



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 26/04/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Andrea Ormond e José Carlos Avellar

Moderador: Eduardo Valente

Debate: Que país é esse?

EDUARDO VALENTE - Hoje, vimos nessa sala *Redentor*, de Cláudio Torres; *Baixio das Bestas*, do Cláudio Assis; e *O Signo do Caos*, do Rogério Sganzerla. Além desses três, existem dois outros filmes que a Mostra está exibindo dentro desta temática, que são *Quanto vale ou é por quilo?* do Sérgio Bianchi e o *Quase Dois Irmãos*, da Lúcia Murat. A curadoria um pouco já se posicionou no catálogo sobre eles, e como a gente já apresentou uma série de idéias, uma série de proposições sobre esses filmes e sobre essa questão no catálogo, o nosso formato aqui é de “passar a palavra”, o nosso interesse é mesmo de ouvir essas outras pessoas que estão vindo aqui complementar, criar novas idéias, criar novas reflexões, e aí, o nosso papel é de mediar a conversa entre eles e vocês.

É importante que a Mostra se separe em cinco filmes para cada questão, mas ela não propõe que essa questão se limitou a esses cinco filmes na década. Digo isso porque exibimos o *Tropa de Elite* dentro de uma questão ligada a subjetividade, que foi onde a gente o encaixou dentro da programação, mas ele surge em vários outros debates; *Cidade de Deus* também; *O Ano em que meus Pais saíram de Férias* e vários outros filmes, eles vão surgir em vários outros debates, então essa programação não é limitadora, ela não quer dizer “ah, a gente só pode falar desses cinco filmes nesses dias; fora disso, não, não falamos de outros filmes” – não, de jeito nenhum. Por último, antes de passar a palavra aqui, queria fazer uma leitura bem rápida dessa sinopse breve que fizemos de cada questão. Então eu vou só ler o texto com relação a essa questão para entender como a gente sintetizou aqui nessas duas ou três frases a idéia central que pautou a criação dessa questão para a mostra.

“Que País é esse? - Uma característica que acompanha toda a história do Cinema Nacional, é a dos filmes empenhados em traçar a imagem do país em dado momento, do passado ou do presente, em busca de sintomas revelados por meio de indivíduos representativos ou grupos com sentido de ‘panorama’”.

É isso. Essa era a nossa idéia básica, que está ali no catálogo expandida em forma de conversa e que hoje vai pautar o nosso papo aqui. Eu tenho aqui ao meu lado o José Carlos Avelar, que eu espero que todos vocês conheçam, é um dos críticos de cinema mais importantes da nossa tradição brasileira e que, atualmente, além de continuar trabalhando com a crítica, é o programador da sala de cinema do Instituto Moreira Salles, que tem feito um trabalho bem interessante e importante resgatando algumas mostras e alguns materiais que não são exibidos há algum tempo no Brasil, especialmente no Rio.

E quem vai começar falando é Andréa Ormond. Andréa é escritora, crítica de cinema e pesquisadora, e mantém o blog “*Estranho Encontro*” que, para quem não conheça, eu realmente recomendo que faça o esforço, porque é um blog que hoje em dia é o mais extenso a se dedicar exclusivamente ao cinema brasileiro, com uma sede, uma paixão muito grande por todos os filmes, dos maiores sucesso *blockbuster* aos filmes mais obscuros que vocês, talvez, não tenham ouvido falar ou visto e a Andréa tem escrito sobre essa produção com muito afinco nos últimos anos nesse blog. Se não estou errado é: estranhoencontro.blogspot.com.

Andréa, por favor.

ANDRÉA ORMOND - Então, antes de mais nada, boa noite à todos.

ANDRÉA ORMOND - Então, gente, boa noite à todos. Agradeço esse prólogo carinhoso feito pelo Valente, de fato o “*Estranho Encontro*”, já tem quase 6 anos. Impressionantemente passou muito rápido, sempre nessa pesquisa de “revisão

crítica” em torno do cinema brasileiro, que é o “norte” central. É a premissa básica. Além disso, agradeço também o convite da curadoria, o tema de hoje tem bastante a ver com esse trabalho do “*Estranho Encontro*” e, vamos e venhamos, é um tema também bastante “caudaloso”. Porque, ninguém faz essa pergunta impunemente: “Que país é esse?”. Então, só de cara, é uma das duas coisas que me chama muito atenção no debate de hoje.

Primeiro, “Que país é esse?”, a gente já parte da premissa de que não estamos falando de Estado, não estamos falando do Estado Brasileiro. “Estado” é um conceito jurídico, frígido, está mais para Thanatos do que Eros. Agora, “país” não, “país” é uma coisa tão caudalosa, tão cheia de paixão e de representações e de elementos que, provavelmente, vocês vão perceber, a resposta não estará no cinema especificamente, a resposta é extra cinematográfica. Por quê? Porque esses elementos que formam o país vão desaguar na literatura, na música, no cinema, no cotidiano. Então esse é o primeiro aspecto que eu acho interessante nesse debate. O segundo, que eu também acho extremamente saudável e interessantíssimo, é um debate que vem de gerações diferentes. O Avelar está aí há bastante tempo e vem de uma geração em que a idéia de cinema era muito importante enquanto “estar no mundo”.

Nós vimos agora pouco o *Signo do Caos* do Sganzerla; o Sganzerla é fruto disso. Se vocês virem o *Documentário*, que é um curta que ele faz em 66, com 20 anos, já havia essa mosca que havia mordido ele e dado esse sentido de vida: de viver, morrer, renascer e estar sempre no cinema. É uma paixão cinéfila. Havia também nessa geração, sobretudo, um sentido de construir um país, de fazer um país novo, havia essa vontade de, não só pegar o que os pioneiros como Humberto Mauro, José Medina, o próprio Luiz de Barros tinha feito, mas numa coisa de “vamos ter o nosso marco aqui, vamos construir um país novo, vamos construir um cinema novo também” – não só o cinema novo do Glauber, mas tantos outros que aconteceram. O Sganzerla, por exemplo, é um traço dessa cinefilia.

Agora, ao passo que, para mim, por exemplo, que nasci em 77, que foi o ano “pecaminoso” do divórcio, para mim, na minha formação infância-adolescência, o cinema brasileiro veio envolto numa nesga de interdição. Por quê que eu digo isso? Porque era muito claro. Havia cânones, oficiais, para os quais era fácil o acesso, e havia toda uma gama, umas fileiras, umas colunas imensas de cinemas brasileiros sobre os quais não poderíamos conseguir chegar perto. Havia, não só um preconceito, mas uma dificuldade de acesso que resultavam em clichês – por exemplo, de a Boca do Lixo ser feita única e exclusivamente de pornografia – o que é uma tremenda balela, um absurdo total -, e nisso, o que acontece, se você vai vendo, cada vez mais, uma vontade de “desconstruir” isso e ver o que havia ali dentro. Por exemplo, é absolutamente indefensável que, em abril de 2011, possamos dizer que o José Mojica Marins seja um “bufão”, seja um toscos. O Mojica, que fez a criatura “*Zé do Caixão*” e depois com o tempo ele se fusionou a tal ponto com a criatura que não se sabe quem é autor e quem é a criatura. Mas o Mojica construiu um dos planos de seqüência mais espetaculares da história do cinema brasileiro no *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, em que o Zé do Caixão está lá comendo uma perna de carneiro em plena sexta-feira santa, da Páscoa, e atrás passando a procissão. Então, veja, não só pelo lado técnico da construção do plano, é uma temeridade, é uma coisa extremamente fabulosa, mas também é uma coisa autoral. A questão do Mojica é muito expressiva no cinema brasileiro. E também na Boca do Lixo havia Carlão Reichenbach, havia *Império do Desejo*, havia uma série de filmes, havia o Jean Garrett; não se pode dizer que só houvesse misoginia na Boca quando havia

roteiristas como o João Silvério Trevisan – chega a ser uma contradição em termos alguém defender essa hipótese. Isso é só algumas pinceladas desse tipo de cinema que com o tempo a gente foi - eu, particularmente – fui me envolvendo e dando essa idéia de “todo”, que é o sentido do “*Estranho Encontro*”.

Em relação ao tema de hoje, por essas pinceladas, a gente já pode ver o seguinte: o “País” não tem a prerrogativa exclusivista. O “País” não é formado por um bloco de pessoas ou idéias. O “País” é uma comunhão de interesses e de signos e de elementos que, via de regra, vão acabar desaguando no cinema, ou como falei mesmo, no cotidiano, nas artes plásticas, na literatura. Entender o “País” não é sequer uma prerrogativa modernista, o conceito de “nação” – e muitas vezes eu vou usar aqui a palavra “nação”, “país” e “pátria”, mais ou menos ficam no mesmo campo semântico. O quê quer dizer isso? É você pertencer à alguma coisa. Isso é fundamental. O “País” não é um Estado. O Estado é um conceito jurídico, fechadão e previsível. Para você sair do Estado, você pega um papelzinho do seu passaporte, alguém carimba – uma pessoa que você nunca viu na vida vai carimbar -, e você saiu das fronteiras físicas e delimitadas do Estado. E para sair da Pátria? E para sair da nação? E para sair do País? Você pode estar na suíça e vai bater um banzo fundamental em você e você vai voltar a nação, porque ela nunca vai ter saído de você. Então, existe essa questão. Eu entendo o meu país, eu me considero parte do meu país porque ele está dentro de mim. Existe essa questão, essa simbiose fundamental.

Em relação também á pátria – é necessário que seja pátria, nação, porque “pátria” depois de um tempo ficou com um clima um tanto “obtusos” porque foi usado com uma série de intenções mal explicadas -, mas quando se fala em “pátria, é uma coisa que, inclusive Joaquim Nabuco já falava. Joaquim Nabuco que era um menino de engenho, literalmente, e que saiu numa carreira abolicionista, contrária a escravidão, assim como, por exemplo, também Vinicius de Moraes, “você pode estar no exílio vendo o seu filho dormindo no berço” e aquilo te dá uma sensação de estranhamento tão grande que você faz um dos maiores poemas da história da literatura brasileira, que é o “*Pátria Minha*”. Então, a pátria é uma criança que você coloca no colo. É um encantamento e é uma eternidade que não se pode explicar de maneira muito contingente. É um conceito bastante aberto.

E por quê que eu estou falando tudo isso? Há uma explicação. Na verdade, quando se fala em cinema brasileiro, você vai estar mexendo com um monte de referenciais, não apenas um específico, seja ele do Cinema Novo ou da Boca do Lixo, seja ele o Walter Hugo Khoury, seja ele a pornochanchada. Não é assim. Na verdade, você vai estar dialogando com tudo isso ao mesmo tempo. Então, por exemplo, qual seria o parâmetro de quem seria o “caipira nacional”? O “caipira nacional” é um personagem importantíssimo no cinema brasileiro. É o Mazzaropi só? Isso é muito obvio. Não vamos parar por aí, não precisa ser só isso. Pode ser, por exemplo, o Genésio Arruda em 1929 no filme do Luiz de Barros em que já estava o pobre do caipira aqui, levando “toco” na cidade do Rio de Janeiro, sendo engrupido. Pode ser, por exemplo, os personagens em *A Marvada Carne*, que já é um filme bastante embasado no Antonio Cândido. O caipira encontra uma junção de índio-português, que é saudoso, que tem uma dieta à base de trigo, praticamente não vê carne – carne é, praticamente, muito raramente -, e pode ser também *Os Dois Filhos de Francisco*, por quê não? Que já um filme bastante pop, do cinema popular, tem uma estrutura básica para o cinema popular; da mesma maneira o policial brasileiro.

O cinema policial brasileiro tem uma tradição vastíssima. Pode ser quem? O Oscarito no *Matar ou Correr*, que é uma chanchada, que antigamente era tida como “alienante” e com o tempo foi se vendo que não era; pode ser também o Jece Valadão num filme extremamente importante na cinematografia brasileira, que é o *Eu Matei Lúcio Flávio*, que é do Antônio Calmon. E pode ser o “loser” do Capitão Nascimento, que está num regime, que faz uma crítica, não muito bem compreendida, onde ele fala de um regime de força de “enxugar gelo” e “botar dedo na ferida” de pessoas sobre as quais não se coloca muito o “dedo na ferida”, mas ele faz. É o libelo dele. Não é?

Então, feitas todas essas digressões sobre ao conceito de país e as referências básicas do cinema brasileiro e também do país em que a gente vive, eu separei algumas questões que eu acho bastantes importantes no cinema dos anos 2000. A primeira delas é com relação a essa questão do Cinema Digital, na qual eu própria me insiro, o Valente, todos aqui, de você ter uma reformulação crítica e também de atuação no cinema através de contatos virtuais que, muitas vezes, a gente nem se conhece pessoalmente, mas vai tocando o barco e vai reconstruindo conceitos – o que é uma atitude absolutamente fundamental. Isso se dá, por exemplo, nos coletivos, não é? Quando você tem pessoas que mal se conhecem e vão dialogando e vão montando filmes, e vão botando na praça; além disso, ilhas de edições caseiras, todo esse processo que a gente conhece bem. Então, a tecnologia digital de fato implicou bastante em transformações ao longo da década de 2000.

Um segundo ponto que eu acho fundamental também, é essa questão da estrutura de produção. É inegável que a Globo Filmes ao longo dos anos 2000 deu um ânimo bastante grande à produção nacional, seja através de filmes bastante questionáveis, dos quais poderia citar vários aqui, mas é de fato um petardo, é uma produção bastante necessária inclusive para se fortalecer um clima de indústria no Brasil, que é uma coisa necessária – ao lado do cinema autoral, obviamente. Além disso, tem uma questão da violência, e estamos pegando um ponto, que reflete isso que eu estava falando anteriormente, de elementos que são típicos da cultura brasileira, do dia-a-dia, do fomento nacional, que é a questão da violência e que vai aparecer, via de regra, nos filmes, como, por exemplo, no *O Invasor*.

O Invasor até tem uma aplicação que eu acho interessante pelo seguinte: o roteiro do Marçal Aquino e do Brant é, na verdade, baseado na novela do Aquino, que não deixa de ser uma continuação no que o Rubem Fonseca fazia lá atrás nos anos 70 – com suas devidas proporções guardadas, obviamente. O que o conto “O Cobrador” falava nos anos 70, o conto do Rubem Fonseca, era o que? Era uma pessoa que cobrava dos outros, que cobrava da sociedade, um *serial killer* louco, alucinado, que cobrava o sexo que haviam tomado dele, o dinheiro que haviam tomado dele, as esperanças que haviam tomado dele, o *mustang* que haviam tomado dele. E assim ele vai sacrificando, queimando pessoas, umas após as outras, até que no final o “Cobrador” chega numa nova fronteira e aí ele decide partir para, o que dá-se à entender, partir para explosões em série. O ponto termina ali. Havia nesse cobrador um sentido sócio-econômico um pouco maior, pode-se dizer isso; havia uma questão ideológica, uma razão de ser que era bastante grave nesse conto. Quando nesses anos 2000, o “*invasor*” torna-se hedonista. Então, vejam o quanto é interessante tudo isso, chega uma hora que o personagem do Paulo Miklos fala: “não tem dinheiro nenhum que me tire daqui, então eu vou continuar atormentando, eu estou extraindo um prazer disso aqui, podem me dar o dinheiro que for, mas eu não saio daqui”. Então, essa é uma questão interessante da violência. O comportamento da violência é feito pelo cinema brasileiro ao longo da década. Além disso também o *Tropa de*

Elite do Padilha, em que entra essa questão do *blockbuster*, um tratamento diferente da questão da violência do que ele havia dado no *Ônibus 174*, que era uma coisa mais de contemporizar um tanto de denúncia, mas não uma coisa tão explosiva e tão radical como foi visto no *Tropa de Elite*.

Além disso, uma coisa que me parece bastante importante, e que isso vai ser debatido ao longo da mostra, essa questão da “ação entre amigos via coletivo” é algo bastante perene no cinema brasileiro. Fosse o Bar da Lider, fosse o Bar Soberano, essa questão do “pertencimento” do “fazer” cinematográfico, isso me passa a impressão gravíssima e positivíssima de que isso nunca vai ser perdido. Isso pode ir mudando, mas não vai se perder. Já havia nos ciclos dos anos 20; o próprio Edgar Navarro, que fez um filme muito bonito em 2005, *Eu Me Lembro*, que também vai ser debatido aqui, o Edgar Navarro fazia parte de um ciclo experimental na Bahia nos anos 70. Então, tudo isso é uma roda, o fio vai sendo tecido e vai sempre voltando.

Nesses filmes que passaram hoje, *Baixio das Bestas*, *O Signo do Caos*, existe uma questão que me parece, esses três parecem resumir um ponto que eu acho muito importante. Ao menos, ao meu entender, o cinema brasileiro continua ainda muito tendendo para uma visão sócio-econômica dos fenômenos. Perde-se um pouco, às vezes, a possibilidade de se fazer uma aproximação através da aventura individual das personagens. Por quê que eu digo isso? Porque isso é possível, não é uma ilação, não é um pensamento jogado ao acaso. Você pega, por exemplo, *Falsa Loura* do Carlos Reichenbach: a principio aquilo ali poderia ser somente “bom, estão no arrabalde, estão soltos ali no mundo”, “ela é uma idiota por estar ali”, “pobrezinha, coitado, vai atormentar alguém” e vai se acompanhar o sofrimento dela. Mas na verdade o filme vai além, bem ao modo do Carlão que, obviamente, é um erudito do cinema e é uma pessoa que é extremamente perspicaz, ele mistura uma questão existencialista fortíssima, porque a Silmara tem uma jogada interessante no filme, onde ela acaba usando utilitariamente os “machos”, para daí tentar extrair um gozo perverso de tudo aquilo. Então ela que começa chatíssima, criticando as amiguinhas de baile e afins, na verdade ela tenta depois essa retomada, ai depois o filme cresce tremendamente. E tem isso no final, inclusive, coitada, ela cai do cavalo, mas é essa questão toda dessa pulsão de vida dela. Isso é fundamental e passa muito a impressão – já falei em outras ocasiões -, que o Carlão parece ter essa paixão tão grande pela personagem que isso fica bastante nítido. Então o *Falsa Loura* tem essa carga da aventura individual bastante forte.

Outro filme que deixa claro que isso é possível nos anos 2000 é *O Príncipe* do Giorgetti. *O Príncipe* é um filme que tem a cara do Giorgetti, aquela coisa de reflexões sobre o país, mas sem fazer um filme-tese. Até pode se dizer que “*O Príncipe*” tem um pouco disso, porque ele quer mostrar o quanto o país empobreceu, o quanto as relações pessoais empobreceram, mas há ali uma nesga de poesia ali muito séria, muito densa. O Giorgetti sabe manipular isso muito bem. Além disso também, o próprio *Eu Me Lembro* do Edgar Navarro, que tem essa questão muito forte da aventura individual, da existência dele no mundo, se transformando a partir do mundo, no contato com a memória; é um filme bastante aristotélico, ele crescendo em contato com a memória e daí surgindo a criação - esse é um ponto que me parece fundamental no filme.

Passando agora para os filmes que vimos hoje, *Redentor* me parece cravar muito na veia essa questão que estou falando, essa questão de se fazer uma luta de classes e daí tentar-se um ‘norte’, uma ‘razão de ser’ do filme. No caso deste filme especificamente, pelo menos há toda uma ‘jogada’, uma coisa *over*, obviamente

bastante forçada, um grau de cinismo, mas que estruturalmente está focado no fato de ali haver um problema sério entre grupos de pessoas por conta – o que eles deixam bastante claro – por uma questão capitalista, um capitalismo insípido que leva a cultura do “jeitinho”. Então, a personagem do Miguel Falabella é um escroque, mas é um escroque que também foi fomentado por uma cultura viciada. Não existe uma “vocaçãõ” de fazer as engrenagens rodarem. O Miguel Falabella, a personagem dele acaba ficando como o chato, o inconveniente, que vai tentando roubar os pobres e dando um jeitinho, “vou te acochambar por aqui, acochambar por ali, para ver se no final eu consigo levar algum no meio”, e com bastante humor, com bastante “picardia”, digamos assim. Tem também a coisa do *Sunset Boulevard*, que é decepcionante nessa coisa de falar da morte, ele morto falando sobre si mesmo – mas ainda assim é um filme que funciona. É um cinema popular e deixa um saldo bastante positivo.

O *Baixio das Bestas* parece-me ter ido um pouco além em interesses autorais. Por quê eu digo isso? Logo no início vocês podem perceber que tem uma epígrafe que é a mesma de *Menino de Engenho* do Walter Lima Junior, que é do Carlos Pena Filho. Ali se trata da inexorabilidade do tempo: a usina vai engolir a mim e vai engolir a você. É um caldo bastante interessante da cultura brasileira, de representações da cultura brasileira, porque ali a gente está na Zona da Mata, da mata edípica inclusive, como se fosse um marco zero para muitos autores e tem essa vocação de ali ser praticamente um mundo à parte, um continente perdido. Esse saudosismo aparece mais marcado no filme do Walter, de 65, se não me engano. No *Baixio*, bem à moda dele, o diretor vai além em termos de sadismo, ele bota a lenha no acelerador, ele escracha e vem com essa carga bastante forte do naturalism. Porém há de ser dourada essa pílula, porque o que o diretor faz é misturar essa questão do saudosismo, então fica lá e cá. Então, há essa pulsão do sentidos sim, isso é bastante nítido, é uma característica dele; agora, o que se deve colocar em conta é que, é uma mudança, acaba sendo uma mudança em que, “ok, eu vou ficar aqui nessa questão inexorabilidade do tempo, a usina engole a mim e engole à você”, mas, agora, como comparar?

Eu vou ler para vocês um poema, um verso, um poema do Jorge de Lima que deixa bastante claro isso, essa questão saudosista, que estava lá no “Menino de Engenho”, para vocês verem como “não é bem assim” no *Baixio das Bestas*. Chama-se “Negra Fulô”, do Jorge Lima. Ele fala: “*vai forrar a minha cama / pentear os meus cabelos / vem ajudar a tirar a minha roupa, Fulô*”; e ai passa o tempo e ele fala: “*O senhor foi ver a negra / levar couro do feitor / a negra tirou a roupa / o senhor disse: Fulô / a vista se escureceu / que nem a Negra Fulô*”. Então, havia ali uma questão, um patriarcado, uma questão paternalista no trato dessa questão escravocrata – inclusive, esse clima, apesar de a lei já ter sido prorrogada a “zilhões” de anos, ainda havia no início do século aquele caldo bastante rançoso de paternalismo. Quando o Cláudio Assis vai fazer o *Baixio*, ele pega isso: ele faz um “jogo falso” no início, coloca essa questão, mas ele, como eu disse, ele “senta a lenha”, ele vai além. Fica um espetáculo mais sádico, então, dentro de uma linha iconoclasta, que é bem a linha do cinema brasileiro, pegando essa questão dos ‘pitboys’ do sertão, essa atualização do drama.

Por fim, passando então para o “*Signo do Caos*”, ele pode ser visto como uma continuação de vida muito forte do Sganzerla, que estava lá no *Documentário*. Recomendo todos verem, é um curta que tem uns 10 minutos, coisa pouquíssima. Ali é o que? São dois garotos que estão na rua em 1966, e as referências são todas cinematográficas. Assim, o tempo todo: no filme fica aquela questão “ou a fulana ou

o filme”, “o que eu faço da minha vida”; e pôsteres nas ruas, a conversa toda é referencial, é metacinematográfica, porque o cinema está ali nos filmes o tempo todo, e esse cinema experimental – alguns gostam de chamar de marginal, eu acho um tanto equivocada na verdade, porque “marginal” eu vi vários, não foi isso, não há um monopólio especificamente do Sganzerla, do Jairo Ferreira, do Rosenberg Filho, é um signo, uma relevância muito grande essa marginalidade no cinema brasileiro. Mas a questão fundamental no Sganzerla volta, então, no *Signo do Caos*, que o acompanhou a vida inteira no cinema, essa questão de falar em cinema brasileiro e ao mesmo tempo tentar subverter linguisticamente, em termos de linguagem cinematográfica, essa questão de cinema, tentando se colocar também como personagem no mais das vezes. Porque na medida em que ele era um cinéfilo inveterado, a paixão, por exemplo, pelo Orson Welles, era recorrente e acontece muito forte no “*Signo do Caos*”. Vocês podem até ver que o filme que está sendo vetado ali pelo interventor do DIP, o filme é o *It's All true*, que o Sganzerla revisitou várias vezes ao longo da vida, inclusive com documentários, próximo já de morrer. Pois bem, o fato é que, além disso, no *Signo do Caos* a gente tem uma montagem do Reynoldi, que foi o mesmo responsável em grande parte pelo sucesso do *Bandido da Luz Vermelha* – isso é um pacto muito grande, o Reynoldi e Sganzerla. Além disso, ao invés da Boca do Lixo nós temos o Rio de Janeiro; ao invés de Janet Jane, que é a personagem de Helena Ignez no *Bandido*, a gente tem a Lolita; sempre um referencial sobre o “fazer cinematográfico”, sobre o que está na tela, sobre o que está por trás da tela e como juntar os dois, com sacadas de inversão, com inversões na banda sonora, um roteiro azeitado assim para ser uma catarse do mais das vezes – como ele próprio dizia: é um “anti-cinema”, um “cinecídio” -, porque é uma questão de brincar com essas referências cinematográficas.

Por fim, eu acho interessante ressaltar algumas frases que ele fala e que tem a ver com essa questão do cinema brasileiro, bem ao estilo dele: “todo brasileiro deveria ser proibido de existir”, “cinema brasileiro sempre foi caso de polícia”, “são os primeiros dias da última arte”; então o Sganzerla faz ali uma bacanal dos sentidos, de uma inquietação bravíssima em torno do tema, sempre com aquela construção do imaginário brasileiro, uma reconstrução, digressões em torno do tema e que tem essa pegada cinéfila - como eu falei ao longo do tempo -, bastante marcada, mas também, havia ali uma vontade de reconstrução. O *Signo do Caos* também acaba sendo uma profissão de fé do Sganzerla porque é feito na antevéspera da morte e deixa bastante claro esses signos todos, e ao mesmo tempo essa inquietação que eu acho bastante fundamental para se entender o cinema brasileiro.

Nesses breves minutos que a gente conversou, deu para ser ver que existe uma miríade de referenciais. Os referenciais não se esgotam apenas em um ou dois. Para finalizar, me lembra muito aquele poema do Drummond, “*O Elefante*”, que se você for ver numa camada literal. É um elefante bonitinho caminhando no meio do povo, coitado, então você... “fabrico o meu elefante de poucos recursos”, isso é cinema brasileiro. Você, no mínimo, tentar fazer o máximo. E aí você pega o seu elefante particular, você entope ele de sonhos, você coloca palha, você gruda a orelha, você gruda o nariz, a tromba, você tenta fazê-lo cada vez maior, maior e maior, e nisso você acaba sabendo que chega uma hora em que você vai encontrar dificuldades no meio do caminho, isso é evidente, até por conta dessa macro estrutura brasileira, que é bastante problemática. É um cinema que é feito de reconstruções, né? De idas e vindas. Então, quando ele termina, o Drummond fala uma frase lapidar que eu acho que resume à perfeição também a própria problemática do cinema brasileiro. O Drummond fala o seguinte: “amanhã eu recomeço”. Então, isso para mim é o cinema

brasileiro em essência: “amanhã eu recomeço”. Isso, por sinal, já foi falado por outros personagens do cinema brasileiro, como por exemplo, Carlos, do *São Paulo Sociedade Anônima*: “recomeçar, recomeçar sempre”. Então, para se entender cinema brasileiro, que país é esse que a gente vive, dentro desse mundo de referências possíveis, que tentamos condensar para caber aqui no debate, essa questão da reconstrução e do “ir além” me parece a “pedra de roseta” fundamental para gente entender qualquer coisa em torno do nosso cinema. É isso.

EDUARDO VALENTE - Queria só, antes de passar a palavra para o Avellar, fazer uma leitura aqui, rápida, de um trecho do nosso texto da curadoria. Na verdade “nosso” porque trabalhamos muito juntos, mas quem escreveu esse, especificamente, foi o Cléber Eduardo. Mas, antes disso, só uma observação que eu acho que faz-se muito necessária que é o fato, a partir do final da fala da Andréa, de que, nesse exato momento, está sendo aberta a grande mostra retrospectiva do Rogério Sganzerla na Caixa Cultural, que vai ocupar o espaço da Caixa nessas duas semanas. Como eu falei na apresentação do *Signo do Caos* mais cedo, acho que não existe nessa área específica concorrência, existe complementaridade. Então, o fato de estar acontecendo nas mesmas duas semanas não faz nem um pouco ter vontade, porque você não vão lá ver a mostra para virem aqui, porque eu acho que vai ter filme suficiente para todo mundo que quiser ver qualquer um deles nas duas semanas. Então, hoje, curiosamente, como até o jornal *O Globo* destacou, o “*Signo do Caos*” estava sendo exibido aqui na mesma hora que o *Bandido da Luz Vermelha* estava abrindo essa mostra na Caixa Cultural. Eu acho uma circunstância bem curiosa: estávamos aqui com a sala quase lotada para o *Signo do Caos*, tenho certeza que o *Bandido* também estava com o seu público lá e ao longo dessa semana quero recomendar que você chequem a programação aí da nossa mostra, da mostra do Sganzerla e tentem ao máximo acompanhar o que der nas duas.

Eu só queria fazer essa leitura do trecho final do texto do *Cleber* de introdução a esse tema aqui no nosso catálogo, porque eu acho eu tem um pouco a ver com o que a Andréa estava falando, particularmente na introdução, antes de ir para os filmes. Encerrando o texto dele (está claro que tem toda argumentação anterior, mas ele fala isso no final): “podemos afirmar ainda, sem muitos riscos de erro grande, que entre todas as questões aqui levantadas para essa mostra, essa é a mais deslocada dos ventos da contemporaneidade, ao mesmo para a parte do discurso crítico de olho aberto para flagrar traços de representação e construção de sentidos mais perspectivados. O encaminhamento reatório e cinematográfico e parte dos estímulos da nova geração para sensação de experiência, latência e ambiência, procurando efeito de presença ou efeito poético como norte, quase se opõe à esse vertente na qual a narrativa e as estratégias cinematográficas são formas de se pôr no mundo e contra ele”.

Que dizer, o Cléber enxerga aqui, uma coisa ainda nascente, latente, de uma nova geração que vai se formando e se tornando mais palpável nos últimos tempo, onde, talvez, isso que a Andréa falou da “aventura individual”, da “presença do norte”; como ele chama de “efeito de presença” ou “efeito poético como norte”, se apresente com um pouco mais de frequência do que a gente viu em algumas décadas anteriores aonde, de fato, essa... Não que o Cléber – porque eu conheço bastante bem o modo de pensar dele -, ache que isso seja nem positivo e nem negativo, é uma questão de observar uma tendência que ele nota, que eu sei que ele, particularmente acha as duas muito interessantes, mas é uma anotação só à partir disso de como realmente, historicamente, como a gente tenta olhar, pelo menos, o

que a gente lembra do cinema brasileiro, essa vertente sócio-econômica que você chamou.

ANDRÉA ORMOND - Que é bem marcada.

EDUARDO VALENTE - Ela se marca e realmente é a que marca esse filmes que a gente quis exibir nessa questão, mas vão ter outras coisas aí ao longo da mostra também. Bom, eram só essas duas observaçõezinhas que você me lembrou enquanto falava e eu queria passar a palavra para o Avellar.

AVELAR - Eu gostaria de começar fazendo duas ou três observações, como ponto de partida, para a gente pensar a experiência recente de produção e da nossa relação com os filmes. Eu queria partir do título mesmo, porque, desde a época que ele surgiu nos anos 70, me chamava atenção o fato de que alguém pudesse formular uma questão como essa, sendo brasileiro, “Que país é esse?”. Ou seja, não se perguntava que país era o nosso, não nos incluíamos dentro do país. Era uma coisa como se eu, brasileiro, estivesse falando de um outro país que não tem nada a ver. Essa coisa me incomodava e, ainda que eu pudesse compreender o porquê se formulava a questão dessa maneira, digamos, nos anos 70, durante o período da ditadura militar não era difícil dizer que o que era o país para a ditadura militar não era para gente. Mas, na verdade, esse jeito de se formular uma insatisfação com o país foi muito além dos anos 70, a ponto de que hoje nós podemos retomar a questão na frase título como alguma coisa familiar.

Não é preciso ter participado dos conflitos do país na década de 70 para ter ouvido, fazer uma pergunta de uma situação qualquer com a qual a gente não concorda – “*Que país é esse?*”. O que acontece numa escola onde se massacra alguém, que país é esse?; cai uma montanha e soterra não sei quantas pessoas, que país é esse?; tais e tais coisas desagradáveis acontecem e nós nos eximimos, de um certo modo, de ter algo a ver com isso. “Eu não tenho nada a ver com o garoto que entrou na escola e matou as crianças”; “eu não tenho nada a ver que com o advento lá na Bahia, uma chuva – como a de ontem -, tenha derrubado a montanha em cima das pessoas que moravam sem saber (ou sabendo) e imaginar uma montanha de lixo”. E várias e várias outras coisas desagradáveis e, quase como uma resposta tranquilizadora, eu acho que estamos no “que diabo de país é esse?”, mas nunca, “como isso acontece no nosso país”? O que eu tenho a ver com isso? Isso não implica no perguntar-se “que país é esse?” em geral; não implica numa indignação consigo mesmo; não implica numa insatisfação individual, mas é um pouco tranquilizadora nesse sentido de que “não tem muita coisa a ver com isso”. “Eu posso muito bem jogar lixo pela janela do carro, porque a rua não é minha”. “Eu posso sujar aqui, eu posso fazer qualquer coisa, porque eu vivo num outro espaço imaginário, eu vivo fora”.

Penso nessa questão – exagerando um pouco, como fui fazendo aqui, porque acho que ela formulou uma série de soluções formais, dramáticas. A vontade era de criar talvez um país em que eu pudesse me sentir bem, mas não tivesse que me perguntar “que país é esse?”, esse sim é o meu, onde estou vivendo. Acho que esta é uma das questões fundamentais para que a gente possa pensar um pouco a experiência recente de Brasil, onde perguntamos: “que país é esse?”. Tem mais: “Em que país nós estamos? Qual é o país que eu quero para mim? Qual é o nosso país?”. Essa é uma questão que eu acho que a gente tem que guardar como um dos pontos coordenadores de uma reflexão sobre a experiência recente, até mesmo porque a experiência dos últimos dez anos inverte-se do que há dez anos atrás nós estávamos discutindo com relação à década que vai de 1990 ao ano 2000. Ou seja,

foi um momento iniciado com uma baixíssima auto-estima, muito recuperada naquele período. Digamos que nos últimos dez anos possivelmente a auto-estima do brasileiro até que está sendo exagerada. Então ao contrário, nós temos gostado demais da gente, não como nos anos 70, em que nós não gostávamos do governo ou como nos anos 90, que nós não gostávamos de nós mesmos, achávamos que estávamos ali pelo 'quinto mundo' possivelmente, com possibilidade otimista de chegar ao terceiro.

Então há uma contradição que me parece ser um ponto de partida para que nós pensemos na produção cinematográfica, principalmente no Brasil, porque no momento em que a auto-estima hoje não está tão em baixa por que nós continuamos a perguntar que país é esse e não “em que país eu estou? Que país é o nosso? O que esta acontecendo com o meu país?”; E, curiosamente, nessa contradição espero compreender também duas questões adiante, que antes de levantar quais são as duas questões, as coisas que a gente pode discutir, eu queria levantar duas questões que eu tenho da relação, desde o meu tempo, desde a minha geração até a geração de hoje, como base da atividade criativa no cinema no Brasil. Eu acho que nós somos, felizmente, comandados por um processo criativo absolutamente indisciplinado. Eu acho que na indisciplina sempre esteve a força criativa brasileira. Quando a gente não espera que vai sair alguma coisa daqui, sai indisciplinadamente, quando não existem condições no mercado aparece isso, aparece ali uma condição. Quando a gente acha que o filme não vai dar certo, já acha que vai dar certo, essas coisas que não são muito organizadas e que não são previsíveis, que não são disciplinadas, são os grandes impulsos criativos que nós temos, geram certos sentidos criativos que nós temos. Pode parecer que, pela criação, afinal de contas a gente é indisciplinado, isso não quer dizer que não existe em vários outros países, várias outras culturas, onde a criação depende de um esforço disciplinar, depende de uma aplicação que siga uma certa disciplina.

Quando eu digo “disciplinado”, eu digo, por exemplo, que, raramente, quem começa a fazer cinema hoje mantém uma relação histórica com a tradição do cinema no Brasil. Quer dizer, nós estamos nos relacionando com o que a televisão mostra hoje, com o cinema, valioso, que é o que mais chega aqui hoje, alguns exemplos que nos chegam do cinema asiático ou do cinema europeu que se mostra hoje, mas possivelmente nós não vemos os filmes que foram feitos nos anos 70 nos anos 80, anos 60, vemos ainda nos 50, ou seja, não se estabelece uma linha, não para fazer o mesmo – não para seguir o mesmo exemplo, mas para estabelecer um ponto de conflito, um ponto de debate, os pontos de discussão, até mesmo para não fazer coisa errada que foi feita numa determinada época é preciso ter conhecimento dessa coisa errada. Para não repetir os erros que na sociedade brasileira permitiram a ditadura militar, a tortura e vários outros incômodos, digamos, que nos faz perguntar hoje “Que país é esse?”, é preciso que a gente passe a ter um conhecimento dessas coisas e estabelecer com esse conhecimento uma relação política. Portanto, da indisciplina a gente acaba descobrindo hoje alguma coisa que também foi descoberta nos anos 50, nos anos 60, nos anos 40, que seja.

Se nós observarmos hoje, eu vou me repetir aqui – que é uma brincadeira que eu faço com frequência -, de que, “toda redenção chega com atraso”. Eu sempre digo que a gente não voa (...), então demoramos anos, séculos para conseguir voar. Então, quando a gente tentou já estamos atrasados, a vontade de voar já tinha voado muito além das possibilidades da (...), e hoje, no mundo digital, existe uma série de condições novas permitidas pelo digital, mas todas elas foram inventados com Super 8, com os 16mm, com equipamentos mambembes perto do que temos

hoje, mas a gente forçava os limites técnicos do equipamento para poder realizar; hoje a gente pega uma câmera digital e faz sem grandes problemas. Então essa questão da indisciplina, me parece, reforçou que conseguimos inventar, sonhar, antecipar as possibilidades que hoje já não são mais novas. Foram novas no momento em que estavam sendo sonhadas, no momento que se torna realizado, não tem a mesma força geradora, criadora. Então, hoje nós estamos repetindo algumas formulas do cinema “imperfeito” – ou qualquer maneira que quisermos chamar -, como chamavam eles na época, de “*udigrudi*”, como a gente chamava, depois disso, veio - atravessada, enviesadamente, equivocadamente – o Cinema Marginal, então algumas experiências dessas cinematografias começam a ser inventadas, mas ninguém garante que tenham sido consultadas, conhecidas e estudadas para gerar uma coisa semelhante àquela, daquele momento, naquele contexto que teve determinada função que pudesse ser agora geradora de uma outra. Esse fluxo criador é para mim “indisciplinado”, porque quando estamos consultando, não vejo uma aqui uma informação mal-humorada, punitiva, ou dizer que “estão errados”. Não é isso. É a continuação da indisciplina -, quer dizer, é continuar inventando indisciplinadamente.

E esse contínuo ato criativo disciplinado recebe, evidentemente, com freqüência, de tempo em tempo, uma “punição disciplinadora”, do país, do Estado. - “Escuta, olha, está errado o cinema brasileiro, nós temos que disciplinar isso para não perder muito tempo para a atual atitude disciplinadora e fazer filme para o mercado”. Mas o que é o mercado? Os próprios organismos oficiais não sabem diferenciar e dizer ‘o que é o mercado’ e (...) dizer que as coisas estão caras ou baratas, que temos que filmes de alto orçamento ou de baixo orçamento. Eles não sabem exatamente quais são as dimensões, as rentabilidades do mercado para dizer “aqui tem filmes de custo médio, dentro do mercado; aqui tem filme de baixo que pode dar muito dinheiro nesse mercado ou filmes de custo elevado”. Não se sabe o que é isso. Não há como saber, (...). Vamos fazer filme para conseguir público, vamos fazer filmes endereçados ao grande público, porque, se empenha muita coisa... *(trecho muito danificado)*

... Que acompanha toda atitude disciplinadora. Toda atitude disciplinar no Brasil acha que a questão cinematográfica deve ser resolvida única e exclusivamente pelos filmes. Não é preciso que se estabeleça um processo de reflexão no cinema, um processo de criação de marketing de cinema, um processo de divulgação nas escolas e fora das salas de cinema, onde quer que seja, da produção cinematográfica, das linguagens cinematográficas desenvolvidas ou esboçadas. *(trecho muito danificado)*

... Em nenhum lugar (...) existem filmes excepcionais que jamais conseguiram chegar a uma tela sequer, independentemente da sua qualidade ou da sua potencialidade de ser relacionar com o público. Há, no entanto, uma atitude indisciplinada/criativa, uma atitude que freia essa criatividade através da tentativa de disciplinar e dizer: “o filme que nos interessa é esse aqui”. (...) não é isso... *(corte na gravação)*.

Essa é a cabeça disciplinadora que pergunta: “*Que país é esse?*” que busca um modelo de organização, de disciplinar o mercado através de uma imitação, de um modelo de produção e circulação dos filmes, numa época em que a única maneira de ver um filme era numa sala de cinema, onde a indústria cinematográfica controlava não só a produção como a exibição em todos os lugares. Não é preciso ir muito longe, temos os filmes que fizeram - que são altamente questionados – os filmes que fizeram sucesso nos anos 40 e 50 eram de uma empresa que, não apenas produzia, mas que tinha o maior circuito de exibição no Brasil, que era a Atlântida

Cinematográfica, então produzia e exibia no seu próprio cinema. Até esse momento, essa unidade era possível e é a única maneira que tínhamos de ver filmes. A gente sonhava em ter filme em casa, mas não existia televisão; a gente sonhava em ver filme em casa, mas não tinha nem vídeo cassete, e não tinha DVD. Com alguns casos, muito raros, conseguíamos guardar em casa uma cópia de 16mm. Há uma atitude hoje disciplinadora no mercado que tem a cabeça lá atrás e não de acordo como é a hoje a produção industrial moderna onde o produto é quase que um 'protótipo'. Cada vez que a gente compra uma maquininha, um estilo, de jogos, a gente está jogando num protótipo. Quando eu acabei de comprar esse aqui ele já está superado, já tem um modelo novo que não vai mais vender daqui a tantos meses quando parar de produzir essa linha aqui. Então, digamos, no momento em que a condição industrial se aproxima de um quadro que permite ao ser humano trabalhar com essa indisciplina que gera a criatividade no cinema brasileiro, ou seja, "vamos fazer um protótipo", (...) não precisa ser como a *Tropa de Elite*, Rogério Sganzerla não precisa fazer um filme com o Khoury, sabe, a gente pode, cada um...
(corte na gravação)

... Um protótipo, um projeto diferente e talvez, se levássemos isso em conta, nem teria sido formulada a pergunta "*Que país é esse?*", mas ela seria reformulada no plural: "*Que países são esses?*". Que, aparentemente, um desses filmes vem uma determinada com um país, o outro vem de uma outra experiência, então, nós somos assim mesmo. O Rio Amazonas não é como o Rio Grande do Sul, o Rio de Janeiro não é como o Pantanal, e cada uma das experiências que podemos ter com essas regiões vai gerar, naturalmente, uma outra forma de pensar o mundo. Essas são questões que estão por trás da produção que tem contradições. Pessoas e contradições estão por detrás da questão (...)

... Diferente do que foi nos anos, entre 1990 e 2000, antes tivemos uma interrupção brutal da produção e circulação dos filmes do Brasil, e até hoje não acham que existe uma resposta, mas é uma das questões – não encontro palavras -, mas, das mais "entusiasmantes" em relação a atividade cinematográfica no Brasil, é que, pela metade da década de 90 começaram a reaparecer algumas fontes de financiamento, alguns pequenos detalhes para a circulação dos filmes, não foram os velhos idealizadores que voltaram a produzir, mas surgiu uma geração de gente nova. Projetos de gerações cinematográficas bastantes diferenciadas e sem que a gente possa dizer exatamente de onde saiu. Onde estava escondida essa cultura cinematográfica que permitiu o aparecimento de uma geração nova do nada. Não existia naquele momento nenhuma fonte de sedução para atrair o sujeito para o "vou fazer cinema porque é legal". Pelo contrario. Eu me lembro de um dado hoje difícil de acreditar, para quem passou na época, quando, no final de 1992 se fez uma "*Semana de Cinema Brasileiro*", com filmes que foram iniciados ou produzidos em 89 ou 90 e que não tinham chegado ao mercado, o nosso único jornal publicou um editorial dizendo "Para quê?". É difícil a gente imaginar que essa mesma pergunta possa ser feita hoje, com todas as reservas e os preconceitos que antes não existia.

Eu acho que, digamos, como a gente tem um pouco de (...) estamos nos anos(...) em que país não melhorou. Pode ser que, voltando a produzir cinema a gente consiga melhorar um pouquinho. Porque, no momento me que se voltou, a questão que saiu na imprensa foi: "poxa, tu vai fazer cinema mesmo de novo? Ninguém sente falta." Bem na verdade, nos mesmos três anos ninguém me escreveu uma linha dizendo: "pô, por quê não existe mais filme no Brasil? Onde estão 'tais' e 'tais' filmes?"; se a brincadeira me permite, quero perguntar: - Que país é esse? – Não há um "que país é o nosso?". Não tem nenhuma dessas questões.

Hoje a questão é diferente. Hoje não, hoje nós temos uma produção que cresceu, não cresceu em questões de renda, público. Cresceu como uma presença, o fato de *Tropa de Elite* ter sido discutido, xingado, brigado, para mim, é mais relevante do que o número excepcional de expectadores que ele chega a fazer. Não que ele simplesmente tenha sido consumido por muita gente, mas que tenha provocado uma discussão intensa. É um fato vivo – só para ser um exemplo mais evidente. Hoje a questão é diferente e há uma pressão disciplinadora. Porque, antes da pressão disciplinadora, eu acho, que se esteve produzindo nos últimos 10 anos e diante dessa pressão disciplinadora que quer ter o cinema de mercado, disciplinar a atividade, vigiar, controlar, lidar, botar mais selos nos letreiros da apresentação – porque é isso que somos obrigados a fazer, cada filme vira uma coleção de marcas e anúncios de governo e empresas, e isso é o que, na verdade eles dizem que estão “dando dinheiro”, mas estão pagando um anúncio ali, estão fazendo propagandas de si mesmos -, quer dizer, nesse momento, em torno dessa “imposta” disciplina de mercado que nós estamos produzindo – talvez – o que seja mais vivo no encontro de cinema. Seja vivo, ou pelos mecanismos de produção. Ou seja, nós temos ultimamente hoje um razoável número de filmes que trabalha na fronteira entre uma exposição de artes plásticas e um filme de cinema, ou nós temos filmes que pelos seus temas ou por suas formas de narração contrariam todo o tipo de produto que gruda a sua marca no letreiro de apresentação como sendo um sinal de excelência, um sinal de qualidade na sociedade brasileira. Eu acho que esses dois elementos são os elementos que estão por trás da questão cinematográfica própria.

Então, há uma pressão de controle, de vigilância, de disciplinar alguma coisa que, tradicionalmente, não que seja uma condição, mas é uma prática brasileira, é uma prática brasileira que podemos pegar e examinar uma época ou mesmo um realizador. Mesmo no cinema de extrema marca autoral como o nosso, o conhecimento de um filme, de um realizador, ajuda a acompanhar o filme seguinte, porque o filme seguinte é um outro desafio que se ele encontra. Evidentemente nós podemos encontrar pontos de semelhanças posteriores – Cláudio Assis, para citar como exemplo –, existem pontos em comum entre o *Amarelo Manga* e o *Baixio das Bestas*. Claro que existe. São dois filmes que discutem a sobrevivência na sordidez, onde você pode usar a sordidez como uma forma de sobrevivência. Mas, esses dois filmes são bem diferentes um do outro e os dois muito diferentes do que ele acabou de fazer, *A Febre do Rato*. São três filmes que vendo um você não está sendo preparado para ver o outro. O outro será um desafio novo, diferente. O terceiro será um terceiro desafio e assim por diante, o que não é um fato novo, é uma constante, quase, na produção brasileira. Eu acho que falei um pouco demais, queria levantar essas idéias para que a gente pudesse ter uma noção do que está como força de criação e de enfrentamento numa produção cinematográfica brasileira nesses últimos dez anos e que possivelmente vai avançar ainda na década que está começando.

EDUARDO VALENTE – Obrigado, Avellar. Antes de passar para vocês e abrir aqui a nossa conversa para perguntas e colocações, como eu falei no início podem vir das falas, podem vir dos filmes e podem vir de idéias que vocês tenham trazido já de casa com essa pergunta, como o Avellar disse, e toda a problemática que está por trás. Então não precisam ficar, não se preocupem em ficar limitados ao tema, a gente está aqui é para bater um papo mesmo. Eu só queria antes disso fazer uma observação, assim, que é um pouco auto elogiosa da mostra, mas é que ouvindo a Andréa e o Avelar eu não pude deixar de perceber que quando a gente propôs essas perguntas e aí chamou duas pessoas para debater em São Paulo, duas pessoas no Rio, confesso que a gente ficava um pouco preocupado se a gente ia rodar em

círculos. Mas eu acho que quem viu o debate na internet, por acaso, ou quem queira ver depois, e ouviu Cássio Starling e Luiz Zanin falando, e ouvir a Andréa e o Avellar viu que a gente teve quatro intervenções, para ficar no termo do *free jazz*, quatro *improvs'*, completamente distintos sobre uma mesma pergunta. Eu acho que é um pouco da aposta da mostra que isso aconteceria: essas perguntas são amplas e provocativas e provocadoras o suficiente que toda vez que a gente chama quatro, seis, oito, dez pessoas vai sair alguma coisa de novo, de interessante. Então é mais uma alegria minha de ter podido perceber isso: eu também estava mediando essa mesma mesa lá em São Paulo, e fica aqui até uma instigação a vocês de irem atrás da conversa do Zanin com o Cássio que foi por outros caminhos completamente diferentes. Dito isso, eu queria ver se a gente já tem aí uma primeira intervenção de vocês, ali no meio, vou pedir só que vocês falem no microfone, por causa da coisa da transcrição, por isso que estamos gravando, mas não se sinta intimidado por isso, quer dizer, quem já levantou a mão já não está intimidado.

PLATEIA - Eu não queria fazer uma pergunta, queria fazer só um comentário sobre o comentário do Avellar, que é uma frase que eu vejo com a minha pouquíssima quilometragem de cinema brasileiro que uma das potências mais criadoras do nosso campo artístico vem da contradição, justamente dessa contradição que você colocou aí que pode ser até uma barreira. Eu já acho que isso mexe com a gente de uma forma a instigar, a querer, a forçar a gente a querer transpor essa barreira das dificuldades e tudo o mais, até a fala que termina o documentário citado pela Andréa que é da próxima vez fazer tudo diferente, que agora não vai dar para fazer igual, nem nada disso.

Por exemplo, você está no Leblon, você vê uma criança deitada na rua, isso é uma coisa que não vai te fazer querer escrever um poema sobre aquilo, pode ser até que você escreva, mas isso mexe com a sua sensibilidade de alguma forma e isso transforma a sua cabeça em relação ao mundo, em relação ao pensamento social de alguma maneira e hoje eu vendo aqui esses dois filmes notei uma coisa curiosa, porque todos os dois têm essa coisa da contradição muito forte dentro deles. O *Baixio das Bestas*, por exemplo, você trata dessa violência, da sobrevivência na sordidez, mas ao mesmo tempo você tem aquele momento idílico ali da menina deitada na cachoeira, aquela coisa bucólica daquela paisagem, o entardecer naquela região, é uma coisa que acaba fortalecendo esse filme na minha visão muito. E também no *O Signo do Caos* você vê a diferença de tons ali, na primeira parte preto e branco e no final achei que estava vendo um filme de terror praticamente com aquela coisa da censura, já estava desesperado aqui, depois ele desanda para uma comédia, para um certo pasticho, tem até a coisa da diferença das cores entre os momentos do filme. E o mais interessante para mim foi ver que, na verdade, eu não sei se isso foi consciente ou não, você podia depois até me responder, foi a colocação desses dois filmes para serem vistos em seqüência porque o *Baixio das Bestas* tem uma cena do Matheus que ele fala: “o bom do cinema é que a gente pode fazer o que a gente quiser”, e logo depois eu vi *O Signo do Caos* que é um filme justamente sobre a impossibilidade de fazer cinema no Brasil, como é difícil, como você não pode fazer tudo que você quiser – mesmo que você imagine que sim, vai ser difícil que seu filme seja visto, que você possa se colocar inteiramente ali dentro e eu acho que é essa fricção, essa contradição acaba gerando essa fricção que ela não se encerra num impasse, a gente não fica parado em relação a isso, a gente se alimenta, a gente se abastece. Essa fricção, essa contradição, ela gera chama da criação, da potência que eu acho que é o que mantém o mistério das coisas, é o que mantém a paixão pelas coisas, é o que mantém a gente fazendo,

vindo aqui. O que vai me manter vindo aqui essa semana e indo na Caixa também é o que vai fazer com que daqui a dez anos, por exemplo, quando eu vier aqui nessa poltrona, sentar e falar com você na mostra dos Anos 10, dos anos 2010 do cinema brasileiro eu continue querendo saber “que país é esse?”, porque sem mistério, sem paixão você sabe que a gente não chupa nem um picolé.

EDUARDO VALENTE - Quer falar alguma coisa?

ANDRÉA ORMOND – Vamos deixar, pode ser que tenha outra questão e aí juntar duas ou três.

EDUARDO VALENTE - Sobre a programação só queria dizer que nada é por acaso e tudo é por acaso também. A gente tentou trabalhar com os filmes dentro da nossa lembrança. Mas claro que a gente não pôde rever os 900 filmes, nem mesmo os 60 filmes que a gente programou, então a gente trabalhou muito com a memória e com a força que os filmes deixaram na gente e a programação tentava responder a isso. Mas por acaso eu vi os dois filmes em seqüência também em São Paulo, e eu também levei um certo susto. Uma tentativa, às vezes algumas funcionam melhor e outras menos. Nesse caso eu acho que funcionou bastante embora, eu não sei você, mas eu tenha saído dessa sessão dupla um tanto quanto transtornado, mas foi bem interessante.

AVELLAR - Quando você vê filmes um ao lado do outro, a mistura, um filme interfere no outro e acaba ressaltando algumas questões que são comuns, ou um sentimento que é comum. Possivelmente vendo os filmes isolados você vai descobrir outras questões, ou alguns filmes se beneficiam do fato de serem vistos isolados e de serem vistos juntos. Aqui, sem dúvida, quando você vê, são dois realizadores absolutamente intranqüilos, com uma intranqüilidade semelhante. Tanto o Rogério quanto o Cláudio no momento atual são dois realizadores absolutamente que cabem dentro de si mesmos, no sentido de que há uma permanente transtorno, é uma coisa que é mais suave e isso acaba ressaltando um filme ao outro. Na verdade quando você falou, eu só queria um pouco lembrar que é mesmo difícil fazer filme no Brasil, mas existem outras coisas que são bem mais difíceis no Brasil. Não vamos nós aqui também sofrer demais com as nossas dificuldades. A própria menina que voce viu na rua seguramente vai ter uma vida bem mais difícil que a de um realizador de cinema. Eu acho que você acentuou bem, a gente cria a partir de contradição mesmo, a gente cria para acentuar a contradição, a criação não é para encontrar respostas,mas para formular perguntas. Nesse sentido sim . Não é que exista dificuldade que a gente tenha que vencer. Viver é difícil. A gente lida com a contradição mesmo.

PLATEIA - Eu gostaria de fazer um comentário em cima de uma observação do Avellar, depois uma para mesa. Eu não lembro o termo exato que o *Avelar* usou, mas essa necessidade do estado de lamentar, essa posição criativa do cinema brasileiro, me lembrou um episódio recente no meio dessa nossa lista do *ECAD* ou essa questão do áudio visual que falou queria chamar os ‘coletivos’ de uma maneira independente para dialogar que eles pudessem apresentar os (...), quer dizer, pedir para os coletivos que produzem (...) do áudio visual.

Então essa necessidade do Estado de pensar a partir do modo deles que não é o modo utilizado. Mas a pergunta, tentando voltar uma pouco para a questão que a gente pensou ao criar essa mostra, “*Que país é esse?*” que, a partir dessa produção dos anos 2000, que imagem de país se constrói com esses filmes, quer dizer,

imagino que, a produção da década de 60 tinha isso até como uma forma de ser, os filmes eram feitos para se tentar construir uma história do país, tentar entender que país era aquele que estava sendo vivido naquele momento. Eu acho que a produção dos anos 2000, não tenha isso como intenção fundamental na sua produção, mas é inevitável que você produza uma imagem através desses filmes. Uma das outras questões que vamos colocar é: “Qual a imagem do Brasil lá fora?”; “que imagem se constrói do Brasil lá fora a partir dos filmes que chegam nesse mercado externo?”. Então, queria perguntar para vocês se, a partir, não necessariamente a partir desses 5 filmes que estão nessa questão, se é possível construir uma imagem do país que temos hoje à partir desses filmes, mesmo que esse não seja a intenção dos nossos realizadores? E, se é possível, qual imagem, quais imagens, se pode pensar nessa transição dos últimos 10 anos?

ANDRÉA ORMOND - De fato, como no início do debate, havia essa questão dos anos 60 e 70 que são momentos históricos, que (...) cultura, é uma coisa de começar do zero e fazer algo de novo. Uma ação de construção. Isso, de maneira, premeditada. Premeditada, digo, (...), longe disso, mas é uma questão de estar no mundo, então, “estar no mundo”, era isso. Com o passar do tempo, isso vai se modificando. Nesses filmes, o que eu, o que a gente pode ver é que, primeiro, são autores diferentes, salvo o Assis e o Sganzerla que até pode ter uma aproximação, mas, são filmes que, como eu também havia contado, existe essa questão da condição socioeconômica bastante forte, que liga todos eles, cada qual a sua maneira - até no *Santiago*, que não foi exibido hoje, mas que faz parte dessa questão do “Que país é esse?”, isso existe também, apesar de ser de uma maneira um pouco mais “cândida” no sentido de sinceridade. Existe uma ‘*mea culpa*’ belíssimo, exuberante no filme, mas, tem, de fato, essa questão que interliga todos eles, que é uma questão sócio econômica, com pinceladas autorais cada qual à sua maneira.

No *Redentor* tem a questão do escracho, tem a coisa *over*, no Assis tem essa coisa da inexorabilidade do tempo, mas com temas atuais, o que gera um produto novo, um filme novo; no Sganzerla com esse raciocínio lingüístico dramático, e o “País”, o que fica de tudo isso é exatamente essa “miríade”, esse monte de possibilidades. Eu acho que é um tanto complicado a gente tentar traçar uma visão específica de país, Brasil, na medida que são filmes bastantes discrepantes, mas tem esse ‘todo’, que dá para fechar bem todos eles.

EDUARDO VALENTE - Só para ler dois trechinhos bem curtos do texto do Cléber no catálogo, ele arrisca uma hipótese que diz mesmo respeito a uma idéia de Brasil, até de um cinema brasileiro como um todo, mas especificamente desse cinema aonde a gente localiza esses traços numa tentativa de um olhar que de conta de um todo e alegorizá-lo ou representá-lo, como o caso do *Redentor* ao parodiá-lo, de uma maneira mais ampla. Vou pegar dois trechos aqui, e fazer uma edição, já que o Cleber é o redator aqui desses textos: “*Que país é esse? Não é bom em nenhum dos filmes, não possui saídas*” - e mais na frente ele vai dizer: “*Os finais do protagonista de O Príncipe*” -, que Andréa citou, e não está na mostra, mas foi muito pensado por nós inclusive para essa questão “*Os finais do protagonista de “O Príncipe” no aeroporto de partida ou em “Tropa de Elite II” com o discurso do beco sem saída são evidências desse amargo olhar desses últimos dez anos nesse segmento sem medo de lidar com as questões mais amplas da sociedade da história do Brasil*”.

E aí eu queria só complementar com uma observação que eu achei bem interessante que o *Zanin* fez lá em São Paulo e que aí se comunica com uma coisa que Avellar falou aqui, que é se houve essa modificação de auto-estima e de auto-imagem do

brasileiro de fato. Porque isso foi marcante dos anos 80, anos 90 para os anos 2000 e aí não vamos necessariamente atrelar uma idéia do governo Lula, mas tem essa alteração um tanto inegável: os filmes ainda não parecem de uma maneira mais ampla refletir uma mudança desse olhar, pelo menos o olhar do cineasta brasileiro quando tenta pensar num Brasil maior parece ainda um tanto amargo como o Cleber disse, como o Zanin disse curiosamente - e até citava um filme que ganhou o Festival É tudo Verdade esse ano como talvez um primeiro filme que esteja apontando para uma outra perspectiva, que é o filme *Dois Tempos* do Arthur Fontes e da Dorrit Harazim. É um documentário que não por acaso vai tentar achar uma família de classe média baixa que foi retratada por um outro documentário deles dois em 2000, e vão ver como é que eles estão em 2010, e aí o filme tem um pouco essa visão de que o que era a vida da classe média baixa se encontra inegavelmente, havia, se vê ali uma possibilidade de avanço. Mas também tem um lado que o Zanin notou que está no filme que é bastante preocupante, que esse avanço se dá principalmente, e sempre, em termos comerciais e de consumo – quer dizer, não só da parte do que se vê no filme, mas do discurso das pessoas. Quer dizer, o avanço na sociedade sempre é visto com os olhos de consumo: eles tinham um carro em 2000 e agora têm quatro na família, eles tinham uma casa com um andar e construíram um outro andar para chamar uma outra pessoa então é tudo muito mensurável.

Então tem um pouco esse lado e acho que também reflete a primeira pergunta que falou, e que o Avellar estava dizendo. Acho que também existe uma coisa curiosa, que acho que explica um pouco esse olhar, digamos, um pouco mais otimista ou mais brando não ter chegado às telas, que é que mesmo que o Brasil tenha melhorado o cineasta brasileiro continua achando que está tudo muito difícil para ele e como os filmes refletem, em grande parte, também o olhar de quem os faz e não só o mundo que está na frente deles. Eu acho meio natural uma certa angústia que perpassa e que acho tem haver um pouco com o que o Avellar diagnosticou, desse momento de tentar disciplinar uma energia que é mais forte, que sai um pouco pelas bordas porque mesmo esses filmes que a gente está citando, que falam de uma aventura individual, como a Andréa falou, que falam disso, você sente uma amargura muito grande, uma dificuldade existencial de estar no mundo desses personagens individuais, muito grande. Acho bem curioso que mesmo esses filmes mais “individuais” têm, passam mais, a mim, me passam mais uma sensação do amargor – mesmo as comédias da Globo costumam ser bem tristes também talvez por outro motivo, não sei.

AVELLAR - Será que alguém, vocês conhecem algum cinema que seja otimista no país em que ele trabalha? Eu não conheço.

EDUARDO VALENTE - Eu conheço uns que não são tão deprimidos assim.

AVELLAR - Eles falam horrores. Os da Alemanha então, nem... Os italianos... Como é que são os russos? Os russos, os japoneses, os asiáticos? Não há um cinema que não seja crítico com a sua realidade.

PLATEIA - Só os americanos.

AVELLAR - Mesmo os americanos que têm uma produção industrializada, você vai dizer o que? Scorsese está (...). Eu acho que não há essa coisa. No nosso caso, em particular, eu acho que estamos indo num dado além. Eu lembro de uma coisa, lá para os anos 70, 60, faz tempo, quando a gente ainda resistia, (...) observou com relação a um dos filmes que ele fez na Argentina, que era (...), que hoje, se você não conhece de vista você conhece pelo nome, em uma entrevista que ele deu para “não sei quem”, disse: “aqui na Argentina, quando a gente faz um filme, tem dois

problemas, porque se o sujeito faz um filme na França, ele fez um filme, eu tenho que fazer um filme Argentino. Por quê que eu tenho que fazer um filme Argentino? Por quê que, para fazer um filme, eu tenho que dizer que eu to fazendo um filme Argentino?”.

Quer dizer, essa idéia de que o cinema tem que representar o país, em primeira instância, como um ponto de partida, é complicado. Hoje nós falamos de Cinema Novo, de cinema dos anos 60, naquela época fazia uma alegoria de um país todo, tá bom, vai ver a diferença que existe entre os filmes do Joaquim Pedro, do Saraceni, do Glauber, do Nelson: são completamente diferentes, não tem nada deles que tem a ver com Ruy Guerra na mesma época. E houve uma leitura dessa mesma época, que pode, assim como a gente pode passar por cima da (...) da discussão, mais do que uma discussão é um bate boca, (...) pode dizer (...) não era tão diferente, mas está sendo conversado (...), mas existia uma diferença enorme de propósitos, de procedimento, de maneira de trabalhar – só que hoje, décadas e décadas depois, o primeiro que aparece é que são dois filmes da década de 20, com a cabeça da década de 20, com a criação da década de 1920, do século passado, então, quer dizer, um exame mais profundo vai revelar a diferença.

Eu acho que, a idéia de que, a vontade de representar um país presida a realização de um filme, é... devemos desconfiar. Mas, agora, é inevitável que um filme fale do seu país, entende. É inevitável que fale descontente de seu país, o contrário só em filme oficial. Lá nos anos 70 você pode pegar *Independência ou Morte*, é um filme produzido com apoio do (...) o país é uma maravilha; Tarcisio Meira levanta a espada e grita: “*Independência ou morte*” e acabam-se os problemas! Então esse tipo de coisa, evidentemente, não há como gerar uma história, agora, onde se encontra o (...), onde se encontra coisa forte? Na linguagem, na invenção de um processo narrativo que nos revele como uma possibilidade, como um movimento. Entende? Não acabamos com o país. Se acabar, está mal. O país é uma coisa impermanente de movimentação, ele está se fazendo, é um canteiro de obras. Não significa que exista um ponto de chegada: “aqui está o país e aí parou. Acaba. Não sabe mais nada”. - Isso não existe sequer em sociedade mais antiga que as nossas – quando digo “as nossas”, são todas da América latina, que tem uma tradição de produção cultural - cinema não é tanto, porque estamos, quase todos, na mesma -, mas de tradição teatral, de uma tradição narrativa, uma tradição de expressão visual que influencia, que forma o cinema que eles fazem.

Então, essa idéia de que nós devemos... “Onde está o país?” não é um projeto inicial – esse é um projeto inicial, esse é um projeto do Estado. Esse é um projeto do que se quer fazer, dos valores nacionais que tem que estar nos filmes, entende? De onde? De que grupo? De que contradição da sociedade brasileira esse é um valor? O projeto de um país vivo – entende? -, é um projeto da ditadura dos anos 70 que foi consolidado, que se tentou se consolidar através da televisão, que inventou uma maneira de falar com sotaque baiano, que inventou um sotaque português e que vai inventar uma formulação para o país que seja polêmica.

Essa é a questão onde não é fazer alguma coisa é quando a gente faz alguma coisa e não adianta querer, que o país está ali. Mas esse não é o ponto de chegada. Esse é ponto. Você passa pela rua, vê uma garotinha na calçada, se mobiliza e “vou fazer um filme sobre alguma coisa que me mobilizou nessa imagem, eu não sei o que é”, mas dali vai sair algo, pode ser um filme sobre os problemas no (...), não importa. Pode ser um filme que você utilize uma estrutura narrativa e que os personagens sejam uma representação do grupo histórico, social, econômico em que ele se insira

ou não; que seja uma individualidade contraditória. Eu posso fazer um filme que, sei lá, um policial seja o que costuma ser na literatura ficcional mundial, ele pode ser um policial que tem suas contradições – ele tem problemas com a mulher dele, ele gosta ou não gosta do filho, entende? Essas opções narrativas é que são fortes, entende? Possivelmente, se a gente se lembrar de alguma coisa dos anos 60, 64, mas que faça te lembrar *Deus e o Diabo na terra do sol*, não só pela história que ele conta, mas pelo modo de se contar, muito mais do que quem era o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, entende? Quem era o governador naquele momento? O que está ali, a invenção, a criação, a expressão, isso é que é forte, isso é que positivo. Isso que é positivista. Eu falo sempre com os meus amigos, que daqui a 2 ou 3 séculos, alguém vai olhar para trás e dizer: “que cara de sorte, aquele que vivia em 1960”.

ANDRÉA ORMOND - Aí toda essa situação está nessa questão fundamental da gente dissociar o que é nação, o que é país/pátria, nesse campo semântico, e do que é Estado. Tendo essa acepção fundamental você já mata grande parte da charada porque o país é esse magma, é essa coisa constante que deu origem não só aos cânones, mas também às cinematografias que são brilhantes e têm camadas e camadas e camadas de coisas a serem descobertas. A questão do ato criativo, inclusive por esse monte de cinemas novos que encenam no mundo, inclusive aqui dentro do próprio país, ao longo de (...) muito grande, porque afinal de contas os meninos envelheceram, a super-estrutura também envelheceu e o cinema foi acompanhando isso na velocidade, às vezes, maior do que o que era possível, do que o estado deixava a gente tentar acompanhar. Havia essa diferença. Os criadores vão numa velocidade tão estonteante que o Estado fica a ver navios às vezes. É mais fácil para ele ‘taxar’ de uma maneira bastante superficial do que tentar compreender os fenômenos que têm aí por trás. Então eu acho que indo por esse caminho já é meio caminho andado. Muitas questões vão sendo narradas por aí.

PLATÉIA - Eu queria fazer uma pergunta pro Avellar. A pergunta tem a ver com essa “nova geração” que você acha veio do nada, de repente, da onde veio essa cultura cinematográfica. Então, quando você falou isso, eu fiquei pensando em duas coisas que queria te perguntar: primeiro, de vez em quando eu vejo as pessoas perguntando – da velha não, mas da nova geração -, eu de vez em quando também tenho essa sensação de que o cinema brasileiro hoje, pela mídia brasileira hoje, falando culturalmente, tem uma certa, as vezes ela é até como se fosse um fascínio pelo novo. Ai você vê que tem – não sei se é esse o número certo -, mas tem 47 longas de diretores estreantes num ano. Ai você fala assim: “nossa, meu Deus!”. Eu sou um cara que tem (...) agora nos próximos anos, então eu estou reclamando disso, eu nem estou reclamando disso, mas, enfim, até que ponto... Dá angústia quando eu vejo que, talvez, o Ruy Guerra esteja com uma puta dificuldade em fazer um filme novo, enquanto tem 10 diretores novos – como eu – fazendo um próximo longa. Será que não existe um desequilíbrio, será que não existe uma coisa de que.. - e eu vejo também em outras áreas, eu ouvi o Waltércio Caldas falando sobre isso, “ah, em artes plásticas parece que o cara que tem 18 anos e que fez uma coisa que foi para uma mostra vale mais do que o cara que está há 40 anos desenvolvendo um trabalho super profundo”. Hoje em dia tem essa coisa do fascínio pelo novo, de que maneira isso também é prejudicial? Nesses últimos 10 anos eles têm visto muita gente nova aparecendo e, a partir disso, quero perguntar para vocês todos: esta mostra dos últimos 10 anos, enfim, o que vocês acham que vai acontecer nos próximos 10 anos, na de 2020? O que a gente tem a sensação do que pode acontecer?

EDUARDO VALENTE - Antes de vocês responderem, para gente não correr do risco da gente se alongar e passar do horário da sala, deixa ele fazer a pergunta junto e aí a gente elenca aqui, vai batendo elas todas.

PLATÉIA – É uma pergunta, mas é mais sobre a coisa da escolha dos filmes e tal, sobre a pergunta “Que país é esse?” e tal, aí você vê essas coisas, os filmes *Baixio das Bestas*, *Signo do Caos* e *Redentor*, que é uma coisa que eu fiquei surpreso, na verdade. O que me instigou, que a pergunta traz, no “Que País é Esse?”, você vai criar uma imagem do que é esse país ou uma possível criação de imagem para esse país. Dos três filmes de hoje o *Redentor* é o que é mais diferente desses dois porque ele é o que meio tenta se encaixar numas... de tudo o que a gente vê, do que a gente diz, numas técnicas que se encaixam mais numa questão globalizada, numa filmografia que é muito trabalhada, até demais, tem essa questão do “over” e tudo mais, mas até no “over” ela parece mais o que o “over” e, na realidade, o que (...) é isso, dentro dessa questão do País. Esse filme, parece que ele está trabalhando coisas globalizadas e tal, e que se tirar a favela e a questão do embate social entre os pobres e o empresário malvado, uma coisa meio melodramática do bem e do mal, tirando isso, tirando essas questões, a única coisa que parece unir essa imagem, rodar esse filme no Brasil, é a imagem do Cristo Redentor com uma coisa, uma questão brasileira, com imagem de brasilidade – mas, eu acho que mesmo assim aponta para uma religiosidade que, no final das contas... tudo bem você não ter respostas para as perguntas, importante é perguntar -, mas no final do filme ele propõe aquela questão, mas ele propõe uma forma religiosa que o Pedro Cardoso é uma figura messiânica, e ele põe aquela pergunta “mais ou menos” e parece que ele se esconde daquela pergunta. Ele a resolve com uma resposta religiosa, como se, aquela pergunta não tivesse resposta mesmo e a gente visse que aquela resposta dela é uma resposta que vai para o além e se contente com ‘uma felicidade’, digamos, além da realidade, não mais. Mas, enfim, tirando essas coisas, essas divagações, o que me instigou foi à questão do *Baixio das Bestas* é uma coisa de regionalidade, e esse filme é interessante, será que é uma coisa do Brasil se encaixando no cinema mundial, e, ao mesmo tempo, será que ele estaria perdendo uma brasilidade. Onde existe a brasilidade? Que imagem é essa do Brasil?

AVELLAR - Mas *Redentor* também pode ser uma ‘carioquice’ danada. (...) Pernambuco é um filme bem (...). A questão está sendo bem colocada, as questões juntam uma coisa com a outra. Eu só fiz essa intervenção porque eu achei interessante o que você aponta sobre o *Redentor*, mas talvez um dos impulsos por detrás do filme não seja distante – embora a qualidade não tem como comparar um com o outro -, mas não é muito distante do que do que *Brecht* formulou dizendo: “triste do país que precisa de heróis”, entende? Triste do país que precisa de um redentor. Não precisa de um redentor para nada, você tem que reverter as coisas com o seu próprio poder, a idéia de que você precisa de alguém para redimir você de alguma coisa é um sintoma do qual você está associado, eu acho que o filme é um pouco isso e tentou jogar essa questão exageradamente poética.

Agora, com relação a questão, eu acho é evidente que não é ruim que exista um (...) e é evidente também que existem dificuldades para um realizador que já tenha feito alguns filmes – mas isso não se deve ao fato de ter muitos diretores estreantes, porque possivelmente você vai encontrar muito mais diretor estreante do que diretor

que tenha feito o segundo ou terceiro filme. Entende? Existe um mecanismo na sociedade, na mídia de um modo geral, de valorizar o novo, o jovem, que você vai à televisão que tem um creme que deixa a mulher 200 anos mais jovem, você volta a ser bebezinho... Há uma permanente solicitação à juventude. Eu posso falar isso bem porque já estou longe disso, ninguém vai me oferecer um creme capaz algum efeito especial, que conseguirá me vender uma imagem de galã. Eu acho que as dificuldades que fomentam o Ruy estar fazendo um filme, não são diferentes das dificuldades que enfrentam o novo realizador para fazer o seu primeiro filme ou seu segundo filme. Elas podem ser de ordens diversas, entende? Quer dizer, o argumento que usa para o Ruy pode ser diferente para um jovem, mas as dificuldades existem, porque o processo de produção está equivocado. Há uma brincadeira feita uma vez pelo Zelito Vianna, produtor da época do Ruy Guerra, que ele disse assim: “é curioso a lei do incentivo cinematográfico do cinema porque, tanto eu quanto o meu barbeiro podemos fazer um filme. Eu posso chegar lá com um projeto e o meu barbeiro também pode chegar com um projeto e ele sair e eu não”. Não se assume uma – não creio que isso exista só no cinema – mas não se assume nenhum julgamento especificamente cinematográfico para você poder desenvolver um projeto cinematográfico.

De um outro lado também não tem ninguém que saiba ler um projeto cinematográfico, então, o que se apresenta hoje é um plano de utilização de um dinheiro que vem, não se sabe muito bem de onde, e que você vai utilizar e pagar, entende? Quer dizer, recentemente eu estava conversando com um produtor mais jovem, que fez um filme há 4 ou 5 anos e foi chamado agora para prestação de contas, porque duas notas originais que ele apresentou tinham esmaecido. Notas fiscais, dessas que você tira e não podiam ler o que era a nota. Mas tem que ficar embaixo o que, isso foi um lanche da padaria; eles disseram: “você tem que ir a padaria e pedir uma outra nota”; isso é coisa de 5 anos atrás. Ele perguntou: “quanto que é a multa? Eu vou pagar a multa aqui, agora!”; você não pode pagar a multa ainda, porque ainda tem o julgamento para depois do julgamento você ver qual é a multa. Então, esse absurdo é constatável, agora, e o absurdo que é, por exemplo, você começar a fazer um projeto - como aconteceu recentemente num filme brasileiro -, você começar a fazer o filme e não ter um centavo de incentivo brasileiro ai não existe absurdo! Aquilo foi feito porque deram um prêmio de roteiro no festival na Espanha, ganhou um prêmio de finalização na França, uma ajuda de uma amiga argentina que gostou do roteiro e queria participar do projeto, e o filme se fez. Quer dizer, aqui no Brasil, digamos, a situação econômica é um pouco mais confortável do que da Argentina, entende? Um jovem realizador que tenha que recorrer à Espanha, que no momento tem a situação econômica bem complicada, entende? Que precisa da ajuda de uma produtora argentina para se fazer, é igualmente absurdo. Mas isso não é explicado. As necessidades existem porque o sistema está emperrado, agora o que fato que exista um grande número de diretores estreantes fazendo filme é porque na verdade uma boa parte deles fazem de qualquer maneira. Você faz tirando dinheiro do bolso, dando cambalhota, trabalhando dia e noite e de madrugada, entende? Era mais difícil nos anos 70. Era mais difícil é você fazer uma segunda ou uma terceira vez, entende?

PLATÉIA – Mas eu concordo que deveria, em qualquer país, ser mais fácil para um veterano do que um estreante?

AVELLAR - Eu acho que deveria ter, os dois, as mesmas condições. Tanto o Ruy Guerra quanto o estreante, entende? Nada impede que um jovem faça um primeiro filme melhor que um diretor experiente. Temos inclusive uma história no cinema de

primeiros filmes insuperáveis, até mesmo com aquele realizador que nunca mais voltou a fazer um com a mesma força. Há uma coisa no primeiro filme que... Entende? Por quê que, quando chega uma menina que nunca fez nada na Argentina e se propõe em fazer uma estória complicada, que começa numa piscina, que ninguém sabe exatamente o que ela está falando, entende? Porque ela diz: “vamos fazer um filme aqui com o Solanas, porque ele já fez muito filme.” Assim não teria existido *La Ciénaga*. Por quê um garoto como o peruano Josué Mendes que foi fazer um filme que tem um pedaço em preto e branco, um pedaço colorido porque ele cortava aquele dia com uma película em preto e branco, no outro dia ele colava com uma película em cor, então ele fazia isso sozinho, com o grupo dele. Chegou com aquele material e disse “agora eu preciso de uma grana para montar e sonorizar”, então...

PLATÉIA – Não estou falando de um “encontro de novos idealizadores”. O que quero dizer que é que, se a Lucrecia Martel faz uma cena, mas tem toda essa dificuldade para fazer *La Ciénaga* e tem mais toda essa dificuldade toda para fazer *La Niña Santa* e tem a mesma dificuldade para fazer a *La Mujer Sin Cabeza* talvez ela pare no terceiro, talvez a gente perca (...).

EDUARDO VALENTE - Mas aí eu vou ter que me espelhar no que o Avellar falou um pouco mais cedo, de que estamos ultrapassando as questões brasileiras. Porque temos o exemplo da Lucrecia Martel, como o exemplo do Allan Resnais que não consegue o dinheiro para fazer os filmes que ele quer. E, assim, eu acho que vamos... é um poço sem fundo.

AVELAR - Não é preciso sair do país para ver que tem essas mesmas complicações.

ANDRÉA ORMOND – Mas eu também acho que tem um elemento aí que, é da produção cultural brasileira ter bastante dificuldade para colocar os projetos em jogo.

EDUARDO VALENTE – Até porque o tamanho do país, o tamanho de uma região, ainda mais depois da regionalização onde você permite uma democratização de pessoas fazendo, um país inteiro com a quantidade de gente que se interessa por isso e o dinheiro, que ainda é limitado, eu acho que ainda estaremos devendo para todos.

ANDRÉA ORMOND – Tem o lado também da situação material. Exatamente, o lado da situação de riqueza, que é uma questão, aí já é de outra classe (...) cinematográfica ou escrita, mas o capitalismo brasileiro ou a indústria cinematográfica brasileira sempre tem algum pretendente, que é o exemplo do Estado, seja *INC*, *Embrafilme*, agora, havia nos anos 70, gente louca, um esforço individual, de botar a mão no bolso e bancar projeto e ganhar e perder apartamentos, ter que bancar do próprio bolso, saindo desse esquema da *Embra*. Então, tudo isso são questões problemáticas, problematizantes, apesar de hoje em dia termos a possibilidade da tecnologia digital jogar tudo no ar, continua aí essa questão da circulação de bens e tal, e colocar projetos em jogo é realmente bastante gritante.

AVELAR – Só dois problemas, rápido, para impedir que sejam assassinados aqui (...), claro que se o Estado tivesse organizado o mercado, não existiria isso. Se existisse um controle efetivo do mercado para circulação dos filmes brasileiros, o problema seria o dinheiro (...), “esses não”. Quando você pergunta “o que poderíamos imaginar para os próximos 10 anos”, eu gostaria de imaginar que as pessoas não corresse todas numa única direção que é buscar numa sala de cinema, que a gente ganhasse também um espaço na televisão, um espaço na

internet, e que começássemos a produzir um cinema que pudesse ser como hoje é visto em diferentes grupos. Não vou me estender mais porque já passamos da hora aqui.

ANDRÉA ORMOND – Só para realmente fechar, eu insisto: pela experiência, pelo que a gente viu no cinema brasileiro desde o início, é sim uma questão de recomeçar, recomeçar sempre. Então você tem os (...) para você, mas você tem também, essa coisa desse magma, essa coisa pulsante que vai colocando além, então nisso você vai driblando os caminhos, vai driblando as armadilhas no meio do caminho, porém fica sempre essa questão do recomeçar sempre. Quero eu que crer que daqui a 10 anos tenhamos um panorama maior, em termos cada vez maiores de filões diferentes, de variedades, de possibilidades diferentes de cinema brasileiro para que a gente não tenha, de novo, esse pesadelo fatídico, tenebroso, de ter uma única coluna a ser apreciada. Eu acho que é na miríade que a gente cresce.

EDUARDO VALENTE - Eu queria agradecer aqui o Avelar e a Andréa pela presença de vocês, e lembrar que amanhã nós temos mais um debate às 20h, e antes disso, as 13h30 “Dois filhos de Francisco”, às 16h “Cidadão Boilesen” e as 18h “Madame Satã”. E aí vocês vão poder nos perguntar o “por quê” botamos esses 3 filmes juntos de novo e vamos conversar mais um pouco. Obrigado, valeu gente!

Transcrição: Luzia Lima – Pesquisa Qualitativa

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

luzialima.quali@gmail.com