



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 27/04/2011

CCBB - São Paulo

Debatedores: Luiz Carlos Oliveira Jr. e Samuel Paiva

Moderador: Cleber Eduardo

Debate: Deslocamentos: Para onde e por que?

Cléber Eduardo: Boa noite. Na verdade, esse debate, talvez de todos aqui que a gente tem feito, pelo menos, para mim, é o que mais verdadeiramente coloca uma pergunta realmente, que é essa questão das razões de uma variedade de deslocamentos de personagens no cinema brasileiro. Na verdade, ela já é bastante frequente na década de 90 e aconteceu em vários filmes ao longo das décadas anteriores, mas nos últimos anos esse tipo de personagem, esse tipo de dramaturgia que coloca o personagem em deslocamento físico, realmente de um lugar para o outro, e não necessariamente em *roadmovies*, ou seja, filmes que se passem na estrada. Embora, também sejam em número significativo, mas eles vêm fazendo um acompanhamento desse personagem que está sempre abrindo mão do lugar onde mora ou de onde é, e se deslocando, por alguma contingência para outro lugar. Essa é uma das vertentes bastante consideráveis do cinema brasileiro aí dos últimos 20 anos, que esteve bastante concentrada na última década.

Resolvemos ampliar nessa discussão e não só em personagens que estejam literalmente em deslocamento físico, como é o caso do *Serras da Desordem* e do filme do Eryk Rocha, como também é o caso do *Jean Charles*, que está morando em outro lugar, mas também de personagens que vivem em uma espécie de deslocamento estando supostamente nos seus lugares. Talvez aí o filme *A Conceição*, do Eduardo Belmonte seja um filme que vá muito fortemente nessa questão de uma necessidade de sempre se reinventar, e de sempre se criar uma espécie de deslocamento do próprio sujeito e da própria subjetividade. De qualquer forma, a pergunta está colocada. Por que houve esse interesse tão grande por esse tipo de personagem ou de narrativa, e para onde apontam esses deslocamentos nas variedades todas em que eles se colocaram nos filmes dos últimos 10 anos? Para ouvir um pouco sobre isso, eu vou aqui pedir para o nosso companheiro Samuel Paiva, que tem uma pesquisa especificamente sobre *roadmovie*, começar a nossa discussão.

Samuel Paiva: Boa noite. Eu queria começar agradecendo ao Cléber, ao Eduardo Valente e ao João Luiz Vieira, que fazem a curadoria dessa mostra, pelo convite, que muito me honra e é uma satisfação muito grande poder participar desse diálogo. Queria cumprimentar o Luiz Carlos também, que eu não conhecia pessoalmente e agora podemos debater em torno da questão que hoje nos traz aqui. Ela é, sem dúvida, da maior importância, na medida em que vai nos permitir compreender um

pouco melhor uma série de questões que estão aí colocadas em relação à produção dos filmes brasileiros nesses anos 2000, a partir das 10 questões propostas pelos curadores.

A minha estratégia de diálogo, quer dizer, de intervenção aqui nessa noite com vocês, na verdade, partiu de duas possibilidades. Uma delas é justamente a possibilidade de dialogar com aquilo que os curadores propuseram em relação à mostra. Aqui, no caso específico, nessa seção, “Deslocamentos: Para Onde e Por que?”. Há esse catálogo, que traz os textos que, de certa forma, explicam a orientação que os curadores estabeleceram para fazer a seleção dos filmes. Vou partir um pouco do que é essa orientação e do que são essas considerações que eles apresentam como argumento para explicar a seleção dos filmes e o porquê da mostra, é que eu vou então pensar. Essa é a minha intervenção. O outro aspecto, como o Cleber já colocou, diz respeito a um universo mais diretamente relacionado à pesquisa, que eu já venho realizando há algum tempo, em torno dos filmes de estrada. No caso, a idéia é pensar um pouco nos *roadmovies*, brasileiros na medida em que essa revisão da história do *roadmovie* precisa inserir debates historiográficos – sobretudo, dados, informações e considerações que digam respeito. Por exemplo, a história dos filmes de estrada para além dos contextos que são o europeu e o dos Estados Unidos, que, em geral, são os espaços aonde a produção historiográfica sobre os filmes de estrada vem se dando de uma maneira mais sistemática. Boa parte da produção bibliográfica em torno dos *roadmovies* é hoje produzida, sobretudo, pelos americanos e também pelos europeus. Minha perspectiva com essa pesquisa é um pouco relativizar esse aspecto naquilo que pode significar uma contribuição dos filmes brasileiros para o debate sobre os filmes de estrada. Essa é a minha perspectiva de intervenção e de participação no debate dessa noite.

Em relação ao primeiro ponto, ou seja, o diálogo com os curadores da Mostra, eu queria destacar primeiramente que os filmes que foram selecionados para esse debate de hoje são, de certa forma, filmes, como os curadores propõem, que compõem um núcleo estimulador do debate – mas esse mesmo núcleo não se esgota em si mesmo, ele permite a projeção para outros filmes que poderiam ser aqui também inseridos, dentro da perspectiva dos “Deslocamentos: Para Onde e Por que?”. Esse núcleo central incluiria os filmes que foram exibidos hoje, que foram o *Serras da Desordem*, *A Conceção*, que, como o Cleber falou, não está tão relacionado ao universo de um deslocamento físico, mas um que passa por outros sentidos e vamos falar um pouco sobre isso. Esse é o filme do José Eduardo Belmonte de 2005. Tem também o *Jean Charles*, filme do Henrique Goldman, de 2009. Além disso, também na Mostra foram exibidos outros filmes como o

Pachamama, do Eryk Rocha, o *Brasília 18%*, do Nelson Pereira do Santos, que constituiriam, digamos, esse núcleo central provocador das questões relacionadas ao deslocamento no cinema brasileiro nos anos 2000. Esses filmes serviriam, então, como provocadores de uma discussão que pode ser mais ampla dentro da perspectiva dos deslocamentos, envolvendo muitos outros títulos do cinema dos anos 2000 dos quais eu gostaria de destacar alguns - e aí esse destaque vai muito em função dos filmes que eu venho acompanhando mais diretamente, que são *Cinemas, Aspirinas e Urubus*, do Marcelo Gomes, de 2005; *Árido Movie*, do Lírio Ferreira, de 2005 também; *O Céu de Suely*, de Karim Ainouz, de 2006; *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, que é de 2009; e outros títulos que, embora não estejam diretamente aqui no foco do meu interesse também podem ser eventualmente considerados como é o caso de *A Fuga da Mulher Gorila*, do Felipe Bragança e da Marina Meliande, de 2009 e um filme mais recente que é o *Estrada para Ythaca*, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, de 2010, entre outros filmes.

Essa minha afinidade com esses filmes que, como vocês podem perceber, em grande parte estão localizados aí no universo de Pernambuco e Ceará, o novo eixo do cinema brasileiro, se dá em parte por um aspecto pessoal relacionado à minha própria vida. Nesse aspecto, eu destacaria que, tendo nascido em Pernambuco e, mais especificamente em Recife, foi lá onde, sobretudo a partir dos anos 80, surgiu o meu interesse em trabalhar com cinema, no contexto que era de universidade. Contexto esse que reunia outros colegas que vieram também a realizar filmes. É o caso do Lírio Ferreira, de Paulo Caldas, de Claudio Assis, de Marcelo Gomes, todos aí numa geração dos anos 80 que se encontra na Universidade e tem interesse de produzir filmes em um momento em que ainda não existe, lá em Recife, escolas de cinema. Isso, de certa forma, fez com que muitos de nós tivéssemos de sair de lá para estudar cinema. Foi o meu caso, que vim para São Paulo e fiquei até hoje. O Marcelo e o Lírio foram para Londres; Adelina Pontual foi para Cuba. Vários colegas que, com o interesse em estudar cinema, não encontraram outra alternativa senão migrar. Nesse sentido tem um aspecto de deslocamento em relação a esses filmes dos anos 90 e dos anos 2000, se considerarmos que *Baile Perfumado*, de Lírio e Paulo Caldas foi o representante maior da retomada do cinema pernambucano. Nesse momento da chamada retomada, encontramos *Baile Perfumado* que, de certa forma, marca o retorno do exílio de todos aqueles que haviam saído para estudar cinema e retornam para realizar o filme. Também foi o meu caso, que trabalhei no filme como *videoassist*, como também foi o caso de Marcelo Gomes, que foi assistente de produção; e Adelina que foi assistente de direção – enfim, de vários

exilados que retornam para realizar essa produção. De certa forma, isso vem a concretizar um desejo que havia surgido desde os anos 80 quando começamos na escola a pensar em produzir filmes e encontrava evidentemente muitas dificuldades porque naquele momento a produção ainda não era tão “mais fácil” do que viria a ser depois com as tecnologias digitais.

De certa forma, esse momento aí foi muito representativo desse deslocamento em vários sentidos e inclusive pela possibilidade de movimento de uma produção que deixa de se constituir evidentemente no eixo Rio–São Paulo e que passa a se constituir, por exemplo, no eixo Pernambuco-Ceará, se for pegar os filmes pernambucanos e cearenses produzidos nessa década. Foram filmes certamente muito representativos, não só quantitativa, mas também qualitativamente em termos do que os projetos e propostas significam. Aqui temos a primeira consideração acerca do deslocamento no cinema brasileiro nos anos 2000, ou seja, a considerável mudança do eixo Rio-São Paulo para outros eixos de realização cinematográfica no país, como Pernambuco, Ceará e Minas Gerais, que incluí aqui por causa das conexões, sobretudo do Cao Guimarães com filmes como *Andarilho*, *Acidente* e o mais recente *Ex isto*, que eu ainda não tive oportunidade de ver. Filmes que dialogam muito na sua própria poética, ou seja, naquilo que constitui sua produção no sentido artístico e técnico também com esse grupo – por exemplo, da aproximação existente entre o Cao e Marcelo, por exemplo. Nesse sentido, o *Ex isto*, que é a passagem de Descartes pelo Recife, é justamente algo que vem confirmar esse trânsito, que é fora do eixo tradicional no Brasil, e se configurou como o lugar da produção, que é Rio-São Paulo.

Nesse sentido, esse seria um primeiro tópico a ser observado, aliás, não só em termos da produção dos filmes, mas também da criação de escolas no âmbito das universidades. Aí, eu queria destacar que nos últimos 5 anos, sobretudo nessa segunda metade da primeira década do século XXI, encontramos o surgimento de várias escolas de cinema, por exemplo, em Pernambuco, Ceará, Belém, mais recentemente. Percebemos que a realidade começa a modificar-se também na perspectiva em que novos espaços vão surgindo para que tanto a produção quanto a reflexão do cinema possa se dar. Isso tem, na verdade, uma perspectiva de sentido de deslocamento que podemos relacionar aqui com os filmes, naquilo que podemos perceber um deslocamento associado ao periférico que pode assumir a posição central da produção e da reflexão, sendo a própria idéia de centro reconsiderada numa chave policêntrica em termos culturais. É um fato defendido em certos segmentos, por exemplo, nos estudos culturais. Aqui que eu estou um pouco problematizando que parâmetros e que referenciais nós teríamos do ponto de vista

teórico para pensar essas questões. Aquela da qual eu mais aproximo é a justamente chamada escola dos estudos culturais, que vem pensando questões em termos mundiais, que dizem respeito às possibilidades de novas formas de poder, que quebrem dicotomias como centro/periferia, primeiro/terceiro mundo, enfim, passando a propor uma lógica que seja mais policêntrica, que não pressuponha um centro e uma grande periferia, ou a perspectiva de uma dominação de uns poucos sobre muitos.

Nessa perspectiva que eu venho pensando nessa questão do deslocamento, no que pode constituir uma forma de poder efetivamente, poder político, poder social, poder cultural, capazes de reverter a lógica da dominação de nichos sobre outros. Nesse sentido, a inserção de filmes produzidos, por exemplo, no Nordeste do Brasil que passam a ser considerados dentro de uma perspectiva mais presentes na produção brasileira, é um dado a ser considerado. Evidentemente, haveriam outras escolas e outras correntes a partir das quais essa questão poderia ser trabalhada. Muitas pessoas vêm pensando nesse aspecto na chave proposta pelo Deleuze e Guattari, que partem da idéia de um conceito como de território. É um conceito que, na verdade, é bastante dinâmico naquilo que, para eles, o território pode ser – relativo tanto no espaço vivido quanto no sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente em casa. O território é cinema de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesmo. Ele é o conjunto dos projetos de representações nos quais vai desembocar pragmaticamente toda uma série de comportamentos, e nos investimentos nos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos. Nesse sentido, a todo o momento nosso território está em movimento. Nós estamos nos “desterritorializando” e nos “reterritorializando” a todo o momento, na medida em que esses nossos comportamentos, sentimentos e conexões com os espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos se dão.

De qualquer forma, essa não é a vertente que eu exploro mais diretamente e prefiro trabalhar na chave dos estudos culturais naquilo que há certa perspectiva marxista aí colocada, por exemplo, na possibilidade da transformação social, que passe a prever a possibilidade de inclusão maior. Não estou dizendo que o Deleuze e Guattari não permitam essa possibilidade. Isso é possível, por exemplo, na perspectiva de um mundo que possa ser pensado na chave do rizoma – ou seja, sem centro e periferias, mas como uma grande rede, onde cada ponto dessa rede pode interferir um no outro. Então, portanto, há a possibilidade de explorar essa perspectiva por aí, mas a minha opção foi mais diretamente colocada em termos dos estudos culturais. Vem sendo um referencial que eu tenho utilizado mais frequentemente.

Voltando então à proposta dos curadores da mostra, há também certa idéia que orientou essa sessão que, resumidamente, diz respeito à percepção do deslocamento como um traço fundamental desde a chamada retomada dos anos 90. É um traço presente em filmes justamente como o já citado *Baile Perfumado*, que é a história de Benjamim Abraão que é um fotógrafo libanês que chega ao Brasil e de certa forma é adotado pelo Padre Cícero, e há um certo momento da vida dele, como fotógrafo, que ele se interessa em filmar o grupo do Lampião. Aí, ele faz todo um movimento nesse sentido de conseguir documentar o grupo do Lampião, mas por uma série de fatores, o projeto acaba sendo interrompido e ele acaba sendo morto antes que consiga concretizar o filme que gostaria. De qualquer forma, as imagens que existem hoje disponíveis do Lampião e seu grupo são, em grande parte, imagens produzidas pelo Benjamin Abraão e é sobre essa história que trata o *Baile Perfumado*. Além do *Baile* haveria muitos outros filmes como, por exemplo, *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*; *Jenipapo*, de Monique Gardenberg; *O Quatrilho*, do Fábio Barreto; *Central do Brasil*, do Walter Salles; *Terra Estrangeira*, do Walter Salles e Daniela Thomas; *Um Céu de Estrelas*, de Tata Amaral; *O Que é Isso, Companheiro*, de Bruno Barreto; *O Xangô de Baker Street*, do Miguel Faria Jr; *Amélia*, de Ana Carolina. são todos filmes de meados dos anos 90 até a virada dos anos 2000, que dizem respeito ao exílio dentro do próprio país; ou dizem respeito à presença do estrangeiro desconfiado no país; ou dizem respeito à saída do brasileiro para o exterior; ao interesse pelo trânsito e pelo movimento de transição, mais do que pela fixidez de um lugar de origem ou chegada. Aí eu pergunto: existiria uma ou algumas palavras para resumir o sentido do deslocamento nesse momento dos anos 90 aqui constituído em torno da idéia de retomada?

Ocorre-me, para então tentar responder essa pergunta, que estou me colocando para entender o que seria a mudança do sentido do deslocamento dos anos 90 para a mudança do sentido do deslocamento nos anos 2000. A idéia que me ocorre é justamente proveniente de um artigo do Cleber, que se intitula “Fugindo do Inferno – A Distopia na Redemocratização”. Esse artigo faz parte do livro organizado pelo Daniel Caetano, intitulado “Cinema Brasileiro 1995 – 2005: Ensaio sobre uma Década”, publicado pela Editora Azougue do Rio de Janeiro em 2005. Talvez a palavra que me ocorra para tentar de certa forma incluir essa produção dos anos 90, a partir do que diz o Cleber nesse artigo, é a palavra “fuga” ou a possibilidade que o futuro está sempre lá fora. Essa idéia de fuga perpassa vários desses filmes que estou aqui elencando e que acabei de mencionar como, por exemplo, para pegar um título mais emblemático *Central do Brasil*, com a fuga de Dora e do menino em relação à busca do pai no sertão; ou em *Terra Estrangeira*, a fuga do Paco, que vai a

Portugal em busca de uma origem que talvez restitua o sentido de sua vida, da nação perdida, de todos os valores que de certa forma se foram com o projeto do Governo Collor para o Brasil. Enfim, *Um Céu de Estrelas* da Tatá Amaral, e o projeto da manicure de ir para Miami, e o impedimento que ela encontra na medida em que uma série de ressentimentos em torno dela, e do namorado e da mãe que não têm projeto, que impedem a todo momento o movimento que ela possa fazer no sentido de sair desse lugar e encontrar outra saída. O próprio *Jenipapo* e a possibilidade do padre se movimentar em torno de um grupo que pode promover um tipo de reforma agrária que seria extremamente interessante para que umas séries de indivíduos, que vivem naquela comunidade, pudessem viver melhor. Esse impedimento que faz com que, de certa maneira, ele tenha de fugir daquilo que é o seu projeto.

Quer dizer, essa idéia de fuga que o Cleber propõe lá e, eu ratifico, ainda que, como ele diz, vou citar um trecho do artigo dele “A fuga não é novidade no cinema brasileiro. Para ficarmos no exemplo de um único e mítico autor basta lembrarmos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em que o herói vítima Manoel, o protagonista, corre do Sertão em direção ao mar, mas é um mar como metáfora de um futuro a ser conquistado naquela cena final famosa do Manoel correndo em direção ao mar.” Já aqui o Cleber deixa indicado o fato de que esse sentido de fuga nos anos 60, no *Deus e o Diabo*, está em pauta uma revolução. Isso o Ismail Xavier explora muito bem no livro chamado “Sertão Mar”, que é justamente essa idéia da revolução que perpassa o deslocamento do Manoel no *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, então esse sentido de fuga é muito distinto do sentido de fuga que será observado nos anos 90.

Não deixa contudo de ser sintomático o fato de que, em meio à distopia dos anos 90, existem filmes que, justamente no diálogo com Cinema Novo, não têm interesse na possibilidade de revolução e de transformação. Aqui, o exemplo poderia ser apresentado a partir do próprio *Central do Brasil*, que invertendo o sentido do Sertão Mar vai buscar o país, sua ética perdida, num lugar antes deixado para trás pela impossibilidade da sobrevivência, no Sertão. Isso corresponde a alguma medida ao Sertão verdejante e cheio d’água do *Baile Perfumado*, com o encontro do nordestino esperto que mudou o sentido da palavra que passa a fazer cinema e a dirigir um caminhão quando se depara com um alemão desterrado circulando pelo Sertão com propaganda de Aspirina. Aqui, eu estou falando do *Cinemas, Aspirinas e Urubus*, em que o personagem do Ranulfo, sertanejo, encontra com o alemão Johann, que viaja pelo Sertão num caminhão que permite a projeção de filmes de propaganda da Aspirina, e no momento em que os dois se encontram há toda uma empatia que faz com que, de certa forma, eles percebam que na verdade, apesar das culturas tão distintas da qual cada um provem, há uma semelhança muito grande na forma de

poder enxergar o mundo e as possibilidades de saída aí existentes – que por fim levam o Ranulfo a se constituir como um sertanejo diferente daqueles que o antecedem, na medida em que ele passa a dominar o próprio cinema, na medida em que ele passa a dominar a própria máquina que é o caminhão.

Isso é, uma distopia dos anos 90 talvez já contenha em gestação uma possível utopia provável nos anos 2000 e que possivelmente já está indicado na gravidez da personagem em *Latitude Zero*, que é o filme do Toni Venturi de 2001. É sobre ele que o Cleber comenta no final do artigo, que diz respeito a uma personagem que vive num lugar ermo e isolado. Em algum momento, chega um homem que passa a ter com ela uma relação e que, aos poucos, ele vai dominando aquele território na medida em que vai subjugando a figura dessa mulher. Ela acaba engravidando, e a saída que ela encontra é matá-lo, depois pegar a estrada novamente com o filho e seguir o seu rumo. Depois de matar o companheiro, ela segue com o filho em carona no caminhão. Quer dizer, ainda que haja essa distopia dos anos 90, acho que a idéia de fuga representa muito bem. Não há muito projeto para onde as pessoas possam se sustentar, no qual as pessoas possam, enfim, construir a sua vida. Há, já aí, alguns sinais para isso que eu vou propor em relação aos anos 2000, que é a possibilidade dos encontros.

Aí eu entro na segunda consideração, já partindo para a conclusão da minha percepção sobre os deslocamentos do cinema nos anos 2000, a partir dessa possibilidade de utopia que os filmes propostos aqui, de certa forma, podem revelar. Em princípio, obviamente, o deslocamento pode ser pensado no cerne do próprio cinema desde os primeiros tempos, como confirmam certos termos da gramática cinematográfica como panorâmica e travelling, por exemplo, como também produções reconhecíveis no conjunto de filmes como os “travelogues”, que é um gênero do primeiro cinema, dos primeiros tempos, que eram aqueles filmes feitos pelos cinegrafistas enviados para lugares distantes, que eram conhecidos só pelos livros, e que trazem pela primeira vez indivíduos que vivem nas grandes cidades, são imagens exóticas daqueles lugares distantes. Isso constitui a idéia de um contexto que é o de um gênero de tecnologia com um contexto de imperialismo, dado naquilo que o *Eric Hobsbawm*, por exemplo, chama de Era dos Impérios de perspectiva colonialista, faz que um gênero como o “travelogue” seja possível. Nisso poderíamos vir pensando em vários outros momentos da história do cinema, como no caso aqui do Brasil, naquele momento da Comissão Rondon, em que vários filmes são realizados (aí já na virada do século XX) pelo Major Reis, dentro de uma perspectiva que é o projeto expansionista daquele momento, que é chegar ao oeste do Brasil com a tecnologia que é possível – graças, inclusive, às adaptações que o Major Reis

vai empreender para conseguir filmes naquelas condições tão desfavoráveis como são as da Amazônia, naquele momento. Seguindo essa perspectiva é que eu venho procurando estudar a questão do deslocamento no cinema. Meu interesse maior é na produção do Brasil, em especial, pelos chamados filmes de estrada ou *roadmovies*, com a perspectiva de estabelecer o contraponto entre a historiografia eurocêntrica, e ao mesmo tempo a possibilidade de inserção de referências que digam respeito à nossa produção, levando em conta esses aspectos. É uma tecnologia, um momento, que permite determinadas experiências e, ao mesmo tempo, um projeto que pode ser mais ou menos abrangente numa perspectiva política-social envolvida nele.

Para não ultrapassar muito meu tempo, eu vou entrar direto nos filmes aqui. *Serras da Desordem* e *Pachamama*, dentro dessa idéia que eu penso de um encontro ou de utopia, mais do que uma distopia, acionam o aspecto “filme de estrada” em vários sentidos. Por exemplo, a quase indistinção entre ficção e documentário, que já verificamos anteriormente como em filmes como *Iracema – Uma Transa Amazônica*, filme do Jorge Bodanzky e do Orlando Senna de 1976, portanto, do momento do milagre econômico brasileiro, numa perspectiva de ditadura militar, e o projeto Transamazônica implantado como forma de desenvolver uma integridade ou integração nacional numa chave que é extremamente – como podemos ver no filme, que inclusive tem trechos incluídos no *Serra da Desordem* – violenta em relação ao meio ambiente e às populações que vivem naquele lugar. Nesse sentido a “Iracema” seria a representação maior de um projeto expansionista, militarista e autoritário que é extremamente violento. A imagem final do filme, quando encontramos a Iracema completamente deteriorada e destituída de sua beleza que percebemos no começo do filme, é bastante sintomática disso. Ela está, portanto associada à idéia da desordem do regime militar e do seu projeto transamazônico. Permanece a violência contra o ser humano e o ambiente, com uma máquina posta que encena uma ferramenta da desordem a serviço dos interesses espúrios. A figura do Tião Brasil, que é interpretada pelo Pereio, é um caminhoneiro que vai constituir o motor principal para a decadência da Iracema, é emblemática.

É uma idéia que faz lembrar muito o trem do *Serras da Desordem*, depois do momento em que a família é atingida pelo pessoal que está interessado nas suas terras: você tem aquela imagem muito impressionante do trem, que vem com um som absurdamente ensurdecedor e assustador, e essa idéia da máquina, que ratifica a possibilidade da violência e da destituição daquele ambiente daquelas pessoas que ali vivem, é reiterado. De qualquer forma, o filme do Tonacci, ao final, depois que o Carapiru ter passado por todas aquelas “desterritorializações” forçadas pela necessidade que ele tem de sobreviver, submetendo-se a situações cada vez mais

complicadas, no final, você tem o encontro dele com a própria equipe de cinema. Há aí, a meu ver, uma espécie de... por que o cinema também é máquina no sentido de que temos aí, justamente, um dispositivo técnico operando a imagem, a possibilidade de uma utopia possível nesse encontro depois do Carapiru ter sofrido todas aquelas “desterritorializações” a que ele foi forçado. Algo equivalente também nós podemos perceber no *Pachamama*, no movimento dos documentaristas em busca daquela comunidade indígena na Andina e a perspectiva que, inclusive, está dada, com todas as suas contradições, na eleição ou na colocação do Evo Morales como o representante dos indígenas que chegam ao poder. De alguma forma, isso aponta para a possibilidade daquela reversão em que os antes completamente destituídos passam agora a ter a possibilidade de ter algum poder. É nesse sentido que a figura do índio que chega à presidência poderia perfeitamente ser conjugada com a idéia, por exemplo, do operário que chega à presidência, como característica desses anos 2000, a que estamos nos referindo.

A possibilidade do encontro com o país com sua possibilidade de riqueza ser compartilhada entre os sujeitos também está dada em *Jean Charles*, mas não a partir do protagonista da história trágica do indivíduo que continua achando que o futuro está sempre lá fora, e acaba morrendo sendo confundido com um terrorista. A possibilidade do encontro está dada com a prima dele, a personagem da Vivian, que é a Vanessa Giácomo, que retorna ao Brasil depois da morte dele e consegue se estruturar trabalhando aqui no Brasil. Ela volta para a Europa e faz aquilo que o Jean sempre teve vontade de fazer e nunca fez, como os outros primos que optaram por permanecer lá também nunca fizeram. É justamente o final do filme, quando ela parte com uma mochila nas costas para conhecer o lugar, que aqueles que estão lá, não conseguem. Então, de alguma maneira, há uma possibilidade de um com o outro que está dada aí nessa utopia. O ser limite das fronteiras, inclusive da constituição do sujeito e da concepção, é a confirmação da crise imobilizadora das identidades fragmentadas que não chegam, contudo, a se transformar, não somente por conta dos aparatos do poder – aí já estou falando de *A Concepção* – a política, a clínica, o Estado presentes, mas pela própria incapacidade de confirmação de um projeto. Quer dizer, o caso da *Concepção*, o que me parece, é que há um nomadismo das identidades e ele diz respeito à disposição para não encarar nenhuma forma de poder e esse nomadismo das identidades que talvez o X seja a figura mais emblemática, faz com que, de alguma maneira, haja oposição à ordem instituída. Não por acaso teremos por vezes cenas emblemáticas no filme como, por exemplo, na intervenção da polícia lá no apartamento onde os “concepcionistas” vivem, ou mesmo o hospital onde alguns deles acabam sendo levados. Há uma idéia de certa

forma distópica, mas que é revertida no final quando surge o filho da Lina, que pode vir a ser o X.: apesar de eles terem sofrido todas as dificuldades para se afirmarem enquanto tal, você tem a perspectiva daquele garoto que, no final, de certa forma, aponta para a possibilidade de um futuro possível.

Nesse sentido, vale lembrar também que essa idéia da criança, como futuro possível, está presente também no *Árido Movie*. No final do filme, quando você tem a personagem da Soledad, Giulia Gam, grávida e justamente apontando para a possibilidade daquele sem saída que é o universo em torno do qual vive o personagem do Jonas, com aquele pai que ele não tem interesse em ter como referência. É justamente o personagem vivido pelo Pereio, que morre no início do filme justamente obrigando o Jonas a se deslocar em relação à origem que não faz nenhuma questão de ter como referencia. É um pouco também o personagem da menina no filme do Nelson Pereira dos Santos, a mocinha prostituta que o médico vivido pelo Riccelli de alguma forma tem como parâmetro de inocência, ao ponto em que ele fica muito preocupado diante daquele tipo de esquizofrenia que lhe ocorre, ou os apagões que ele tem, sem saber, exatamente, até que ponto as imagens que vêm à sua mente são fruto da sua imaginação ou realidade. Ele fica preocupado com essa possibilidade de, em alguma maneira, ele ter se corrompido no contato com a menina, ainda que tenha se corrompido no contato com o Senador e com a Deputada com quem ele acaba se envolvendo. É um pouco também a idéia da menina do *Baixio das Bestas*, que o avô prostitui e que acaba sendo resgatada pelo espírito do Maracatu, que chega para vingá-la.

Em suma, eu não queria passar muito do tempo e queria então dizer que acho que há essa perspectiva de uma fuga, que está dada em relação aos anos 90 pelos sem-projeto absoluto daquele momento, mas há a possibilidade de encontros com a possibilidade de saída. Apesar de muitas dificuldades dadas em filmes como *Jean Charles* e sua morte trágica, ou mesmo no filme do Nelson Pereira dos Santos, quer dizer, começamos a perceber a possibilidade de uma utopia possível a partir dos deslocamentos que estão dados nesse momento. Aí, o *Viajo porque preciso, Volto porque te amo* do Marcelo Gomes e do Karim talvez seja muito emblemático nesse sentido, porque você tem uma narrativa toda construída em torno de um personagem que está vivendo o fim de um relacionamento e, portanto, ele está tentando se recompor em sua identidade. Na medida em que ele se desloca, ele vai processando essa dor e, no final, ele encontra uma espécie de possibilidade de saída naquilo que sua imaginação projeta para um lugar bem distante, onde ele pode mergulhar com muita felicidade num mar de oportunidades que existem implícitas na possibilidade dada no futuro. Acho que, em linhas gerais, essa é a minha provocação.

Cleber Eduardo: Eu vou deixar depois para comentar algumas coisas que o Samuel colocou. Na verdade, sua fala me estimulou a ter uma fala que talvez fosse maior que a sua, mas eu vou me conter. Vou me restringir depois a um ponto, pelo menos, específico da fala, que eu não concordo muito na minha perspectiva, mas vou passar aqui para o Luiz Carlos Oliveira que é crítico da Contracampo e doutorando da ECA.

Luiz Carlos Oliveira: Vou procurar ser sucinto. Em primeiro lugar, boa noite. Vou começar falando sobre um aspecto que me chama atenção. Acho que, no grupo de 5 filmes que representa essa sessão da mostra, é significativo que dois se passem em Brasília e vou começar falando desses dois filmes que são *Brasília 18%* e *A Concepção*. Vou pegar também alguns outros filmes recentes ambientados em Brasília. Em primeiro lugar, Brasília é a capital, Distrito Federal, e o coração da vida política brasileira. Por si só, esse elemento já permite que você pense num filme ambientado em Brasília como uma espécie de local privilegiado para você estabelecer aí um discurso, se não totalizante, ao menos algo que tente dar conta de alguma coisa mais que a simples trajetória dos personagens. É como se, de alguma maneira, o Brasil estivesse implicado nesse filme. No caso do *Brasília 18%*, é interessante porque ele é um filme que dialoga, e o enredo dele é bem parecido, com *O Príncipe*, filme do Ugo Giorgetti de 2002, que o Cleber até cita nesse texto do catálogo, e a maioria do que há nos dois filmes é muito semelhante. Você tem como protagonista um homem de meia idade que retorna do exterior, do primeiro mundo para ser mais específico, e nenhum deles tinha saído do Brasil, participar da revolução em Cuba, ser diplomata na Bolívia, participar do Exército de Pacificação na Angola ou enfim, nenhum deles vai para o terceiro mundo, todos vão para o primeiro mundo. No caso do Ugo Giorgetti, se não me engano, ele é um acadêmico bem sucedido que retorna de Paris. No *Brasília 18%*, ele é um médico-legista que está morando em Los Angeles há muitos anos. Ambos retornam ao Brasil por ocasião de uma morte, no caso do *Príncipe* é um amigo dele que está à beira da morte. Inclusive no final do filme quando tem uma cena dele voltando para Paris, tem uma breve conversa dele com uma mulher que o aborda no saguão do aeroporto de Guarulhos; ela se engraça para cima dele e faz alguma pergunta se ele está indo ou voltando, e o que você veio fazer aqui e ele diz secamente que veio para um enterro. Nessa frase, você tem um significado que extrapola a questão pessoal da vida afetiva dele, como se ele viesse enterrar a relação dele com o Brasil. O Brasil, como um todo, que

está morrendo, mas ao menos para aquele personagem, morreu. Ele desiste do Brasil depois daquela visita.

No *Brasília 18%*, o personagem do Riccelli vem para Brasília para fazer a autópsia do corpo de uma moça, que foi encontrado e acredita-se que é o corpo da moça desaparecida, da personagem que tinha desaparecido misteriosamente, que depois vai estar implicada dentro de uma intriga política. O filme se desenvolve ali parcialmente como um *thriller* político e com elementos de devaneio ali no meio, de fazê-lo ir para outro lugar. Por outro lado, o filme também, na sua primeira metade, parece que vai construir uma tese, parece um filme-tese de alguma maneira, mas acho que depois a coisa se embola e, em suma, esses dois filmes então têm esse personagem que retorna do exterior e se estranha completamente e radicalmente com o Brasil. No filme do Giorgetti, o filme é uma grande jornada do personagem por São Paulo, ele vai reencontrando amigos da antiga e presenciando situações que, às vezes, beiram o surreal – não porque as situações sejam assim tão aberrantes, mas é que ele realmente já é um membro amputado desse corpo chamado Brasil. É como se fosse mesmo uma síndrome de rejeição desse organismo, desse órgão dentro desse organismo que não o reconhece mais e que ele também não reconhece mais. É uma incompatibilidade. Isso é radical no filme do Giorgetti, e é igualmente radical no *Brasília 18%*. Tem lá uma cena emblemática: logo no dia em que ele chega, vai ter um jantar na casa de um Senador, vivido inclusive pelo Carlos Vereza (em uma discreta semelhança física com o Sarney) e tem lá nesse jantar. A filha dele, que é a Malu Mader, vai seduzir o Riccelli. É todo aquele ritual ali, porque logo que ele entra, ele vê que é uma daquelas casonas de Brasília na beira do lago. É uma festa com toda a pompa e requinte, e todo mundo com o seu copo de *whisky* na mão. Ele entra ali, estranha aquilo tudo. Ele passa o filme inteiro incomodado e calado, muitas vezes não responde as perguntas que fazem a ele, como se não houvesse nenhuma comunicação ou interesse em responder, ou o que responder. Nessa festa, ele vai sendo apresentando, e são situações no limite do grotesco e do caricatural daqueles políticos de Brasília com seus ternos e uísques fazendo aquelas frases feitas, o estereótipo mesmo do político corrupto. Ele estranha aquilo tudo e vai para a beira da piscina, se embriaga e depois é levado embora pela personagem da Malu Mader, que é a filha do Senador, anfitrião da festa.

Em suma, há esse estranhamento radical e nos dois filmes, no final, eles acabam voltando. O filme acaba com eles indo embora para o Aeroporto e é uma espécie de “olha, estou desistindo”. Realmente, no caso do *Brasília 18%*, é uma coisa “olha, a situação que está aqui é estrutural, é um problema muito maior do que eu”. Ele desiste, percebe a possível fraude que está envolvida ali no reconhecimento daquele

corpo e ele se recusa a assinar o laudo. Só assina sob chantagem. Tem lá um desfecho bem típico de *thriller*, que é quando ele se vê chantageado, pegam um ente querido, no caso, a irmã, que é aprisionada e amordaçada, chantageando-o de modo que ele é obrigado a assinar o laudo – do contrário, eles vão dar um fim na irmã dele e vão falsear um escândalo com ela, vão denegrir a imagem dela. Ele assina aquela porcaria e vai para o aeroporto. É uma espécie de desistência que eu vejo nesses dois filmes, tanto no *Príncipe* quanto no *Brasília 18%*. O filme do Giorgetti é mais claro, e o do Nelson Pereira é mais obscuro em alguns pontos, quando o tom do filme é algo difícil de você definir. Qual é o tom desse filme, se é pessimista, otimista, utópico, distópico. É um filme que tem um lado sinistro, soturno, quase dentro de um mecanismo de suspense mesmo, e por outro lado, tem uma coisa que descontraí de vez em quando porque, no final do filme, ele encontra a Malu Mader no aeroporto e tem uma troca de olhares dele meio farsesca até. É difícil de você enquadrar e ao mesmo tempo, eu fico com a impressão de que o filme... tanto no *Brasília 18%* quanto no *A Conceção*, acho que são filmes que plantam uma situação muito interessante, trazem uma visão de Brasil que ali em Brasília meio que se concentraria e se cristalizaria, uma questão que diz respeito ao momento político do Brasil ou histórico do Brasil. De alguma maneira, ele se cristalizaria em Brasília nesse projeto, que vem lá de trás, de uma visão positivista, progressista, melhor dizendo. Nos dois filmes, eu acho que eles começam... se plantam num discurso de falência desse projeto.

O filme do Belmonte começa com uma fala em *off* do personagem descrevendo a vida em Brasília como uma espécie de deserto existencial, com uma juventude completamente à deriva, sem muita perspectiva, sem muita vontade de realizar projetos, sem projetos. No *Brasília 18%*, não poderia ser mais forte. o cara vem para dissecar um cadáver, que você pode especular milhões de coisas a respeito dele, de um certo simbolismo que envolveria esse cadáver. Em suma, esses filmes começam mostrando Brasília como um lugar onde a gangrena do processo político e histórico nacional estaria exposta. A ferida estaria ali exposta de alguma maneira, por mais que haja todo um mecanismo ou uma estrutura ali já funcionando no sentido de encobrir aquilo tudo. Eu não sei em que medida tanto o *A Conceção* quanto o *Brasília 18%* apontam algum tipo de saída. No *A Conceção*, o próprio fato de você deslocar o deslocamento, de você transferir essa dinâmica de deslocamento, - não de deslocamento físico no sentido de pessoas migrando de um território para outro, mas traduzir isso na própria subjetividade, na idéia desses concepcionistas, que é aquele grupo que se reúne naquele apartamento para viver cada dia uma identidade diferente, se reinventar a cada instante, se desapegar da memória do passado. Essa

negação do passado, dessa coisa de que a gente tem que agir como se tivesse vindo do nada e como se não tivesse lugar nenhum para ir, já traduz por excelência o pensamento pós-revolucionário. Para mim, o filme joga alguns anacronismos, no figurino dos personagens, na música, certo estilo de vida, que em alguns momentos, parece que você está vendo um filme ambientado em plena ebulição cultural dos anos 60. Parece que você está em Londres, em 1968, com aquelas roupas coloridas e aquela coisa meio David Bowie, meio *glamrock*. No entanto, o que vemos ali é uma geração para a qual todas essas liberações da droga, do sexo, essa revolução dos costumes, da moral, tudo isso chegou até eles sem significado nenhum, totalmente desvinculado de qualquer sentido, é o vácuo. É aquela coisa lá realmente do funcionamento, com todos aqueles signos tão perdidos ali num deserto. Ele utiliza meio a metáfora de Brasília com essa cidade plantada no meio do serrado, inventada do nada como um projeto, um conceito. Passa por aí o trabalho do filme com espaços de Brasília, com a representação de Brasília, que passa por essa idéia de Brasília ser uma espécie de miragem no meio do deserto. Tudo isso que chega décadas atrás, todos esses signos de uma transformação que ocorreu em algum momento na história do século XX, já chega desvinculado de qualquer origem e de qualquer significado. A idéia mesmo da significação no vácuo. É uma geração órfã, não tem família, ou onde o pai de um foi viajar e o deixou no apartamento sozinho ou se mudou – não me lembro. A outra é filha de Diplomata e não está nem aí. Todos eles renunciaram a uma família no sentido do laço família, da consangüinidade e resolveram fundar aquela outra família por afinidades eletivas. Ali dentro, é também um grupo carente de um ideólogo.

Eles são carentes de uma ideologia e acham isso no X, que é o personagem do Matheus Nachtergale, só que ele não pode funcionar como esse ideólogo, porque se há uma ideologia para ele é “olha, renuncie a tudo e esqueça o que você aprendeu ontem ou o que você viveu e passe a viver uma coisa nova a partir de hoje.” A todo momento existe essa tensão ali entre aquilo ser uma organização ou não ser. É um movimento ou não é. Essa idéia de movimento já é algo que se perdeu. Eles não herdaram isso. Eles são deserdados, nesse sentido. Não tem para eles essa idéia teleológica, esse movimento para frente, o horizonte de transformação, a hipótese revolucionária, eu acho que é algo para eles que não se coloca. Eu acho que, assim como *Brasília 18%*, eu tenho impressão de que é um filme não foi até as últimas conseqüências no que ele propõe e são filmes que me interessam muito na primeira metade, com tudo que eles estão preparando, com todo o potencial que ele tem ali daquela situação toda, mas de alguma forma, os dois filmes, na segunda metade, eles não conseguem gravar a faca até o cabo, por assim dizer. No *A Conceção*, a

própria afetação estética do filme, esse frenesi de imagens, essa vontade de passar de um regime de imagens para outro, do vídeo para o super 8 durante o tempo todo, para a película 35 e vai e vem, isso é em alguma medida interessante e em alguma medida instala você a esse lugar meio abstrato, nesse não-lugar, nesse não-território em que os personagens estão, te coloca dentro desses fluxos de identidade, e é uma coisa que não se coagula em momento algum, que está sempre mudando, sempre se transformando sobre si mesmo. Num determinado momento ali, acho que é uma maneira do filme se dispersar. Não tem nenhum momento em que a coisa vai realmente se adensar, porque aqui nos personagens, você vai ver alguma coisa muito forte ou tudo acontecendo ali com eles. Eu tenho impressão que a coisa fica muito na superfície. Fica muito nesse plano do fluxo de aparências.

No *Brasília 18%*, já é outra história. É um impasse realmente talvez do Nelson Pereira dos Santos, enfim, é a idéia de você realmente já não mais conseguir entender. O personagem do Riccelli acha que o Brasil, para ele, é algo totalmente opaco. Isso é algo que ele não consegue mais entender e ver, esse país, esse lugar, essa lógica de funcionamento aqui. É algo que ele não entende e que não quer entender. É nesse sentido que eu aproximo o fim desse filme com o desfecho do filme do Giorgetti. “Olha, não sei o que está acontecendo aí e não quero nem saber também. Lavo minhas mãos.” Essa força de evasão que atravessa o cinema brasileiro, na verdade, a sociedade brasileira, existe algo a se pensar aí e que eu não sei quantas cabeças pensantes do Brasil estão se debruçando sobre isso, que é essa idéia de que nunca se falou tanto em progresso quanto nos últimos 10 anos e nunca se falou tanto em vitalização da economia brasileira e, em paralelamente, nunca se viu tanta gente sair daqui. Gente jovem em idade reprodutiva e gente economicamente ativa indo embora do país. É uma coisa que sempre existiu, mas parece que agora ficou mais frequente e mais fácil. Um filme que eu não vi e que você cita, é “O último que sairapaga a luz”, que é sobre a imigração para o Canadá, que vocês devem saber, tem um programa de aceitação de imigrantes e eles atraem imigrantes para lá em idade até 49 anos porque eles querem mão de obra qualificada. O país está carente de gente para povoar o país e movimentá-lo e tem muito brasileiro indo. No meu círculo de amizades, conheço pelo menos 10 pessoas que já foram ou estão em processo de ir para lá, e isso é incrível. Impressionante. Londres, pegando aqui o gancho do próprio “Jean Charles”, é impressionante a quantidade de brasileiros jovens morando em Londres, e não só trabalhando naquelas condições como operários e ilegais que são mostradas muito bem ali no filme. É muito universitário também. Muita gente fazendo carreira acadêmica lá fora, e vai se dar bem e não volta. Enquanto isso, você abre o jornal e quase todo dia sai

notícia de que o Brasil precisa de doutores. O Brasil está importando engenheiros da Coreia do Sul porque não formam engenheiros e não preenchem os quadros nas universidades públicas em Engenharia e tem muita desistência. No entanto, na outra página, você vê que é um país que está crescendo na construção civil que triplicou na sua atividade nos últimos 10 ou 15 anos. Incrível esse paradoxo que está se formando no Brasil atualmente.

Acho interessante é que venho dizendo que, muito mal comparando o momento de agora com o que acontecia no Cinema Novo, ou mesmo na antevéspera do Cinema Novo e um pouco depois até, ali não era raro você encontrar cineastas de 30 ou 30 e poucos anos parando para fazer um filme que ele vai pensar o processo político histórico do Brasil, ele vai pensar isso de maneira totalizando inclusive – por exemplo, o Glauber Rocha, o Joaquim Pedro dos Santos, o Cacá Diegues, mal ou bem-sucedido aqui ou ali, eles vão se atrever a tentar enxergar o Brasil num processo de uma perspectiva histórica, até porque existe também implícito ali, sobretudo na primeira metade dos anos 60, essa idéia de transformação. É uma geração que conhece o discurso, e que abraça o discurso revolucionário. Isso é uma consequência natural quando você vai pensar a coisa em termos de como chegamos aqui. Tem aquelas alegorias totalizantes. Hoje, quais são os cineastas jovens de trinta e poucos anos que, para não botar em termos de capacidade, que tem esse atrevimento de falar “não, vamos tentar entender a coisa num processo globalizante com as condensações todas. Vamos tentar entender isso num nível mais amplo.” É raro. Pegue aí o filme do Erik Rocha, o *Pachamama*, onde ele fala que “eu quero enxergar o Brasil e encontrar um lugar de onde eu possa ter uma visão privilegiada do Brasil de hoje.” É um pouco como se ele quisesse ir para o topo da montanha e contemplar o Brasil. Ele vai e pega o carro, dizendo que irá para a Bolívia e Peru, que são dois países latino-americanos onde, na visão dele, recentemente há um processo político interessante, e a palavra que ele usa no início é essa, interessante, acontecendo e ele acha que percorrendo ali as entranhas desses dois países, ele vai ter um *insight* para pensar no Brasil. Começa o filme com ele saindo do Rio de Janeiro, com ele ouvindo a rádio com notícias que giram em torno da política. Tem um discurso em *off* dele, que eu até acho que tem certo problema com um aspecto de literatura de auto-ajuda que não me agrada muito. É um papinho meio filosófico de uma questão meio existencial, de “eu ter de me deslocar”, enfim, é de mau gosto. Quando ele chega lá, eu tenho uma visão, e não gosto muito desse filme em grande parte porque acho que nos seus dois primeiros terços, o que ele faz é uma espécie de turismo político. Ele fica ali dentro do carro passeando, olhando as pessoas, entrevista aqui e ali, entre uma estação e outra, ele faz umas imagens bonitinhas da

janela do carro com o sol, paisagem, imagem riscando a tela e fica uma coisa meio assim. Eu acho assintomática, desculpem eu falar, mas o cara jovem que se propõe a tentar ver o Brasil está meio perdido nesse fluxo de sensações, até deslumbrado até com o próprio ato de filmar, de captar imagens belas. Em uma parte do filme, eu tenho a impressão que ele não saiu do carro em momento algum, até que chega a cena que acho que faz o filme valer, que é já no final quando ele desce naquela mina de carvão, acho, na Bolívia. Ele vai lá conversar com os mineiros e ele desce com a câmera. Em algum momento do filme, um mineiro muito bem esclarecido e com um discurso bem interessante cita o livro do Galeano, um clássico, “As Veias Abertas da América Latina” e ali, de certa maneira, é como se o Eryk Rocha estivesse andando pelas veias abertas da América Latina, como se os túneis dentro daquela mina fossem metáforas dessas artérias do continente. Ali, eu acho que por uma “incontornabilidade” da situação, ele precisa se implicar com o filme, talvez por ele estar experimentando material e concretamente aquele ambiente inóspito de trabalho dos mineiros. Ali, eu acho que não tem jeito. O filme não tem saída porque ele está implicado no seu material, no seu assunto, coisa que eu não sinto no restante do filme, em que acho que ele faz um espécie de turismo social político. Ele parte para lá com esse pensamento otimista de que ali ocorre um processo político social interessante, mas aí ele vai passeando na rua ali e fazendo enquete. Ele vê que muita gente ali são pessoas que vêm da população indígena, embora já estejam deslocadas para um espaço urbano, muitos tem uma visão muito crítica do Evo Morales. Muitos não se vêem representados por ele e acham inclusive que ele entrou lá e que discursa muito, mas na prática faz o jogo das classes dominantes. Então, ali eu acho que o filme insere um ruído onde aquele entusiasmo do Eryk Rocha já coloca um pé atrás e quando ele chega nessas minas, eu acho que aí o filme realmente se abisma.

Ali é o único momento em que o cineasta coloca em cheque o seu lugar, em que ele se implica dentro do filme, que é a coisa que o Tonacci faz. Porque ele deixa para o final do filme uma sequência em que a equipe de filmagem aparece ali? O Samuel bem salientou essa idéia de que o cinema também é um produto da revolução industrial, é uma máquina igual ao trem e como aquele jato supersônico que cruza o penúltimo ou o último plano do filme. Ou seja, o cinema também está implicado nessa história. O fator que talvez que eu mais coloco em cheque do *Brasília 18%* é que eu acho que a visão dele do personagem do cineasta... ele acaba isentando o cineasta no final das contas. O cineasta é mostrado ali como... ele vai se defender naquela CPI dizendo que “eu posso até fazer coisas que os valores morais da família brasileira reprovam, eu uso drogas e faço isso e aquilo, mas eu não sou corrupto. Eu

não meto a mão nessa lixeira aí tal como os Senadores e os Deputados que estão aqui sendo julgados.” Enfim, eu acho que de alguma maneira, o Nelson Pereira dos Santos não conseguiu realmente implicar o cineasta da maneira como o Tonacci conseguiu. Ali, o cineasta no *Brasília 18%* entra naquela lógica *hitchcockiana* do falso culpado, e é aquele sobre o qual recai a transferência de culpa. Alguém é culpado por um crime e esse crime é transferido a outrem, que não necessariamente esteja implicado naquilo.

No caso do *Serras da Desordem*, é interessante porque o filme por um lado e aí eu não sei por que. Foi publicado até um livro sobre esse filme, mas eu confesso que não li. Não sei em que medida alguém já trabalhou isso em algum daqueles textos, mas é interessante porque, por um lado, ele tem ferramentas para produzir aquele discurso lá e em alguma medida ele consegue pegar “Olha, vamos entender o Brasil aqui e agora, mas dentro de uma perspectiva histórica.” Você pode pegar aquela sequência inicial, dos fazendeiros invadindo a mata e a selva, massacrando aquela tribo, e você pode ver isso como uma espécie de reencenação do descobrimento do Brasil, da chegada do homem branco destituindo o índio das suas terras e impondo a eles um processo civilizatório arbitrariamente. Aí o filme tem aquela espécie de Big Bang, como se fosse a explosão originária do Brasil onde você tem uma sequência de vários flashes de imagens de arquivo com o Brasil progredindo e siderúrgicas sendo construídas. É aquele Brasil industrial, o Brasil do milagre econômico. Isso vai passando, e isso prepara o filme para o seu segundo movimento. É um filme com movimentos muito bem demarcados. O segundo movimento é aquele onde o índio, anos depois, divagando e se protegendo ali da perseguição do homem branco, ele se integra naquela comunidade ribeirinha. Tem o segundo movimento dessa integração e depois tem o terceiro, que é aquele onde o antropólogo vai lá e resgata esse índio, levando-o para a casa dele. Tem toda uma parte dele entrando em contato com a vida de uma família que vive num grande centro urbano, e é Brasília a cidade. Ela mais uma vez participa. Depois tem aquela coisa final incrível, das imagens de arquivo e telejornais da época em que ele foi encontrado e o encontro dele com o filho, etc. Aí chega na cena onde ele encontra a própria equipe do filme. Então, por um lado, o Tonacci tinha material ali para fazer um filme até alegórico usando o Carapiru como um vetor dessa grande tese que ele poderia ter, mas ele vai lá e transforma tudo isso em questão de dramaturgia. Ele vai lá, e existe um cuidado ali com o próprio registro. Acaba que a grande pergunta que se coloca e se propõe a responder, de como filmar esse indivíduo aqui, como não reduzi-lo ao arquétipo, como respeitar de alguma maneira a existência desse corpo, a existência desse indivíduo. Aqui o deslocamento passa pela questão da *mise en scène* mesmo. É um

corpo amputado do seu espaço, do seu meio, do seu habitat e ficando ali em desacordo com esses outros espaços e cenografias onde ele é realocado. O Tonacci transforma tudo numa questão de *miseenscène* com o corpo e uma cenografia e de como isso interage. Como colocar corpos em relação no espaço. Era basicamente isso.

Cleber Eduardo: Eu vou fazer só alguns apontamentos aqui em cima das duas falas e não vou inventar mais nada para além do que foi falado, prometo. Vou começar pelo final. Pensando especificamente nesse documentário *O Último que Sair, Apague a Luz*, o que talvez tenha mudado se formos pensar, por exemplo, na Marília Pêra em *Dias Melhores Virão*, de 1990 ou no Paco em *Terra Estrangeira* é que essa viagem, esse deslocamento, hoje nesse momento histórico pós-Lula... não, graças ao Lula, parece-me assim construído menos como uma fuga e mais um sinal de potência e poder. Eu posso me deslocar; eu posso escolher para onde eu vou. É assim que é visto, inclusive nesse documentário, porque nele, as pessoas não são ali tratadas como vítimas: elas são pessoas que podem ir para o Canadá e para ir para lá, é preciso falar outra língua, portanto, elas são a elite das possibilidades. Não é qualquer um que vai para o Canadá, e é preciso oferecer alguma coisa para o Canadá, então, mesmo nesse documentário que tem esse título falsamente apocalíptico, não há nenhum apocalipse no filme. O que existe, na verdade, são todos os personagens fazendo uma auto-propaganda das suas perspectivas.

Ali, eu acho que para mim fica mais clara a idéia de utopia num projeto, como esse em que as pessoas têm um projeto concreto e idealizam um futuro que tem uma cara do que, por exemplo, nos encontros que você (Samuel) menciona. Eu confesso que tenho certa dificuldade de ver esses encontros numa utopia ou, a não ser que a gente precisasse, digamos, reduzir a dimensão das utopias e trazer essas utopias então única e exclusivamente para as perspectivas individuais, já que são encontros entre indivíduos e são encontros contingenciais e, muitas vezes, casuais. O apontamento para o futuro nunca é um futuro de projeto e sim, um futuro um pouco de indefinição. É um futuro que não se sabe. A Suely quando parte é para algum lugar, mas parte para um lugar sem endereço; para um lugar que é um projeto, antes de tudo, de negação do seu lugar, da sua historia passada, e não necessariamente de construir um projeto mesmo, que eu tenho certa dificuldade de enxergar.

Mas eu queria só explicar um pouquinho mais também de onde eu estava partindo. O Samuel falou de um texto que eu escrevi em 2005, e eu confesso ao Samuel que eu já não me lembrava desse texto. Eu não reli esse texto depois que ele foi

publicado e o que eu me lembro dele, foi bom você ter mencionado porque ele foi vindo um pouco dos filmes e o que eu falava deles, o que eu lembro é de um tom do texto. Era um tom duro. Era um tom não agressivo, mas duro. Duro no sentido, em que eu via que... alguns desses filmes, eu gosto; e outros, não, mas eu senti que havia nesses filmes sempre essa única perspectiva do indivíduo. Essa única saída para o indivíduo. Havia certa recusa de lidar com o espaço que, claro, no *Brasília 18%* é explicitada, assim como no *Príncipe*. Aliás, são com Riccelli e Eduardo Tornaghi e o que me chama atenção é que são dois galãs vindos do primeiro mundo. Eles são muito mais bonitos do que todas as outras pessoas que aparecem no filme. Eles chegam com essa aparência de primeiro mundo no Brasil.

Samuel Paiva: O Riccelli inclusive mora lá em Los Angeles, há anos.

Cleber Eduardo: Exatamente. Eu me lembro de um tom que eu estava um pouco indignado com a completa perspectiva de uma utopia ou insatisfeito com as pequenas utopias individuais. Lembro-me que tinha esse tom reativo a essa produção. Eu acho que talvez eu tenha perdido um pouco, assim vendo com mais distância, esse tom. Agora, eu me lembro que tinham vários filmes que lidavam com isso, que nem tratamos aqui, mas tinha, por exemplo, o *Kenoma*, que era um personagem vindo de algum lugar e ia para outro no final, mas nós não sabíamos onde era, porque o filme começava e terminava na estrada e você não sabia nem quem era aquele cara. Não tinha nenhuma referência daquele personagem, era um personagem permanentemente deslocado. Era o filme do moinho da Eliane Caffé. O *Árido Movie* lembra muito *O Príncipe* e o *Brasília 18%*, além do *Como Nascem os Anjos*. Tinha uma série de filmes, mas o que eu acho que aconteceu, se formos pensar, por exemplo, no deslocamento que eu cito lá do *Deus e o Diabo* é que a partir da década de 90 – mas aí acho que nos anos 2000, talvez isso se acentue – havia uma fuga do confronto, mas também uma espécie de fuga em direção à possibilidade de um novo confronto. Aquela utopia não será construída e ninguém vai dar o mar. Ele precisa ser conquistado. O que eu acredito que possa ter acontecido nessas novas fugas, sobretudo nesses novos deslocamentos dos anos 2000, é que esse deslocamento que antes era um de punhos cerrados, hoje é um deslocamento conciliador. O que se propõe nesse deslocamento é a possibilidade de uma conciliação, ou até a possibilidade, talvez com uma perspectiva maleável para o futuro, flexível para o futuro, mas que não é um projeto. Eu não consigo verdadeiramente ver um projeto assim nesses personagens, como eu também tenho

certa dificuldade de ver uma utopia no final do “Serras da Desordem” porque acho que eu vejo quase o contrário na verdade. Acho que aquela selva, não é mais aquela selva; o índio não é mais o índio. Acho que há uma descaracterização generalizada naquele final e ele vai ser um deslocado na selva. Aquele já não seria mais o lugar dele. É uma impressão que eu tive e eu não vi o filme muitas vezes, mas é a impressão que me ficou.

Para fechar, eu queria só comentar um pouquinho *A Conceção*. Eu acho que é um filme que eu gosto e tinha tudo para não gostar, mas gosto. Eu o vejo da seguinte forma: de todos os filmes que tratamos, é o único que lida com o grupo e não com indivíduos. Concordo com tudo que o Jr falou em relação a essa falta de uma perspectiva histórica, certo modismo de slogans e de... é uma espécie de revolução de boutique, mas por outro lado, acho que isso é muito Brasília. Aquilo não é reprodução da década de 60 e 70, e sim é como alguns jovens brasilienses se comportam como se fosse Londres. Acho que tem um pouco de Brasília nisso e isso é até tematizado na narração em *off* do filme, mas ao mesmo tempo, esses personagens que não têm uma perspectiva de passado, uma perspectiva histórica, e parecem estar trocando de identidade constantemente. Por outro lado, eu acho que existe sempre um centro referencial para eles. Todos têm nome, todos se tratam pelos seus próprios nomes, todos se reconhecem nas trocas de identidade, todos criam alguns laços afetivos flexíveis, mas existem esses laços. Não é que num dia são um e no outro não se olham na cara. Existe de fato ali uma neo-comunidade. Um dado que é característico do próprio corpo do filme é que o filme é narrado do futuro para o passado, quer dizer, existe uma perspectiva de organização das experiências, do sentido daquilo tudo, no início da narração do Cortaz e no final também. Eu sinto que a discussão que o Belmonte provoca através dos personagens, essa ruptura para se inserir, porque eles querem se inserir, só que sem a identidade de cartório. Eu sinto que não há uma ruptura total e sinto que ele ainda fala com certa noção de centro. É só uma simulação de ruptura porque, na verdade, não se rompe, e aí a perspectiva do filho, parece-me, que é a continuação de uma família que já existia entre os concepcionistas. Eles se tratam como uma família. Eu vejo os concepcionistas como a busca de uma utopia e o esvaziamento dos concepcionistas como a impossibilidade dessa utopia, quer dizer, o que eu acho sim com aquele final é que a utopia não existe, o que vai existir agora é o dia a dia, o cotidiano, é o projetinho de sobrevivência. O projeto maior ali se apaga. É uma visão particular. É uma visão minha. Eu lanço aqui para a mesa, mas deixo também aproveitar aqui e ouvir a primeira pergunta.

Pergunta da Platéia: Professor Samuel, a pergunta é para o Sr, mas fazendo uma observação de que o Professor Cléber trouxe para a mesa outro pernambucano além do Sr, trouxe o pernambucano Nelson Rodrigues, porque ele diz que quando a gente vê num filme um ator americano ou americanizado e o acha mais bonito do que os outros, a gente está dando vazão ao nosso complexo de vira-lata.

Cléber Eduardo: Mas eles são brasileiros.

Pergunta da Platéia: Mas parecem americanos no filme. Sem querer o Sr trouxe um pernambucano a mais para a mesa, que é o Nelson Rodrigues. O Professor Luiz Carlos Oliveira foi muito feliz quando citou Brasília como um deserto existencial. Em 1972, recém-casado e com 29 anos, fui convidado para trabalhar em Brasília ou Manaus. Desloquei-me para Brasília com a esposa para vermos o ambiente. Conversando com os amigos que eu tinha no Ministério em Brasília, eu descobri que a cidade era classificada como a Cidade dos Três Ds. D de deslumbramento quando a pessoa chega lá, D de desencanto quando descobriam que aquilo ali é um fim de mundo e, finalmente, D de desespero tentando sair da cidade. Eu agradeço de coração porque, na época, eu me decidi por Manaus e não me arrependi. Agora, o Professor Samuel falou 16 vezes a palavra deslocamento e falou 6 vezes a palavra fuga – anotei aqui – relacionada a deslocamento. Pelo Sr. ter o nome de Samuel, eu me lembrei que judeus brasileiros se deslocaram de Recife para Nova Iorque, há quase 3 anos, para fundar a primeira Sinagoga da América do Norte. Quem passa na porta e vê a porta, estranha porque está quase tudo em português. São os Nogueira e Vieira lá da sua terra, de Pernambuco. Então, o deslocamento no caso aí está muito bem falado, hoje aqui. E nessa mesa sentou um judeu magnífico, que faleceu recentemente, o Moacyr Scliar, e ele falou sobre deslocamento dos judeus. Olha só. Nunca Deus disse, na opinião do Moacyr, que era judeu e faleceu recentemente, q que judeu não podia comer carne de porco. Não, nunca ouvi essa ordem de Deus. Os líderes judaicos é que inventaram isso para evitar que as tribos criadoras de porcos não pudessem se deslocar na hora da fuga, na hora do deslocamento, porque o porco exige muita água, enquanto que cabras e carneiros, que era o que eles criavam, não. Então, puxa-vida, olha a misturada que fizeram aqui. Um samba de crioulo doido. Ele falou de Brasília como um deserto e confirmei isso em 1972. O Sr falou do complexo de vira-lata do pernambucano e o Sr Samuel, por favor, a pergunta é essa: o Sr, por acaso, é de origem judaica daquela turma de lá que foram para Nova Iorque? Não? Essa é a pergunta. O Sr pode dizer que não tem nada a ver

com cinema, mas é deslocamento. Outra coisa, o Equador é um país que tem população há 5 mil anos oriunda de Sapporo, que é no Norte do Japão. Isso eu ouvi num documentário daquela TV Futura. Deslocamento. O cidadão saiu de lá do Japão morrendo de fome e veio parar no Equador. No ano de 2001, a Universidade de Tóquio deslocou 38 deles para conhecer Sapporo. Numa cerimônia em que foram recebidos, começaram a cantar e dançar no mesmo ritmo dos japoneses de Sapporo, então deslocamento existe. Jorge Amado em 1946 foi conhecer a Rússia e era o grande sonho dele. Levou um susto desgraçado porque o barqueiro que o atravessou no rio era cearense. Então, por aí, o Sr vê que deslocamento existe e sempre existiu. 5 mil brasileiros catarinenses vestiram fardas nazistas e mais de 2 mil foram mortos. Isso já é um deslocamento para prestígio porque a Alemanha ia ganhar a guerra e ninguém fala desse deslocamento. Porque se desloca para melhorar de vida? O nordestino, quando eu era criança, se deslocava para o Sul para não morrer de fome no Nordeste, então deslocamento é isso aí. Obrigado. E por favor, Sr Samuel, o Sr é daquela turma que foi fundar a Sinagoga?

Samuel Paiva: Não.

Cléber Eduardo: O Moacyr Scliar continua sendo judeu, Sr Fernando. Judeu não deixa de ser judeu depois que morre não.

Pergunta da Platéia: Gostaria que vocês falassem sobre um filme, que me veio à mente, que aborda essa questão do deslocamento de outro modo, que é o *Ainda Orangotangos*. Tem essa questão do deslocamento da câmera dentro de um espaço específico. É que eu não vi o filme, mas não sei como essa questão é abordada, mas com certeza é uma questão para o filme e queria que vocês comentassem um pouco.

Pergunta da Platéia: Eu vi recentemente agora essa Mostra do Filme Livre, que teve aqui mesmo nessa sala e vi *Estrada para Ythaca*. Vi que tem uma predominância do *roadmovie* nessas produções mais atuais, de câmera digital. Lembrei dos filmes marginais que também tem alguns grandes clássicos que têm essa coisa do *roadmovie*. Queria saber se os filmes marginais são uma referência cinéfila ou é uma tendência? Gostaria que vocês comentassem sobre isso. Sobre Brasília, o *Brasília 18%* e o *O Príncipe* têm a Bruna Lombardi nos dois. Em um ela está viva e no outro, ela está morta, mas parece que está fazendo o mesmo papel, inclusive. No início da

A *Concepção* a fala em off onde se fala da Brasília física, das construções de Brasília, determinando o tédio nas personagens, lembrou-me de *Insolação*, que parece Antonioni. Uma coisa silenciosa com grandes vazios. Era isso.

Cleber Eduardo: Eu vou falar rapidamente. No *Ainda Orangotangos*, eu diria que, na verdade, a grande questão do filme é – se não a única questão do filme – o deslocamento da câmera. Porque são uma hora e quarenta minutos de um plano sequência, e essa câmera entra em metrô, em ônibus, em prédio, em apartamento e faz uma elipse sem corte dentro do quarto e aí vai para uma festa – quer dizer, como o filme vai trocando de personagem o tempo inteiro, alguns personagens se deslocam e outros estão lá quando a câmera chega, mas quem se desloca constantemente é a câmera. É um grande malabarismo para não se cortar. É uma grande coreografia de câmera. Não consigo ver o filme além disso. O protagonista é a câmera.

Pergunta da Platéia: Eu queria entender o porquê dessa escolha...

Cleber Eduardo: Acho que aí é uma questão do diretor, do Gustavo Spolidoro, que vinha nos curtas-metragens já fazendo experiências de plano-sequência, filmes de um plano só, em que a câmera se trocava de ambiente, quer dizer, ele tem essa pegada. Eu diria mais, ele tem quase um fetiche pelo plano sequência. O melhor filme dele é o último, que ele fez para o Doc TV, *Morro do Céu*. É um documentário entre aspas, todo decupado como se fosse uma ficção – quer dizer, na ficção, ele sempre usou o plano-sequência e, no documentário, ele decupou como uma ficção; e ele decupando é bem melhor cineasta do que no plano-sequência.

Luiz Carlos Oliveira Jr: O *Insolação* é um filme do qual eu iria falar, e acabei esquecendo. Na verdade, eu iria falar de outros dois filmes que não estão aqui no programa e são ambientados em Brasília. Um era justamente *Insolação* e o outro é o *Federal*, que é um filme do Eryk de Castro do ano passado. É com o Riccelli também, e um *casting* claramente inspirado no *Brasília 18%*. Vamos falar primeiro do *Insolação*. De fato, o filme tem uma pegada antonioniana, ou para colocar uma pimenta, sub-antonioniana, e tem lá a Daniela Thomas e o Felipe Hirsch. Tem toda uma coisa que eles pegam do Antonioni que é fazer o drama plástico. O Godard utilizou essa expressão para se referir ao *Deserto Vermelho* em 1964, porque é um

drama em que as situações dramáticas em si, os eventos, toda a idéia de conflito, que gera o drama, é transferida para as puras sensações plásticas. O drama do filme se constrói naquele enquadramento ali, com a Monica Vitti com um olhar meio perdido e, atrás dela, uma paisagem industrial desoladora e no som, uns barulhos de fábrica, ruídos. Sons que você não sabe até que ponto era o som daquele espaço mesmo. É um som meio subjetivo. *Insolação* pega, isso e tem lá vários planos de paisagens industriais abandonadas, e grandes planos gerais com aquelas máquinas enferrujadas e um personagem andando pequenininho lá no meio do plano. Essa interrogação sobre a própria figuração do corpo humano no mundo moderno que o Antonioni fazia, sobre essa possibilidade da desapareção do corpo. É um *blowup*. Ele transforma isso no próprio enredo do filme, que é o corpo que desaparece, e só aparece na foto. Ele descobre o corpo através da fotografia e quando ele vai lá conferir, ele está sem a máquina e quando ele volta, depois de um show que ele vai, o corpo desapareceu. Somem os negativos e não tem como provar. Em todos os filmes do Antonioni, essa hipótese do eclipse, essa eminência de que o corpo desaparece e fica só esse espaço, que sobra essa arquitetura. O *Insolação* traz isso e o próprio nome já diz que é essa coisa do sol forte, do clima seco de Brasília. O filme tem toda uma palheta monocromática em amarelo, e uma luz incômoda e desagradável, além de um excesso de sol. Vem do Antonioni também aquela meteorologia dos sentimentos que você vê no cinema do Antonioni, o clima, as condições atmosféricas pesam sobre o destino dos personagens e, de certa forma, traduzem estados de alma. *Insolação* é um filme... o trabalho do filme com o espaço de Brasília é todo conceitual. O filme pega os ícones arquitetônicos de Brasília como aquela ponte, a construção geométrica do espaço e ele compõe quadros que, em última análise, o que você tem ali é o espaço reduzido a linhas e formas geométricas, com curvas e, nesse regime geométrico do espaço, o corpo humano é que acaba sendo o intruso. O corpo humano é que acaba sendo o elemento que cria dissonância ali, porque é como se aquele espaço tivesse “conceitualizado” de tal maneira que, o que faz sentido ali, são linhas geométricas e não corpos. O trabalho do filme com espaço é todo conceitual e os diálogos do filme também são inspirados, parece que, em contos russos do século XVII. Algo assim. Os diálogos do filme também são umas coisas meio poéticas e metafóricas, etc..

No *Federal*, o que eu acho interessante é que é um filme policial, de gênero, e é até um filme vagabundo, para ser mais exato. Ele pega ali quatro agentes da Polícia Federal, que trabalham em Brasília, e o mais veterano deles é o Carlos Alberto Riccelli, mas têm outros dois que vieram da PM, que já tem outra formação e concepção. Tem ainda lá o mais jovem, que é o Selton Mello, que é um idealista. É

um cara que, no fundo, trabalha ali e conhece os esquemas, mas tem uma cena logo no início em que os parceiros dele estão torturando um indivíduo, que eles capturaram numa ida a uma comunidade na periferia de Brasília, para obter uma informação. Ele chega, vê aquilo e fala “Pensei que a Ditadura tivesse acabado.”. Ele é um personagem assombrado por esse passado do Brasil. Esse filme é interessante porque ele lembra que certas coisas que parecem muito distantes, estão muito próximas, porque o Brasil passou por todas as mudanças nesses 20 ou 30 anos, mas ele lembra que certas coisas, se você for ver na linha do tempo, estão muito próximas e certas práticas continuam presentes. É um personagem deslocado, esse personagem do Selton Mello. Ele é deslocado do seu trabalho e não tem afinidade com as pessoas que pertencem ao seu metiê. Ideologicamente, ele é um cara desamparado que não encontra ressonância e nem diálogo com ninguém que trabalha e convive junto com ele. É o personagem assombrado por essa história recente do Brasil, que inclui a Ditadura e a tortura. Ele meio que assume uma espécie de culpa política por conta desse passado histórico. Ele lembra um pouco do Riccelli no *Brasília 18%*, que é um personagem assombrado também e a assombração dele está simbolizada ali pelos fantasmas que ele recorrentemente vê da sua falecida esposa, que morreu porque praticava esportes radicais, e da própria menina desaparecida, mas esses fantasmas dizem respeito a muito mais do que isso. Era um fantasma de um país que está lá atormentando-o e perturbando o sono dele. O *Federal* é um filme bem interessante de ser visto, e tem um diálogo genial em que o personagem do Eduardo Dusek, que é o grande traficante do filme chamado Beque, faz no filme. Tem o Michael Madsen que é um ator americano do Tarantino. Ele faz um cara que trabalha no departamento americano de narcóticos e, no entanto, ele traz insumos químicos para produzir droga no Brasil com mão de obra barata, e levar de volta para a Califórnia para vender lá. É uma visão muito interessante do neo-imperialismo. Tem o diálogo genial dele com o Eduardo Dusek, em que o Michael Madsen está lá reabastecendo o jatinho particular dele e o Eduardo Dusek chega lá para bater um papo com ele e ele fala “Você já está indo embora?” e ele “Não, como assim. Eu vou ficar mais uns dias aí. Estou há 3 dias no Brasil e ainda não comi nenhuma brasileira. Não posso ir embora.” O filme tem uma visão e ele dá umas cutucadas ali no Brasil, através, sobretudo, desse personagem do americano, do tipo ‘olha a imagem que, no fim das contas, esse Brasil de hoje ainda produz’.

Samuel Paiva: Eu vou tentar, mas infelizmente vou ter de ser bem rápido aqui porque são muitas questões e ficaríamos aqui conversando bastante porque as questões

são provocadoras e instigantes. Então, vou começar pelo nosso amigo ali que citou *Estrada para Ythaca* porque, dentro da minha idéia dos encontros, talvez esse filme seja um bom início para meu argumento, porque é um filme sobre amizade e sobre a possibilidade de você viver e construir com os amigos e ainda, superar as dores com os amigos. É um pouco a proposta do Daniel Caetano naquela idéia dele “De que cinema brasileiro estamos falando?” porque não existe um cinema brasileiro e sim, os cinemas brasileiros. Então, quando eu comecei aqui falando de um grupo, que era dos meus amigos com os quais eu estudava e com os quais eu comecei a trabalhar, é um pouco nesse movimento de uma construção de uma amizade que pode vir a se tornar produtiva. Nesse sentido, a idéia do encontro, eu acho que é também aí cabível - além do que você tem o deslocamento que é a idéia da pátria, do pai, de uma cultura patriarcal, da pátria-patrão, pai-patrão, para a idéia do amigo, daquilo que pode ser construído conjuntamente. Então, acho que essa perspectiva que alguns dos filmes daqui, por exemplo, o *Viajo porque preciso* e, não só na perspectiva da produção, de terem sido construídos no esforço entre amigos, mas também naquilo que as narrativas e os discursos tematizam em boa medida. É talvez como o *Cinema, Aspirinas e Urubus*, na amizade do sertanejo com o alemão ou enfim, outros filmes que poderíamos aqui pensar nessa chave. O *Árido Movie*, os brothers que estão lá. É a “brodagem” recifense colocada e representada diegeticamente no filme, então, acho que teria essa perspectiva.

É claro que isso tem muito a ver com o cinema marginal. Temos que lembrar que o Tonacci fez *BangBang*, que é um marco do cinema marginal e que tem a questão do deslocamento como aspecto central. É aquela família completamente engendrada, que fica se deslocando muito em saber para onde e nem porque, como aquele carro que pega fogo e explode. É como o trem do *Serras da Desordem* que é um signo de modernidade que não está levando muito para lugar nenhum, mas ao mesmo tempo, permite ter a possibilidade de você encontrar uma saída. Tem a possibilidade e o esforço de tentar encontrar uma saída e mesmo que seja no caso do *BangBang*, engendrando possibilidades como aquela família completamente fora do padrão, digamos assim.

Para mencionar aqui a questão do nosso amigo, a perspectiva da diáspora judaica ou negra, enfim, tem muitas outras possibilidades que poderíamos pensar de conexões no mundo, então agora há pouco teve uma Mostra da aqui que justamente acho que poderia ser um bom exemplo dessa perspectiva do como que o sujeito que nasce num lugar, trabalha em outro, volta para aquele de onde ele saiu, e há a possibilidade de um trânsito efetivo que está dado como a questão que hoje é muito mais viável e muito mais possível do que era a 50 anos atrás. Nessa perspectiva, há

a possibilidade concreta de redesenharmos o mundo de outra forma. É isso que, de certa maneira, está em jogo aqui, na questão política de um deslocamento que possa permitir essas conexões e esses encontros.

Em relação às questões que o Cleber e o Luiz colocaram, que são muitas, então eu vou passar muito rapidamente por elas. Eu acho o filme do Nelson Pereira dos Santos extremamente complicado, e eu fiquei o tempo todo me perguntando por que ele fez esse filme porque, na verdade, concordo que o *Príncipe* já tinha dito tudo. Então, para que esse filme? Tem a questão lá de uma referência à história do Brasil que instiga muito no filme, pelo fato de todos os personagens são nomes de sujeitos históricos como Gregório de Matos, Machado de Assis e o quando isso está querendo entrar em questão com aquela personagem que, certamente, remete ao personagem do Sarney – mas eu confesso que é um filme que eu fico me perguntando o porquê. Foi o mais difícil talvez de eu relacionar nessa perspectiva e mesmo com o médico-legista e a relação com a menina, que me pareceu ser um ponto de conexão com outros filmes, uma vez que essa figura da criança, da inocência e da possibilidade do futuro é recorrente, mas não consigo entender muito qual é o projeto do filme. É uma coisa que eu me pergunto e não consigo responder.

Acho *A Concepção* um filme interessantíssimo, e acho que problematiza todo esse aspecto, justamente, de uma perspectiva totalizante que não existe mais e não é mais possível, mas que talvez tenha sido lá nos anos 60 ou 70, mas que hoje é outra história, então essa passagem da perspectiva do grupo para a perspectiva do sujeito... O sujeito também pode ser uma saída na chave da micro-física do poder, quer dizer, você pode trabalhar como a Suely faz para reverter todo um sistema que está todo em torno dela sem ajudar sua emancipação, sua transformação, sua constituição de um projeto, e ela pode mobilizar isso tudo com o seu corpo e com as pessoas que estão conectadas com ela, para ela ajeitar uma saída e sair efetivamente em busca de um projeto, daquilo que ela certamente não reconhece nesse lugar que não está lhe dando oportunidade alguma. Nesse sentido, eu acho que *A Concepção* traz muito essas questões. A perspectiva da comunidade, a perspectiva da revolução, a perspectiva da família. Tudo entrando em choque e levando para a possibilidade e aí eu acho que você apontou muito bem da questão mais concreta do cotidiano. Como é que eu vivo? Como é que eu cuido do meu filho? Como é que eu vou me relacionar com as pessoas com quem me relaciono? Então, nesse sentido, há um projeto bem menor diante daquela escala absurdamente totalizante dos anos 60, mas também válido naquilo que pode ser uma saída para esses sujeitos. Nesse sentido, eu acho que o filme problematiza muito isso e se nós relacionarmos com os outros filmes do Belmonte, em que essa questão da família

está sempre colocada *Meu Mundo em Perigo* ou *Se Nada Mais Der Certo*, é sempre uma tentativa. Se nada mais der certo, mas há a possibilidade de, em alguma forma você tenta engendrar de alguma forma uma saída. Então, eu acho que há a possibilidade de encontro também nessa chave.

Eu acho que o *Pachamama* é um filme muito interessante, até porque ele me lembra muito o Comolli naquela questão do ver e poder, quando ele diz que ele não acredita no roteiro e nem numa montagem pré-concebida de uma história que vai ser contada, porque isso já reflete uma ideologia que, de certa forma, está controlando a mensagem do espectador em relação àquilo que vai ser dado. O filme começa justamente com essa perspectiva: “Olha, esse filme não tem roteiro. A gente vai para a estrada e o roteiro vai se construído na medida em que a gente avançar.” Quer dizer, não tem exatamente uma idéia prévia ou pré-concebida – portanto, ideologicamente comprometida com aquele ou esse princípio para mover o filme. Nesse sentido, eu acho que ele é extremamente instigante porque é o que efetivamente acaba ocorrendo, inclusive, com a exposição das contradições que estão dadas para aquelas comunidades todas, com as quais ele se confronta.

E o “Serras da Desordem”, para concluir, eu acho que o filme é sensacional e cada vez que eu vejo o filme, eu o acho mais impressionante. É uma coisa incrível. Acho que tem muitos aspectos ali. Acho que tem um corpo sendo acionado diante da câmera e diante de uma *miseenscène*, mas essa dimensão é projetada numa chave muito ampla em termos de uma questão política e em termos de uma questão social que remete, como você bem mencionou, para toda uma história que está desde o descobrimento do Brasil e que continua se perpetuando, mas na perspectiva de que, em alguma maneira, esse mundo indígena até então tão desconhecido que está aqui dentro da nação e que desconhecemos, está vindo à tona. Está construindo sua imagem – então, nesse sentido, acho que é um projeto político também do Tonacci que, não por acaso, é alguém que vem trabalhando com as comunidades indígenas há muito tempo.

Eu acho que, em linhas gerais, é isso. Não estou dizendo que há uma perspectiva de encontro e não tem contradições nenhuma, até porque todo encontro vai ter seus momentos de tensão, mas isso que está dado na matriz do *roadmovie*, que é algo que pressupõe alguém que parte e que encontra com outro no meio do caminho, e que segue junto ou separado, enfim, é algo que percebemos nesses filmes, de alguma maneira, indicando e aí, eu não sei até que ponto é reflexo do projeto Lula, de que estamos agora não mais no G8, mas no G20 e que o Brasil deixou de ser um país de terceiro mundo ou para ser uma nova potência mundial, enfim. Até que ponto

podemos fazer essa conexão direta, eu não sei, mas a questão dos encontros e da possibilidade da saída, de alguma maneira, começa a ser perceptível nesse grupo de filmes aqui que elencamos.

Luiz Carlos Oliveira Jr.: Não vou discursar não. É que a questão-chave é a que você estava falando sobre a retração. É como se o mundo tivesse sido retraído para dentro do sujeito. É nesse sentido que eu vejo que a coisa toda vai se dar dentro do plano de indivíduo.

Cleber Eduardo: Só para mencionar que o plano final do novo filme do quarteto do *Ythaca* se passa dentro de um quarto. Eles deixam de tocar para o público que não gosta do que eles fazem, se trancam num quarto e fazem um solo de guitarra de 10 minutos totalmente dissonante, em que eles são as únicas pessoas que escutam. Quer dizer, o grupo se fechando em torno de si próprio que está já na *Concepção*. Iniciaríamos um novo debate, que aliás, eu adoraria, que é a questão do totalizar ou não, que é uma discussão que me interessa e digo de certa forma que compartilho com o Jr de que acho que defendemos muito nos últimos anos a não-totalização, a experiência do fenômeno do indivíduo e agora eu confesso que começo a sentir uma certa falta de pôr as coisas em relação. Defendo também que os filmes tomem posições. Não acho que haja nenhum problema do filme exercer certo controle no espectador, mas aí iniciaríamos uma nova discussão. Boa noite e obrigado.

Transcrição: Luzia Lima

luzialima.quali@gmail.com