida humana é cheia de contradições e assim são as cidades. Se você fala de Brasília, logo virão dez pessoas dizendo que lá é uma porcaria e um fracasso, embora fosse uma proposição utópica. Ora, qualquer

cidade ou lugar sofre o fato da nossa existência terrena, portanto imperfeita, portanto cheia de contradições, de fraquezas e desvios que levam uma cidade concebida para certo desenvolvimento do mundo como Brasília a existir num mundo que se desenvolve de uma maneira totalmente diferente. Então, segundo o mundo do Além, que é um mundo que nos prepara, é um retorno porque nós reencarnamos. Essa cidade tem essa parte extremamente moderna que é a parte de funcionamento da cidade e do hospital. Aliás, ele é o ponto central porque quem chega nessa cidade chega ferido espiritualmente, porque somos todos altamente imperfeitos, e digamos que nesse hospital nos é dado o tratamento, depois de alguns passarem por uma espécie de Purgatório horroroso. Uma vez passada essa etapa do Purgatório, você precisa se curar dos seus males do espírito porque ele é todo acorrentado a vícios, enfim, é uma droga. Enquanto que lá é todo perfeição. Depois disso o cara é remetido a uma espécie de casa modesta, porém muito acolhedora, gostosa e simpática como se fosse uma vilazinha dos anos 50, que idealizamos como uma coisa muito bacana e que era muito legal de se viver, diferente de uma cidade grande. Então, o sujeito vai para esse lugar e, de vez em quando, um sai de lá e é remetido de volta a Terra.

O que eu pensei um pouco desse filme é que ele é como se essa segunda vida do *Nosso Lar*, dessa cidade perfeita, fosse uma representação da nossa vida tal como nós queremos, tal como nós imaginamos, ou seja, você já não sofre dos problemas de Brasília porque eles são problemas dos homens. Ora, no momento em que você é um espírito, você não tem mais os problemas dos homens, nem a missão, nem o pecado, nem o que você quiser de defeitos de natureza diversa que possamos sofrer aqui. É interessante que esse filme nos fala muito do nosso próprio presente. É uma utopia de vida aqui mesmo, mas que só pode ser uma vida outra, uma vida no além também despojada das contradições próprias da nossa condição.

O quarto e último filme é *As Mães de Chico Xavier* que é do mesmo diretor do *Bezerra de Menezes*, mas já é mais ambicioso e, portanto, os defeitos são mais evidentes. São três circunstâncias de mães que perdem filhos e que vão no fim das contas ao Chico Xavier. Há também sempre o descrente, que é um repórter, e que não é tão descrente assim. Aliás, tem duas pessoas que perdem os filhos e uma moça que perde o namorado. Esse repórter não é exatamente um descrente, mas é um cara que busca a verdade objetiva, que é quase equivalente ao descrente. Esse é um filme que tem coisas interessantes. É uma pena porque eu acho bacana você ter um filme que não passa pelos *script doctors*, por essas coisas todas que fazem com que nossos filmes sejam muito padronizados, então, ele foge ao padrão e, de repente, ele tem uma coisa que nos outros filmes se manifesta de uma maneira muito

menos interessante, que é a presença do fantástico. É o fantástico invertido em relação à maior parte do cinema fantástico, quer dizer, o outro mundo em geral nos assombra, nos assusta como o Drácula. Esse é o contrário: é o nosso mundo que é o assustador, enquanto que o mundo do além é o do equilíbrio espiritual mais ou menos completo. A narrativa é meio 'troncha', mas nisso há um momento em que uma das mães se joga de um prédio para se suicidar, se mata, mas ela retorna depois no filme como mãe. Então, de que natureza é esse suicídio? É imaginário? É uma antevisão? Isso é muito interessante. Tem outro personagem que morre num desastre de ônibus, mas não sabemos direito que ele morreu. O personagem do repórter, que é o Caio Blat, vai dar a notícia que ele morreu para a namorada. Ele sobe no elevador e pela escada, aparece o cara vivo. Não tem uma diferença. Ele está lá e vivo, mas depois entra a história que já tem em alguns filmes onde ele aparece, mas ninguém o vê. Nós vemos que ele está lá, ele tenta falar com a namorada, dizendo que está vivo, mas ele está nesse estágio intermediário e não alcançou uma dimensão espiritual superior.

Eu acho que o outro aspecto é primeiro esse fantástico presente que é esse fantástico que está entre nós. É uma característica que atravessa o Chico Xavier e que diz respeito a coisas que não entendemos direito como acontece. Como um cara pega uma faca de cozinha, opera um câncer e a pessoa fica boa. Isso acontece. Você entra num domínio que é do mistério pleno e que se fosse desenvolvido com mais tempo ou com mais filmes, poderia dar coisas muito interessantes não só do lado do espiritismo como do lado do Candomblé ou do Catolicismo, de alguma maneira. Quanto aos Neo-Pentecostais, eles dominam mais a imagem da televisão e ali eles são imbatíveis. É impressionante. E quanto aos Católicos é uma coisa horrorosa. Não sei se alguém já viu a TV Católica. Chega 18h00, tem umas mulheres que puxam o terço lá. Pelo amor de Deus (risos). Esse último filme é o que melhor realiza a idéia de que viver aqui é um tormento. Nós somos varados pela culpa e pela falta todo tempo. Os personagens são assolados todo o tempo pela idéia de que eles faltaram em alguma circunstância alguém. Todos nós temos. É claro que a morte de um filho é a dor das dores, mas o luto é uma culpa. Qualquer um que tenha passado por isso, a impressão que se tem é que parece que você morre de culpa. Suas culpas aparecem. O filme trabalha muito em cima disso aqui como um lugar da culpa e essa segunda existência como uma... e mesmo essa intermediação feita pelo Chico Xavier é algo que pode nos livrar da infelicidade, da dor e da culpa. Nesse segundo estágio, ao invés de ser desgraçada, ela é absolutamente venturosa e de alguma maneira é para isso que nos apontam esses quatro filmes. Eu me pergunto se isso seria um gênero, subgênero ou talvez um filão que se possa desenvolver

aqui porque é bem diferente dos filmes de espírito que os Estados Unidos fazem muito, mas a chave é outra. De repente, o que me interessaria não é que você componha um gênero ou uma indústria, mas que você preserve uma diversidade ou um modo independente de se fazer cinema, que me parece ser hoje em dia o que mais se encontra ameaçado porque quando vemos a lista das bilheterias brasileiras é assim 15 milhões, 10 milhões, 5 milhões e depois, 10 mil, 5 mil, 3 mil. Aí já é uma coisa terrível. Tem algo muito desequilibrado e muito errado nessa história que tem de ser investigada. Obrigado.

Eduardo Valente: Obrigado, Inácio. Antes de passar aqui para o Mauricio, eu queria fazer só duas observações a partir do que o Inácio falou. Primeiro, é uma coisa interessante desse chamado cinema espírita, que eu concordo com o Inácio, é como eu falei no início da conceituação do Rick Altman e de uma série de pessoas que pensaram até muito antes dele essa idéia de sistema de gênero, é claro que com quatro filmes não se faz um gênero de fato. É um gênero nascente. O *Bezerra de Menezes* é um filme de 2008 e mesmo nessa década que estamos olhando, ele é bem recente, mas o que é curioso de observar são duas coisas. Primeiro que o *Bezerra de Menezes* tem uma situação de produção muito particular. Ele foi um filme inteiramente financiado por um grupo ligado de fato a uma organização espírita...

Inácio Araújo: Parte do *Nosso Lar* também.

Eduardo Valente: Pois é, mas aí o *Bezerra* foi pago dessa forma para uma distribuição inclusive pensada apenas em DVD nos espaços aonde haviam os encontros do grupo. O filme acaba sendo pego pela Fox, uma multinacional americana com sua filial brasileira, e ninguém tinha ouvido falar desse filme inclusive no mercado de cinema brasileiro. Não era um filme que estava sendo aguardado, feito no Ceará por dois estreantes em longa-metragem. O Glauber Filho já tinha feito um filme que teve muito pouca circulação, mas com Joe Pimentel é o primeiro, é um filme que chega aos cinemas quase que de uma semana para outra, quase sem ninguém saber que esse filme existia e, como o Inácio falou, atinge então 400.000 espectadores, praticamente para surpresa de todo o *establishment* do cinema brasileiro. E foram 400.000 de uma maneira quase espontânea porque ele teve muito pouca mídia e investimento no lançamento, para além das cópias e uma aposta da Fox que havia aí um mercado oculto. Essa aposta acabou dando certo. O *Chico Xavier* já era um projeto anterior do Daniel Filho, mas certamente a urgência com que ele foi feito e a mudança de patamar que ele teve foi muito baseada nessa surpresa do *Bezerra de Menezes*.

É isso que eu acho interessante porque é um fenômeno todo existente dentro desse mercado industrial, ou seja, é a partir de um resultado de um produto criado com fins a princípio não cinematográfico e se descobre um filão. O Daniel Filho vai fazer esse filme com lançamento realmente muito grande e que chegou a praticamente 3.500.000 de espectadores. Foi a sétima bilheteria da década passada. *Nosso Lar* foi lançado menos de seis meses depois e nesse sim começam a produção e com boa parte também financiada dessa maneira, mas com uma das produtoras mais ligadas ao cinema comercial brasileiro da década de 2000, que é a lafa Britz, que era da Total Entertainment. Ela aposta então nessa adaptação do livro do próprio Chico Xavier, que faz então 4.060.000 espectadores. É a quinta maior bilheteria dessa década. Então, a partir desses três filmes, aí sim se estabelece um modelo de produção. Esse *As Mães de Chico Xavier* já é uma resposta ligada a um modelo, tentando seguir regras, inclusive entregando aos diretores do *Bezerra de Menezes*, trazendo as mesmas pessoas que já fizeram. Só que esse sim, se é lançado de uma maneira bem maior do que *Bezerra de Menezes* atingiu um resultado meio parecido até agora com aquele do *Bezerra de Menezes* sem nenhum investimento. Acho que já tem um refluxo e uma tendência de tentar ver se essa repetição num tempo muito curto e exagerado de um mesmo modelo é forçada. Essa é a discussão do momento, mas já tem outro filme que será lançado até o final do ano baseado também num dos outros filmes do Chico Xavier. É a próxima olhada que o mercado está dando.

Mas vale lembrar que, dentro desse cinema espírita, o Brasil sempre foi um mercado particularmente bom para filmes que, não sendo especificamente espíritas no sentido de professar uma fé, tinham uma relação muito próxima com esse imaginário. O Brasil sempre foi um dos maiores públicos no mundo para esses filmes. Falo, por exemplo, do *Ghost*, que é aquele filme de 1990, que concorreu ao Oscar e foi um sucesso internacional, mas dentro do sucesso que ele atingiu nos outros mercados, o sucesso dele no Brasil foi desproporcional ao dos outros mercados. Logo depois, as telenovelas da Globo que já lidaram com essa temática e que foram um sucesso de audiência muito grande dentro dos seus horários, como *A Viagem* e teve uma das 18h também, mas que tinha uma mesma relação do espaço e do além, com campos de trigo belíssimos onde existia esse personagem que voltava e entrava em contato com a mulher que ele tinha deixado. Então é uma situação curiosa.

A outra coisa que eu queria falar é quando o Inácio começa a mencionar sobre os dois gêneros que criamos, a chanchada e a pornochanchada. Pois nessa década o cineasta Guilherme de Almeida Prado, em um debate em Tiradentes, cunhou um termo que eu acho bem curioso para pensarmos numa certa produção dessa década. Inclusive acho que, de alguma maneira, seja nosso e que é também um

corolário devedor da chanchada e da pornochanchada. O Guilherme vai chamar de “Globochanchada”. Seriam justamente esses filmes extremamente ligados a profissionais que trabalham mais reconhecidamente na Rede Globo, sejam diretores, sejam atores ou produtos como um todo – produtos, eu falo dos *Normais* com os dois filmes tiveram nessa década e estão dentre as vinte maiores bilheterias dessa década -, mas que são filmes que teriam essa característica em comum que é a comédia exagerada, sempre girando em torno de temas que tenham a ver com dilemas sexuais, traições, taras, sexos existenciais, mas com muito pouco sexo, ao contrário da pornochanchada. Ou seja, o sexo é o assunto subjacente em todos esses filmes, mas não pode ser mostrado, passa a ser uma imagem um pouco interdita, em parte inclusive por essa idéia de que a pornochanchada... quando a produção de qualidade brasileira resolve voltar, diz que tem esse público que tem essa idéia de que o cinema brasileiro é só sexo, como se agora, ele tivesse de fugir disso radicalmente. O Cleber tem uma frase que eu uso no catálogo quando falo dessa produção específica, onde ele diz “a classe média vai ao circo dos afetos com sensibilidade de programas de TV”, quer dizer, é um pouco essa idéia dessa produção, que eu acho que é a mais desenvolvida nessa idéia de gênero porque ela sim é bastante repetida, e com bastante frequência dá resultados muito parecidos. E tem essa idéia do gênero, que não pode viver de um grande fenômeno e de dez fracassos. Ele tem de viver de filmes que mais ou menos você pode prever sempre que resultado eles vão dar, e essa produção dessa chamada Globochanchada é a que tem um pouco circulado assim . O *Se Eu Fosse Você, I e o II* são um pouco o ponto alto, aonde ele chega num quase fenômeno, mas na média, ela fica ali entre os 700.000 e 3.000.000 de espectadores, todo filme lançado atinge esse resultado. Aqui nessa lista então temos os dois filmes dos *Normais; Sexo, Amor e Traição* que é dirigido pelo Jorge Fernando, oriundo da Globo; temos filmes dirigidos pelo Wolf Maia com aquele que tem sexo e amor no título também; a *Mulher Invisível*, que é o 15º lugar, onde a trama gira em torno de sexo, mas a imagem inclusive da mulher pelada, particularmente, interdita, ou seja, isso fica na cabeça de quem quiser ver.

Era só essa observação desse gênero então que nós localizamos um pouco nessa década e que eu acho que é meio nosso. Não acho que esse tipo de comédia que o Guilherme chama de Globochanchada tenha equivalentes estéticos e de forma de trabalhar com essa temática nos outros países, nem na comédia romântica americana de cinema clássica e atual e nem na comédia francesa. É uma comédia que vem muito dessa nossa grande máquina audiovisual do Brasil que é a Rede Globo. São só essas duas observações, e eu queria passar agora para o Mauricio.

Mauricio Gonçalves: Obrigado. Boa noite a todos. Eu gostaria de começar também agradecendo ao Eduardo e ao Cléber pelo convite e pela oportunidade de estar aqui conversando com o Inácio e com vocês a respeito do tema e, antes de tudo, a respeito de cinema. Eu organizei minha contribuição para essa discussão pensando na questão da classificação de gêneros e uma relação que poderíamos fazer com essa questão e o cinema brasileiro. A partir disso, eu começo dizendo que a reflexão sobre os gêneros cinematográficos pode nos levar para uma série de caminhos possíveis. Dentre eles, três se destacam que seriam: o que dá conta da relação dos gêneros com a indústria e com o processo de produção, o que aborda a constituição figurativa e narrativa dos gêneros e o que trata dos aspectos político-ideológicos que os gêneros suscitam.

Começamos então pela questão das relações do gênero com a indústria. Considerar os filmes a partir da classificação em gêneros é fundamental para o processo industrial da produção de filmes. A classificação possibilita a especialização dos profissionais, dos atores, diretores e roteiristas, e das empresas também, e a constituição de fórmulas que facilitariam o planejamento e o processo de produção. O conceito de gênero então é central para a constituição do modo de produção hollywoodiano - embora ele esteja presente em outras manifestações artísticas, no que se refere ao cinema, Hollywood se notabilizou por consolidar esse conceito e essa classificação. Possibilitando então, a um só tempo, a standardização, que é fundamental para a produtividade no que se refere à indústria, e a diferenciação que é fundamental para a estratégia de marketing.

Enfim, queiramos ou não, a questão genérica está intimamente ligada à prática hollywoodiana. Quando começamos a pensar no cinema brasileiro, começamos a pensar na pertinência de uma relação desse cinema com essa prática de caráter hollywoodiano, digamos assim, quando focado na atividade cinematográfica. Sabemos historicamente que o desejo de uma produção cinematográfica industrial no Brasil que por vezes nos fez termos Hollywood como espelho. Vamos pensar na Cinédia, na Atlântida, na Vera Cruz. Por mais que as pessoas às vezes neguem, nós quando conversamos com nossos alunos, que serão futuros profissionais, há ali um sonho deles de serem parte dessa produção tipo Hollywood. Quando ouvimos alguns cineastas, percebemos também que existe ali um desejo de ter seus filmes na mesma repercussão, na mesma roda que aqueles do estilo hollywoodiano. Quem sabe o processo de produção industrial nos moldes hollywoodianos definitivamente não seja para nós? Será que não poderíamos então inventar um molde de produção de distribuição, de exibição com características que sejam peculiares e mais afeitas às particularidades da nossa experiência cultural?

A partir dessa indagação, nós pensamos na questão de gênero. Na possibilidade de constituirmos outro modo de produção cinematográfica ou outro modo de pensar o cinema e a relação dele com a nossa cultura, com o nosso povo e com o nosso público. Compete também então repensarmos a adequação das formulas impostas pela classificação de gêneros que importamos de Hollywood. Possivelmente não excluí-las, e é aí que eu acredito que esteja o ponto que eu gostaria de pensar com vocês, mas reorganizá-las, reconsiderá-las no que tange a seus universos figurativos e mecanismos narrativos. Resignificá-las, e depois irmos para o segundo caminho que mencionei anteriormente, que seria a constituição narrativa e figurativa dos gêneros. Cada gênero apresenta elementos figurativos que se repetem filme após filme, como já foi falado aqui, e constituir então um dos traços de identificação genérica. Há também estruturas narrativas recorrentes que também funcionam como elementos identificadores dos gêneros. Nessa tentativa então de pensar nos gêneros na experiência brasileira, valeria a pena aventar a possibilidade de não apenas reproduzir aqui os modelos de gênero figurativos e narrativos apresentados pela indústria hollywoodiana, mas também pensar em transgressões, em subversões possíveis na constituição da nossa experiência com os gêneros. E aí eu pensei em alguns exemplos dentro da história do cinema que apontam para isso e, a principio, embora não pareçam, mas eu pretendo colocá-los aqui para depois nós até discutirmos e vocês me convencerem que não tem nada a ver.

Eu me lembrei de imediato de um filme da Atlântida, o *Aviso aos Navegantes*, que é uma comédia musical e que é de 1950. Aparece lá a Emilinha Borba embaixo de uma chuva torrencial cantando 'Tomara que Chova' "Tomara que chova cem dias sem parar porque lá em casa não tem água e eu preciso tomar banho e fazer comida", não sei o que. Aí, nessa música, ela narra as peripécias e os problemas da vida do trabalhador e ela fala "O trabalho não me cansa. O que me cansa é pensar que lá em casa não tem água nem para cozinhar." Então dentro de um musical ou dentro de uma comédia musical, e aí é a comparação é quase inevitável, embora o *Tomara Que Chova* seja anterior ao *Singing In The Rain*. Enquanto lá o Gene Kelly cantava as maravilhas de estar apaixonado e enquanto nós pensamos que comédia musical é em tese em músicas que enaltecem o amor, nós temos aqui na comédia da Atlântida, na chanchada, uma música que vai falar justamente dos problemas do povo, dos problemas daqueles que estavam na platéia assistindo a esse filme. Eu vejo que aí talvez nós tenhamos um diferencial. Essa subversão da questão de gênero delicadamente colocada.

Também penso em *Nem Sansão Nem Dalila*, que é uma comédia e nós sabemos do Oscarito e Grande Otelo e toda aquela parafernália, quase que uma ficção científica

que ela implica numa viagem no tempo a partir de uma máquina de um cientista maluco, ou coisa parecida, e nós temos ali um filme político. O Jean Claude Bernardet diz que esse talvez seja o maior filme político já feito na história do cinema brasileiro. É um filme político saído de um gênero que é uma comédia musical. A Atlântida sempre foi colocada como sendo aquela que sempre quis copiar Hollywood. No documentário sobre a Atlântida dos anos 70 (que aliás veio no bojo da constituição de um documentário que *Isto é Hollywood/That's entertainment*), aí vem o *Assim era Atlântida*, onde o locutor se não me engano é o próprio Carlos Manga, que diz um pouco antes dessa pequena cena passar com a Emilinha Borba, ele diz “nós queríamos copiar Hollywood, só não tínhamos a grana para isso”. Mesmo com essa intenção explícita de copiar, fazia-se uma transgressão da questão de gênero, uma subversão. Além do que o emblemático Grande Otelo e o Oscarito que sempre surge ali fazendo um malandro que sempre se dava bem no final. Um malandro sem culpa e sem punição. A falta de punição para ele que não era muito afeito a trabalho, que era o malandro, nos filmes de Hollywood e aí já não importava o gênero, era necessariamente punido na final. O personagem tinha que se redimir dessa postura pouco nobre. Os nossos malandros não. Eles continuavam malandros no final. Ainda bem, graças a Deus. Mais uma das coisas que eu pensei é a própria pornochanchada que se constitui como um gênero, mas que dentro dessa coisa da comédia erótica, trabalhava também um erotismo um pouco acima do tom, um pouco mais ousado, mais explícito para aquele momento dos anos 70.

Daí, nós poderíamos pensar no terceiro ponto que é o caráter político e ideológico que os gêneros podem suscitar e que estão intimamente ligados ao contexto histórico em que as produções estão mergulhadas. Pensamos, por exemplo, num gênero que sabe ainda talvez um gênero a se questionar – se não me engano, Eduardo, você fala no seu texto que não se constitui ainda num gênero. Eu preferi pensá-lo como tal e, de repente, podemos até mudar de idéia, mas nessa idéia do drama social de favela, digamos assim. Os filmes de favela que, talvez se isso se constituir um gênero dentro da história do cinema brasileiro, um dos gêneros característicos nossos. Não sei. E aí pensemos nesse gênero do drama social de favela, e quem sabe aqui já caracterizando como um possível gênero brasileiro vindo desde lá dos anos 50 com o *Rio 40 Graus* – talvez *O Favela Dos Meus Amores* do Humberto Mauro, mas como nós não assistimos, enfim, deixe para lá. Vamos começar no *Rio 40 Graus*, passando pelo *Cinco Vezes Favela* do CPC dos anos 60 e chegando ao atual *Cinco Vezes Favela Agora Por Nós Mesmos*. Nas produções dos anos 50 e 60, seja com o *Rio 40 Graus* ou *Rio Zona Norte* ou nos filmes do *Cinco Vezes Favela*, é nítida a presença da luta de classes como um fator relevante na

discussão da realidade social nesse mecanismo narrativo, há a construção ali de um embate entre o povo e as classes médias, a pequena burguesia e eventualmente a alta burguesia. Dos cinco filmes que compõem o *Cinco Vezes Favela*, quatro deles trabalham isso explicitamente.

Hoje o conflito de classes nem se insinua nos nossos filmes de favela. O foco concentra-se na violência, no tráfico, na disputa entre gangues, a ausência do estado ou na presença da polícia corrompida. Talvez porque as discussões hoje sejam realmente outras, tentando relacionar os filmes com o seu contexto histórico e aí advindo a sua reflexão ideológica do discurso. Ou porque naquela época, e eu acho que é uma questão interessante também, o público-alvo era o povão. O público-alvo do Nelson Pereira e do CPC era o povão. Hoje com o ingresso a R\$ 20,00 e as salas concentradas em shopping centers, o público que restou foram justamente a classe média e a pequena burguesia. Colocá-las em papéis de antagonismo talvez seja arriscado demais. Eu estava pensando enquanto ouvia o Inácio, porque você falava em 500.000 e talvez seja muito para um filme tão ruim, mas aí eu fiquei sempre pensando nesses números como 6 milhões de espectadores, que as pessoas acham maravilhosos. Eu fico pensando que existem 200 milhões de pessoas nesse país, 6 milhões não é nada. O cinema afinal foi feito para 12 milhões num país de 200 milhões, ou como dentro da importância cultural que a expressão cinematográfica tem, não foi feito para esses 200 milhões? Então, acho que às vezes nós nos esquecemos disso e ficamos comemorando algo que não devesse ser algo para se comemorar, dentro desse espectro mais amplo dessa relação que o cinema deve ter com o seu povo, com o seu público ideal que seria todo o povo brasileiro.

Enfim, acredito que por termos a possibilidade de não nos prendermos a objetivos industriais estritos por assim podermos nos aventurar às experimentações com as regras dos componentes figurativos e narrativos dos diferentes gêneros, temos a chance de – como diz o teórico Robert Stam – “deslocarmos do ponto da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras”, que são justamente essas que eu acredito que nos cabe pensar dentro da questão de gênero nesta minha proposta de reflexão. Se isso está sendo feito, eu acredito que muito pouco nos últimos 20 anos. Eu pensei num filme desta década que eu gosto muito, que é o *Quanto Vale Ou É Por Quilo?* do Sérgio Bianchi. É um filme inclassificável em termos de gênero, eu acho, mas é um filme que trabalha com esses elementos do gênero de uma forma exemplar. Ele traz questões do filme documental, do filme histórico, do filme policial, do filme de época e resignifica, recontextualiza, reorganiza, nos surpreende e quando você pensa que usando algumas estratégias do filme documental ou do drama, enfim, ele fala e você, público, pensa ‘não, ele está falando

a verdade.’, mas aí você fala ‘será que ele está falando a verdade?’ Porque é um filme de ficção. Porque devo eu acreditar que isso que ele me contou foi extraído do arquivo oficial número tal de 1.700 e tanto? Por quê? Então, ele nos prega uma série de peças bastante saudáveis, eu acho, usando justamente esses elementos que são quase canônicos da questão de gênero e reorganizando-os colocando-os de cabeça para baixo para a nossa felicidade.

Outra pergunta: se isso ainda pode ser feito. E eu pergunto: porque não? Basta que as pessoas se coloquem a fazê-lo e tenham inventividade e a coragem de desafiar todos esses universos narrativos, esses elementos figurativos, enfim, tudo isso. Que gêneros são nossos? Talvez todos. Desde que saibamos lidar com eles da nossa maneira e talvez a nossa maneira seja essa, de colocar as coisas de cabeça para baixo mesmo. Repetindo como, quem sabe, faça o *Se Eu Fosse Você I e II*, se esses 6 milhões de espectadores, mas o cinema como um todo talvez a única vantagem seja dizer que as parcelas da população que ainda não acreditam no cinema nacional, elas digam ‘ah, tudo bem. Vamos ver. Eu fui ver o *Se Eu Fosse Você* no cinema nacional e eu gostei.’ De repente, ele caia na armadilha de assistir um bom filme nacional e goste também. Enfim, historicamente, eu acredito que a comédia seja o espaço onde nós costumamos ousar mais, seja na comédia musical, na comédia política, na comédia erótica, enfim, onde talvez possamos aí detectar um gênero nacional. Pode ser. Temos o filme de cangaço também, que foi a constituição de um gênero por um bom tempo, nos anos 50 a começo de 70, depois teve um *revival* aí com *O Cangaceiro* nos anos 90, então, existe a possibilidade desse brincar com os gêneros a partir das nossas questões e do nosso fazer cinematográfico.

Nessa última década, pensando na comédia, por exemplo, eu acredito que se assume um perfil muito conservador e aí vocês me corrijam caso eu tenha esquecido algum título ou não tenha assistido, mas não consigo pensar em nenhuma que traga esse inédito ou diferencial que existia na comédia erótica e na pornochanchada, que existia na comédia Atlântida, na chanchada, e que existia lá atrás em 1910, há um século, nos “cantantes”, na bela época do cinema brasileiro e que hoje se configura nos filmes do Daniel Filho. Eu não sei, e posso também estar errado, mas toda vez que eu vejo um filme dele, eu falo que ele está perfeito para a televisão, talvez por não termos uma tradição de telefilmes, os filmes acabam sendo feitos para a tela grande, mas acho que eles cumpririam seu papel de forma honrosa na tela pequena. É o que eu penso. São esses mais ou menos alguns pontos que eu pensei em colocar para vocês para conversarmos.

Eduardo Valente: Obrigado, Mauricio. Temos mais ou menos quarenta minutos para batermos um papo com vocês, mas antes eu gostaria de fazer duas observações de novo aqui a partir de bolas que o Mauricio levantou, e que eu acho interessante da gente ter aqui nessa discussão. A primeira é que, quando o Mauricio fala desses números realmente absurdos entre o número de espectadores que um sucesso de cinema faz e a população brasileira, não custa lembrar que não estamos falando só da situação do filme brasileiro. O *Titanic* é o grande sucesso de todos os tempos no cinema brasileiro, nas telas nacionais de cinema, ele atraiu em torno de 16 milhões de espectadores. Esse é o teto do cinema enquanto produto, enquanto obra, diversão e entretenimento dentro do país. Então, não é uma questão restrita a um problema próprio, nem interna do cinema brasileiro como, tal tanto que no cinema brasileiro o grande recordista histórico era o *Dona Flor* até muito recentemente e o *Tropa de Elite* conseguiu passar essa marca histórica e chegamos a 11.100.000 espectadores.

Uma coisa que surge dessa observação do Mauricio que é interessante pensar é que na verdade, o cinema brasileiro vive de fato espremido nessa sua... é interessante como o Mauricio falou porque dá uma certa liberdade e uma falta de necessidade de ser regrado pela indústria e pelas lógicas industriais, mas ele é espremido pelo lado do mercado cinematográfico pelo produto hollywoodiano, e o Inácio falou um pouco disso, mas é importante dizer que ele é espremido também pela telenovela, que se formos falar em termos de quantidade de público espectador é a grande criação de gênero audiovisual tipicamente brasileira – exportada inclusive e vista pelo mundo inteiro, ao contrário da maioria dos nossos filmes. As telenovelas viajam e são modelos de produção dentro de uma estrutura televisiva para o mundo inteiro, então não custa lembrar disso, e de que, quando falamos da Globochanchada e dessa série de coisas, que temos esse *star system* no sentido mais amplo do termo - e não estamos falando só das estrelas dos atores, mas de todo o modelo de produção funcional e em atividade constante industrial de fato acontecendo dentro do Brasil há pelo menos quase 40 anos, que é a situação da telenovela. É uma situação curiosa onde coloquei algumas vezes, ao longo dessa década recente, textos na Cinética onde falo que é curiosa essa necessidade que pessoas que trabalham nas telenovelas constantemente fazendo um produto para... é difícil até estimar os milhões de espectadores, mas em torno de 60, 70 ou 80.000.000 dependendo do sucesso da novela e sentir essa necessidade de fazer um produto para uma mídia onde como o Mauricio observou bem, estamos falando de um teto de 10 milhões de espectadores. É claro que esse não é o teto porque esse filme foi pensado também para ser lançado em DVD, não foi pensado, mas será pirateado em DVD, vai passar

na própria Rede Globo em horário nobre, ao contrário da maioria dos outros filmes, então ele vai atingir esse público. Ainda assim, eu acho curiosa essa observação, que tem um pouco a ver com o que o Inácio falou em outro nível do que a imagem cinematográfica significa para o artista e o que a imagem da TV ainda significa. Mesmo para alguém como o Daniel Filho, então, o cinema traz consigo uma realização de um instinto de artista que talvez o realizador ligado à telenovela não encontre no seu dia a dia de produção. É a hora de ser um artista e de ser reconhecido socialmente como um artista. Por isso, é até uma obsessão por fazer cinema. É algo a ter em mente.

Rapidamente sobre o que o Mauricio colocou na questão do “favela movie”, eu tenho dificuldade de enxergar como gênero por uma simples razão: dentro dessa característica histórica do que é o cinema de gênero, que pede então regras, repetições e modelos, eu acho difícil que você elenque cinco filmes ao longo de dez anos que sigam regras e modelos. Acho que a favela surge onipresente como um ambiente, mas nele se fazem os filmes os mais diferentes possíveis. Acho que se você pegar o *Cinco Vezes Favela 2*, o *Cidade de Deus* e o *Tropa de Elite*, você está falando de três filmes complementarmente diferentes. Eu não consigo ver um gênero, eu vejo um cenário em comum, que é essencial na vida do brasileiro, a favela, pelo menos na vida urbana brasileira, mas eu não consigo enxergar essas características de gênero. Por outro lado, eu acho que existe, não um gênero de fato, mas uma situação talvez histórica dentro do cinema brasileiro, que são os filmes que retratam, de alguma maneira aproximada de códigos de gênero até importados, mas que lidam com a realidade brasileira. Eles tendem a fazer um sucesso muito maior do que criações absolutamente ficcionais, fora desse gênero da globochanchada, da comédia historicamente.

O que eu digo é que, se pensarmos num cinema hollywoodiano e pegar um Top 20 do cinema hollywoodiano em qualquer década ou ano, eu diria sem medo de errar que 85% do que está ali só existe no mundo do cinema. É criado a partir do cinema e para o cinema. Existe num universo criado pelo cinema e para ele mesmo. Se pegarmos rapidamente esse Top 20 que tem no catálogo da nossa mostra e excluirmos esses dois gêneros que tratamos (que é a Globochanchada e o cinema espírita), nós resultamos em reparar que existe uma quantidade ainda muito grande de filmes onde essa relação com a realidade talvez seja o grande atrativo de público, a partir da forma como seus diretores trabalham. Estou falando basicamente das cinebiografias ficcionalizadas de figuras que representam, como tivemos no debate outro dia, os “Heróis Brasileiros”. Temos nessa década entre os 20 grandes sucessos *Dois Filhos de Francisco* em terceiro lugar; o próprio *Chico Xavier* que embora esteja

dentro desse modelo espírita, não deixa de ser, em sétimo lugar; *Cazuza* em décimo lugar; e *Olga* em décimo primeiro lugar. São todos filmes que se utilizam de uma série de modelos genéricos, seja do melodrama, seja da história de superação, de redenção, mas que estão relacionados à realidade, a figuras reconhecíveis preexistência do universo cinematográfico de cada um desses filmes.

E claro, estamos falando de *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2*, *Cidade de Deus* e *Carandiru* que são sucessos fenomenais de fato especialmente os dois últimos. São sucessos fenomenais no sentido de fenômenos mesmo. Um filme como *Carandiru* ter feito em 2003, que é um momento bem diferente de 2010 no cinema brasileiro, 4.700.000 espectadores é algo bastante notável. É um filme cujas características não fazem esperar isso numa outra situação que não seja a do mercado brasileiro. Isso é uma questão histórica no cinema brasileiro, essa relação com a realidade do dia a dia, a realidade do jornal, das grandes figuras históricas, sempre foi fonte de grandes sucessos de cinema numa quantidade estatística muito maior do que se você pegar no cinema americano, em que a ficção por si é a tradição. Eu acho que esse talvez não seja um gênero, porque cada filme desses é diferente, mas é uma situação que eu chamo de específica do Brasil e que constantemente nos rende sucessos de público. Essa interpolação entre a ficção e a realidade muito próximas.

E por último, o último ponto que eu queria levantar na Mostra, no texto e nos filmes que estamos passando e que é interessante de pensar, quando se fala em gênero, são as tentativas ou de exceção ou de insucesso. As tentativas de gênero que não sucedem. Por quê? O que acontecem nesses gêneros que quando se tenta incorporá-los no Brasil, eles têm uma dificuldade muito grande de surgir e não estão contemplados entre os grandes sucessos? Eu penso, por exemplo, em situações como o cinema policial, que é um problema no cinema brasileiro historicamente. Acho que o *Tropa de Elite* representa muito menos um filme policial clássico quando se olha o filme policial americano, e muito mais esse cinema da realidade brasileira, embora o *Tropa de Elite 2* seja um pouco mais próximo do cinema de gênero, mas o cinema político, policial, mais do que o policial clássico americano. Mas o cinema policial toda vez que foi tentado desde os anos 40 ou 50, deu resultado muito aquém do que se esperava e mesmo nessa década tivemos vários exemplos disso como tentativas desde os filmes baseados no *Bellini*, aquele personagem que na literatura fez muito sucesso, mas no cinema não emplacou. Tivemos recentemente o *Federal*. Depois tivemos o *Segurança Nacional*, que tinha exatamente esse modelo de querer implantar um modelo do filme hollywoodiano de gênero policial e resultou em quase nada. Filmes feitos absolutamente dentro de modelos de gênero.

Hoje nós exibimos aqui, por exemplo, o *Encarnação do Demônio*, que é um filme do José Mojica Marins, que é outro gênero que historicamente o cinema brasileiro lidou pouco, que é o cinema de terror e horror – e quando lidou, na maioria das vezes, não conseguiu os resultados que buscava e inclusive com esse filme do Mojica, que é um caso particular e muito interessante de se pensar. Porque ele um pouco que mistura dois momentos e tenta fazer uma mistura entre o que fez a fama do Mojica no Brasil, e principalmente fora nesse momento mais recente, com seus filmes extremamente inventivos, mas também extremamente precários numa série de sentidos técnicos e de estrutura de produção, mas que resultavam muito bem resolvidos dentro do que ele desejava. Aí, o Mojica, quando consegue voltar a filmar depois de quase 30 anos um longa metragem, ele precisa então se enquadrar dentro de um determinado modelo de funcionamento do gênero, principalmente em termos de qualidade de produção, de imagem, de efeitos – o que eu acho que não era uma loucura da parte deles tomarem essa decisão porque realmente sabemos que especialmente no cinema brasileiro recente toda a idéia do precário não é vista com bons olhos, então era uma decisão até certo ponto sensata, mas que representava um certo embate entre situações. Quer dizer, a figura do Mojica hoje para o espectador brasileiro, especialmente para o espectador jovem que, no geral, é aquele que vai em busca do cinema de gênero, está ligado àquela idéia dessa figura meio que quase um *clown* da televisão, que apresentava aqueles programas na Bandeirantes, muito mais que quem fez aqueles filmes bastante perturbadores dos anos 60. E essa junção entre essas duas figuras resulta num filme com lançamento da Fox, de uma *major* americana por trás, que quase não conseguiu resultado nenhum nas bilheterias e resulta então que talvez essa tentativa de envelopar esse Mojica de uma forma que tentasse sim um cinema popular, que se comunicasse de alguma maneira com o público atual, não consegue esse resultado.

Finalmente, outro exemplo que acho importante citar e que estamos exibindo na Mostra por causa disso, são os filmes feitos nos anos 2000 pelo Carlos Reichenbach que é um colaborador muito próximo do Inácio, um amigo, e que fez alguns filmes de grande sucesso de público nos anos 70 e 80 em conjunção com a produção da Boca do Lixo, e que experimentou então o sucesso dentro de uma idéia de cinema popular, onde ele arriscava muito e expandia muito os limites desse cinema, mas dentro de um modelo de cinema popular que existia nos anos 70 e 80. O Carlão quando tenta fazer dois filmes voltados para uma linguagem popular nessa década de 2000, que foram o *Garotas do ABC* e o *Falsa Loura*, que é o filme que estamos exibindo na Mostra, para usar uma expressão que ele não teria nenhum problema de eu usar, “deu com os burros n’água”, porque descobre que essa linguagem fora

desse modelo da Globochanchada ou dessa relação com o público que parte de outros pressupostos estéticos tem muita dificuldade sequer de ser lançado, de encontrar um distribuidor. O Carlão falou bastante do quanto ele fez concessões na realização desses dois filmes para tentar entender como ainda podia fazer um filme popular sem perder o que o interessava no cinema, e os filmes resultam em grandes fracassos de público em lançamentos. Esse esforço da comunicação leva o Carlão inclusive recentemente a dizer que, para ele, chegava de tentar encontrar essa comunicação e que, daqui até o fim, ele só queria fazer os filmes que ele realmente quer fazer para quem quiser ver, mesmo que sejam poucos. Porque ele fez as concessões que ele podia e não resultou em nada nesses filmes em termos de resultados de público. São filmes que eu acho incríveis, particularmente *Falsa Loura*, mas não resultam então nesse encontro com o público que ele tenta fazer. Isso é só para dar uma balanceada até na programação que nós montamos.

Uma última observação que eu queria fazer é a que me intriga de verdade que é o cinema infantil. Ele, particularmente nos anos 70 e 80, foi dominante total nas grandes sucessos de público do cinema brasileiro. Sabemos que os Trapalhões até o início dos anos 2000 eram donos de 13 das 20 maiores bilheterias da história do cinema brasileiro, o que não é pouca coisa. Curiosamente os filmes, na década de 2000, foram cada vez mais resultando mal e esse é um gênero que já dominamos, principalmente através dessas figuras do Renato Aragão e os Trapalhões e, num segundo momento já nos anos 90, a Xuxa, que nos anos 2000 praticamente some. Tem 3 filmes da Xuxa entre os 20 maiores, mas com resultados médios, não são top e todos eles do início da década 2001, 2002 e 2003. Ela fez vários outros filmes a partir de 2004 e cada vez mais eles foram resultando abaixo do esperado com resultados cada vez mais fracos e a mesma coisa acontecendo com o Renato Aragão. É uma curiosidade que eu acho que nessa década, um gênero que fomos perdendo a mão ou os modelos foi o do cinema infantil. Agora juro que terminei e queria ver se temos da platéia alguma pergunta.

Pergunta da Platéia: Queria fazer uma observação do fundo do coração, pois Professor Inácio, Eduardo e Professor Mauricio citaram casos que me levaram ao passado rapidamente. No caso do Mauricio, ele falou do povão, da quantidade de gente que vai ao cinema. O meu pai fazia parte dos quadros do Partido Comunista Brasileiro, o que na época era uma coisa horrorosa e ele era tido como um marginal e um celerado. Nós passávamos um ano geralmente em cada cidade e geralmente naquelas sem água e sem luz, mas era ali que ele começava a preparar os quadros que eles faziam. Nós nos retiramos daquela cidade no final do ano, principalmente pelo fato de ele ter criado inimigos entre os fazendeiros e os ricos da região. Na

cidade de Jandaia do Sul em 1953, quando aparecia filme nacional, vocês não calculam a quantidade de cavalos que se amarrava em frente ao cinema porque o pessoal vinha da roça assistir Mazaroppi. Depois de 20 anos, assistíamos a um tal de Teixeira, que só no Sul se fala dele. Isso para mim é gênero, no caso. O gênero caipira e o Mazaroppi é o maior exemplo. Ele fez 31 filmes e ganhou rios de dinheiro porque foi esperto ao fazer as latas de filmes dele só saírem do lugar para exibição debaixo do sovaco de fiscais.

Eu digo isso porque eu fui fiscal de Os Trapalhões em 1983, na cidade de Campo Grande e ganhei uma pequena fortuna e não entendia porque estava ganhando tão bem. É que eles sabiam que sem fiscal a renda desaparecia. Numa cidade do interior de São Paulo chamada Osvaldo Cruz tinha uma bilheteira tão prática em burlar a fiscalização que ela recebia de volta os bilhetes da mão do porteiro. Se os senhores mais antigos que aqui estão se lembrarem, poderão dizer que os porteiros de cinema no Brasil eram verdadeiros *gentleman* e usavam uniformes com o maior calor porque na manga é onde eles escondiam os bilhetes que recebiam. Isso não é piada não. Eles escondiam nas mangas os bilhetes, então eles rasgavam 10% dramaticamente na frente da gente e 90% voltava para dentro da bilheteria. Essa bilheteira de Osvaldo Cruz na hora que fingia que estava destacando o ingresso do canhoto, ela fazia assim (som da pessoa limpando a garganta) e fazia barulho de papel rasgando.

Já o Professor Inácio Araújo citou que no caso da Igreja Católica, quando se vê o programa 'vamos puxar o terço', me fez gargalhar porque me lembrei do Chico Anysio, esse gênio. Há 25 anos, ele criou um quadro que durou pouco porque depois descobri que compraram dele o direito para não colocarem mais no ar. O quadro se chamava Templo É Dinheiro. Ele fazia um personagem chamado Bispo Pedir Mais Cedo e o personagem só tomava dinheiro. O sujeito dizia que a sogra estava morrendo, e ele respondia que era para ele colocar tudo que ele tivesse na igreja dizendo para ter fé que tudo seria resolvido.

Com o Eduardo falando da Globo, eu me lembrei de quando um jornalista pouco lembrado, o Sérgio Porto - isso faz mais de 40 anos -, ficou indignado com a frase 'mulher de vida fácil'. Ele escreveu um artigo brilhante que ele diz o seguinte: eu não sei quem inventou essa frase, mas foi um policial bandido porque só a mente doentia de um policial bandido seria capaz de criar uma frase perversa como essa. Porque eu estou falando do Sérgio Porto? Em minha opinião, existe um gênero que não percebemos que funciona muito bem no cinema nacional, o gênero "prostitutas". Eu me lembro de *Navalha na Carne*, *Bruna Surfistinha* que está fazendo o maior

sucesso. Eu me lembro de *Iracema - Uma Transa Amazônica*. Eu me lembro da Marcélia Cartaxo em *Baixio das Bestas*. Quem assistiu a esse filme, nota que ela trabalha no meio de outras quatro prostitutas e faz o papel tão bem que parece que as outras quatro estão fazendo papel de freira. Então, a minha pergunta é a seguinte: será que eu estou pirando dizendo que para mim o gênero prostitutas é mesmo um gênero, ou estou certo em puxar esse assunto? Existe esse gênero? Obrigado.

Inácio Araujo: Nunca pensei nisso, mas acho que as prostitutas são personagens, não exatamente um gênero. Não se desenvolveu um gênero para a prostituição. Eu tenho a impressão que é mais um personagem recorrente, como policial, como jornalistas, enfim. Tem vários personagens que são recorrentes.

Eduardo Valente: São profissões dramáticas como hoje em dia é o médico nas séries americanas. Descobriu-se como o hospital é dramático. São 800 séries em hospitais, lugar afinal da luta entre Vida e Morte. Aliás, alguém muito mais inteligente que eu já disse que estes são os dois únicos temas: sexo e morte. Prostitutas entra um pouco nessa categoria. Uma coisa que eu acho interessante, Sr. Fernando, quando o Sr. estava falando sobre essa coisa que o Sr se lembra do Interior é que quanto às estatísticas do cinema brasileiro, não é por acaso que elas só registram os maiores sucessos a partir dos anos 80 e no fim dos anos 70 quando a Embrafilme começa justamente a fiscalizar mais esses resultados. Todo mundo sabe que nos filmes pré-anos 60 do cinema brasileiro, os resultados são absolutamente não confiáveis. Não só no cinema brasileiro, aliás, mas é como o Sr disse, *E O Vento Levou* e todos esses outros, é difícil e não se confia nos dados que temos de bilheterias de filmes de antes de um certo período, exatamente por isso. Sabe-se que evasão de renda era enorme e que os resultados eram muito ilusórios. O resultado do Mazaroppi inclusive sofre um pouco disso em vários dos filmes dele. Sabemos que esses filmes foram vistos por muito mais gente do que se tem de fato registro.

Enquanto estávamos montando a curadoria dessa Mostra, percebemos que existe uma tentativa recente, na medida em que o cinema brasileiro, através de instituições como a Ancine – e ainda não é um processo efetivo que esteja funcionando, mas está acontecendo meio naturalmente com essa emergência de uma nova classe média, que seja urbana, periférica ou rural, nas cidades médias. Mas os cinemas estão voltando para algumas dessas cidades de onde eles saíram nos anos 80 basicamente. Então, o cinema no Brasil está começando a tentar olhar para esse público. Nessa década de 2000, talvez o filme que mais tenha apontado para isso, aliás, é uma refilmagem dos anos 70, que é o *Menino da Porteira* feito com o cantor Daniel, que apostava na volta da existência desse mercado rural. O filme fez cerca

de 500.000 espectadores, o que achamos que ainda é um pouco limite desse cinema. Esse é um processo, ainda hoje em evolução, dessa volta do cinema às cidades menores. Foi uma primeira tentativa de um gênero que remete ao cinema sertanejo e caipira. Esse *Menino da Porteira* foi meio que um boi de piranha, um teste para ver qual era o tamanho já hoje desse público, e ainda é um público médio. Era uma aposta de tentar descobrir se esse público estava voltando à sala de cinema ou não.

Mauricio Gonçalves: Essa idéia de que se perdeu muito a partir dos anos 80 e 90 que talvez explique um pouco a ausência de público do cinema infantil, da Xuxa e dos Trapalhões, e principalmente desse último, porque é um público mais popular. Eu lembro que eu via os Trapalhões quando criança no cinema de bairro no Largo 13 de Maio em Santo Amaro e era a coisa mais fácil.

Eduardo Valente: Não por acaso, isso se junta também um pouco ao momento de muita evolução da produção infantil norte-americana, principalmente através de desenhos animados da Disney, mas como *blockbuster* isso é um fenômeno razoavelmente recente e tem a ver com esse momento.

Inácio Araújo: Só para completar, eu acho que essa queda de público tanto dos trapalhões quanto da Xuxa corresponde a uma decadência da popularidade deles, e não houve quem os substituísse. Isso é importante, porque eu tenho a impressão de que hoje é uma coisa que precisamos começar a lançar. Se vamos ver esses filmes de grande público tipo *Nosso Lar* e o Capitão Nascimento, você já vê um público mais modesto diferente do que acontecia há alguns anos, quando era realmente um público mais abastado. Parece-me talvez esteja havendo uma possibilidade de renda maior para um público menos abastado e por outro lado, acho que estamos tendo dificuldade na substituição dos nossos heróis infantis por algum motivo.

Pergunta da Platéia: Vou forçar um pouco a barra, mas é para fazer uma provocação. Em um dos seus textos, o Roberto Schwartz defende uma teoria de que o José de Alencar teria sido um romancista brasileiro, mas teria a idéia de que ele importa um gênero literário estabelecido, o Romantismo europeu, e tenta colocar uma cor nacional, mas que ele não conseguiu resolver muito bem essa ponte entre o gênero e a implantação. Segundo o Schwartz, quem conseguiria resolver isso melhor teria sido o Machado de Assis, anos depois, que teria cristalizado uma idéia de como essas idéias podem funcionar numa literatura que fosse brasileira, no caso. A fala do Professor Mauricio me despertou essa provocação de que essa chanchada talvez tinha esse mesmo problema da ponte. Ele importava um gênero e conseguiu colocar elementos da malandragem a partir dos protagonistas com músicas que falavam de

outros sentimentos não de exaltação, mas a ponte de como você conseguiu consolidar esse gênero, ele não conseguiu fazer. Minha provocação é se pós-chanchada o cinema brasileiro perdeu seu Machado de Assis?

Inácio Araújo: Olha, eu não vejo assim. Acho que, retrospectivamente, a chanchada traz tanta coisa a nós. Como nós conhecemos o Rio de Janeiro - Capital - dos anos 50? Quem nos fala disso é a chanchada. Não tem outro, então acho que o exemplo que o Mauricio deu também é muito feliz, quando você diz no *Tomara Que Chova*, nossa associação com a música tem uma pegada muito própria porque a música é nosso universo de criação específico próprio muito forte. Enquanto o cinema sempre aspira a ser algo que ele não é – se você pega a produção da Vera Cruz, nós queremos ser o sucesso internacional e queremos fazer grande drama – a música está lá onde ela está. Eu acho que foi um filme muito atrapalhado, mas quando você pega aquele filme da Portela, cada música você quase cai da cadeira de tão bem produzido, e pelo mesmo pessoal que está aqui no Capitão Nascimento levando bala. São coisas que talvez o cinema ainda não tenha tocado inteiramente nelas, mas tenho a impressão de que a chanchada... eu penso em uma especificamente que depois eu conto do José Carlos Burle, que é muito interessante, justamente porque ela trata do preconceito da cidade em relação à coisa do novo. Você quase cai de costas porque toda essa produção que nos é tão próxima etc. Mesmo o filme do José Pereira, o *Rio Zona Norte*, mais até do que o *Rio 40 Graus*, que trata de uma distância absolutamente absurda entre uma cultura que é nossa riqueza e essa imitação da França, de Miami, de Nova Iorque que sempre temos. Então tenho a impressão de que a chanchada me parece de alguma maneira como sendo uma idéia no lugar nessa proximidade.

Mauricio Gonçalves: Concordo com o Inácio e acho que a chanchada cumpriu seu papel nesse sentido. Ela se esgotou no momento em que a televisão começou a entrar e a importar alguns dos modos de narrar, de falar e seus atores e comediantes, aí desgastou, mas enquanto ela esteve nas telas, ela conseguiu sim fazer essa comunicação com o povo. Eu me lembro da introdução do *Nem Sansão Nem Dalila* em que o Oscarito chega atrasado à barbearia e diz “Fia” de um jeito todo engraçado dele. Toda uma série de problemas que ele enfrentou e, na verdade, eram os problemas de todos ali que estavam assistindo enfrentavam diariamente. O problema da lotação que quebrava, ao trem que não funcionava, ou o telefone que estava quebrado e por aí vai. Acho que a chanchada conseguiu sim fazer essa ponte sólida só que chega uma hora que ela fica ultrapassada e que outros elementos vão chegar e vão se apropriar daquilo com maior felicidade ou menor, enfim.

Inácio Araújo: Isso que eu quis dizer, enquanto ao mesmo tempo o cinema paulista de prestígio tenta justamente escamotear isso. Na Vera Cruz é escamoteação disso.

Pergunta da Platéia: Sobre o cinema espírita, o *Joelma 23º Andar* do Cleri Cunha foi lançado dentro do Boca do Lixo, que era uma máquina bem azeitada, e não virou um gênero. É um filme que, pelo que eu saiba é o maior sucesso e o mais conhecido do Cleri. Como que uma máquina que hoje está totalmente desmantelada, como esse cinema espírita parece que está caminhando para se tornar um gênero? Mais uma pergunta rápida, é sobre os filmes de futebol, excluindo esses filmes históricos antropológicos como *58 - O Ano que o Mundo Descobriu o Brasil* ou *O Ano em que o Brasil Esteve Aqui*, ou os filmes mais direcionados ao torcedor do Grêmio, do Inter, do Corinthians ou do São Paulo. Isso com o tempo pode acabar virando um gênero também?

Eduardo Valente: Sobre os filmes de futebol, tem duas coisas. Na ficção, é um pouco lugar comum dizer que o futebol é muito difícil de ser filmado e ser reproduzido. Sua dinâmica caótica, quando ensaiada e recriada para a câmera, não funciona da mesma maneira. Isso é um pouco lenda, mas tem sentido, e a ficção em torno do futebol no geral resultou muito fraca. Esses filmes que você citou, documentários, eles usaram a plataforma do cinema, mas na verdade, o desejo deles é de fazer um mercado no DVD, porque todos eles foram voltados para a idéia de que o torcedor iria querer comprar e ter em casa para mostrar para os filhos sempre. No cinema, poucos deles fizeram mais do que 15 ou 20 mil espectadores, então eles criaram um gênero, vamos chamar assim, já criado, mas é menos um gênero e mais um formato que é basicamente comercial para o DVD. O cinema meio que entrou de lambuja nessa historia, como um lugar para você ficar sabendo mais que o filme existe, mas o resultado que eles buscam ainda é no mercado de DVD porque é um dos poucos produtos, além dos musicais e shows, que ainda resultam em vendas minimamente razoáveis em DVD, enquanto que a ficção ou o cinema propriamente dito cada vez mais cai a venda desse formato, o DVD.

Sobre a pergunta anterior, eu não teria uma resposta prévia, mas uma coisa que eu pensei e, me perdoe se eu estiver louco, mas quando eu vejo os filmes da pornochanchada, a impressão que eu tenho é que as pessoas não estavam achando que a Terra era o inferno, e não dava para viver. Os problemas da carne eram bem-vindos e eu acho que talvez o cinema espírita não tenha florescido naquele momento porque os problemas da carne estavam em primeira instância e em primeira hora naquela produção. Hoje em dia, como ninguém mais trata mais da carne, talvez seja o momento de achar que a carne é o lugar da culpa, do sofrimento e talvez seja o

momento do espírito. O espírito parece incrível porque ele vem, redime tudo e fica tudo melhor. Eu não vejo naquela produção da pornochanchada que houvesse aquela necessidade de um Além. Estava já tudo resolvido.

Inácio Araújo: Eles não tinham nenhum problema quanto a isso não. Infelizmente, eu não posso falar do *Joelma* porque eu não pude vê-lo na ocasião, porque eu trabalhava muito com filmes e não tive essa possibilidade, então, eu não sei dizer. Mas, de fato, ele parte de um evento que é o incêndio do Joelma, que foi uma coisa terrível e muito sentida naquele momento. Digamos que equivalha emocionalmente à tragédia do Realengo agora no Rio – o impacto foi muito mais terrível na verdade. Então, talvez tenha vindo mais daí o êxito do que da preocupação com o espírito, que é mais presente e naquele tempo eles estavam mais preocupados com a carne. Sempre achei que a pornochanchada ou o pornodrama que, num momento de transformação, elas fossem uma espécie de divã do pobre. Funcionava muito assim.

Eduardo Valente: Quando eu falo da carne, eu estou falando da matéria mesmo porque não era só a carne do corpo. Dinheiro era uma questão sempre nesses filmes da pornochanchada. Nessa Globochanchada, dinheiro nunca é uma questão. Parece que todo mundo sempre recebe um salário meio mágico de algum lugar e vivem naquelas casas meio iguais, e alguns tem empregos e você não entende muito bem como eles pagam aquelas contas. Dinheiro não é um problema. Quer dizer, tudo que é da matéria não é mais uma questão. Acho meio curioso, porque é uma coisa que me chama muita atenção também quando eu volto às pornochanchadas agora, o quanto os problemas são práticos: como pagar a conta desse mês e como fazer com a vizinha que dá em cima dele quando ele sai na porta.

Maurício: De novo, você está falando de questões muito afeitas àquele público. É uma comunicação mais direta.

Inácio: Eu tenho impressão que, no meio disso tudo, só para completar, existe essa questão do imaginário da Globo que é isso que está sendo jogado para dentro do cinema com seus grandes sucessos, com exceção do *Tropa de Elite*, que eu acho interessante. Há algumas outras exceções, mas *Tropa de Elite* me parece um filme interessante em alguns aspectos, porque a diferença desse para tantos outros filmes policiais, é que ele trata de um profissional. No Brasil, só achamos que o policial é vigarista e ladrão, e em geral, é mesmo, mas a diferença do Nascimento é que é uma aspiração nossa de que as pessoas sejam profissionais e, ele é.

Pergunta da platéia: Só para completar, é que esse filme (*Joelma*) fez muito sucesso na época, e não teve uma continuidade e ele foi lançado agora em DVD por

um grupo de espíritas aí que não sei se é o mesmo grupo que produziu esses filmes de agora, mas ele está inserido nesse bojo de agora.

Eduardo Valente: Pode ser... Bom, eu queria pedir muitas desculpas, mas infelizmente nós temos que encerrar porque temos um horário bem restrito aqui de encerramento por conta dos funcionários e temos que respeitar. Queria agradecer ao Inácio, ao Mauricio e a vocês por estarem aqui e ainda convidá-los para os próximos debates. Então, estão convidados. Obrigado a vocês.

Transcrição: Luzia Lima – Pesquisa Qualitativa

Contato: +5511 2041 1736/ 9711 6088/ 6330 3215

luzialima.quali@gmail.com