



CINEMA BRASILEIRO

anos 2000, 10 questões

SÃO PAULO 13/abril a 1º/maio . 2011
R. Álvares Penteado, 712 - Centro - CEP 01012-000
11 9119.3651 | twitter.com/ccbb_sp

RIO DE JANEIRO 26/abril a 8/maio . 2011
R. Primeiro de Março, 66 - Centro - CEP 20010-000
21 3808.2020 | twitter.com/ccbb_rj

acesse www.revistacinetica.com.br/anos2000



Ministério da
Cultura



Realização



Mostra Cinema Brasileiro

Anos 2000, 10 Questões

Data: 28/04/2011

CCBB – Rio de Janeiro

Debatedores: Consuelo Lins e Paula Sibilia

Moderador: Eduardo Valente

Debate: Subjetividade: modo ou moda?

EDUARDO VALENTE - Hoje, estamos aqui para debater o tema SUBJETIVIDADE: MODO OU MODA que foi uma maneira que encontramos de colocar uma pimentinha nessa idéia da presença bastante grande dessa figura estilística do uso da primeira pessoa ao longo da década de 2000. Uso esse que foi feito por filmes muito diferentes com sentidos e impressões muito diferentes e que tem uma relação com algumas das coisas que vieram acontecendo na década também na televisão, assim como outros meios audiovisuais; que teve uma presença forte na presença documental, que retoma a partir de um certo momento da produção em digital uma proximidade com a primeira pessoa que, se não é uma novidade nem surge no ano 2000, a frequência com que ela passa a estar presente nessa idéia, muitas vezes, do realizador do filme em primeiro plano, ou a história dele mesmo às vezes (como é o caso de dois filmes, sendo que um deles está sendo exibido na Mostra mesmo que nem dentro dessa questão – mas como temos falado todos os dias, as questões se interpolam o tempo inteiro – que é o 33 do Kiko Goifman; o outro filme é o *Um Passaporte Húngaro* da Sandra Kogut do início da década). São exemplos de filmes onde o diretor e a diretora são colocados em primeiríssimo plano e a história que é narrada é sua própria história e é o seu próprio processo que vai surgindo em cena. Como eu falei, não é nada de novo e está no documentário há muito tempo com particular força no final dos anos 50 e início dos anos 60, com alguns documentários de filmes experimentais, principalmente nos Estados Unidos, onde tem uma série de figuras fazendo isso. Inegavelmente, o mais importante, ou o mais referenciado, é o Jonas Mekas, mas é uma coisa que é retomada em outros graus e planos com outros fins nessa década e volta bastante.

A gente anotou também, e está um pouco indicado até na programação que a gente montou aqui para essa seção dentro da Mostra, que hoje exibiu além do filme do Navarro, *Eu Me Lembro*, o *Tropa de Elite* do José Padilha e o *Dias de Nietzsche em Turim* do Julio Bressane. São filmes que, para quem não os conheça todos, são absolutamente diferentes, tão diferentes quanto podem ser José Padilha, Julio Bressane e Edgard Navarro, mas que trazem em comum essa característica das narrações em primeiríssima pessoa dos seus personagens principais no campo da ficção. Personagem esse que, no filme do Edgard Navarro, se confunde bem diretamente com o próprio cineasta; que no caso do Julio Bressane não se confunde num primeiro momento, ou seja, é óbvio que o Bressane não é o Nietzsche, mas acho que tem uma interpolação entre a câmera e o olhar do personagem e a entrada da experiência de mundo do personagem, algo que foi uma das grandes questões de recepção do *Tropa de Elite*: até que ponto seria possível mergulhar na experiência do Capitão Nascimento, principalmente nesse primeiro filme, fazendo ou não uma relação de primeira pessoa com o realizador do filme e o discurso do filme.

Além desses três filmes, a gente exhibe no domingo agora, dia 01/05, na sala 2, outros dois filmes que fazem especificamente da programação dessa sessão que são o *Nome Próprio*, do Murilo Salles e o *Pan-Cinema Permanente*, do Carlos Nader, que é um caso bastante interessante de relação entre sujeito e objeto e subjetividade de ambos no documentário. Isso era só oara, como temos feito todos os dias, dar um painel bem amplo de como surge esse tema para a curadoria. No texto do catálogo, a gente fala muito mais sobre posições e olhares da curadoria e lembramos de muitos

outros títulos que não esses que eu listei até aqui, e o que a gente vai fazer mesmo aqui hoje, como todos os dias, é passar a palavra para as nossas duas convidadas.

Hoje, tenho o prazer de estar aqui de “bendito fruto”, literalmente no meio das mulheres e aí vou passar a palavra, primeiro, para a Consuelo Lins, que é professora da Escola de Comunicação da UFRJ, pesquisadora do CNPQ e documentarista. A Consuelo vai lançar aqui as nossas primeiras idéias para o papo de hoje.

CONSUELO LINS – Obrigada, Valente. Até partindo um pouco sobre o que você acabou de falar sobre o documentário, acho exatamente que conseguimos identificar essas origens na subjetividade nos documentários lá dos anos 60. No entanto, sem dúvida nenhuma, isso se intensificou muito nos últimos dez anos, no Brasil, sobretudo nessa década, mas a gente já tem o circuito internacional, pelo menos desde os anos 90, e acho que no documentário, essa presença mais forte da subjetividade. Enfim, eu queria muito agradecer ao convite do Valente, do João Luiz e do Cleber Eduardo e vou tentar aqui traçar características mais gerais e depois falar da produção documental de uma maneira meio geral e fazer alguns comentários pontuais sobre os filmes que a gente viu e que iremos ver ainda.

De certo modo, há várias maneiras da gente trabalhar a subjetividade, tanto de uma maneira mais ampla quanto de uma forma mais específica, pensando numa produção audiovisual determinada. É claro que as abordagens se misturam o tempo todo, mas podemos de todo modo escolher um foco. A abordagem mais ampla poderia pensar em como o cinema reflete mudanças mais gerais no estado do mundo e contribuem para intensificar essas mudanças. Mudanças essas que são definidas de várias maneiras dependendo da concepção que se escolhe. Podemos partir da dupla modernidade e pós-modernidade, sociedade disciplinar e sociedade controle, capitalismo industrial e pós-industrial, modernidade sólida e modernidade líquida, que são várias maneiras que temos, entre outras, de pensar um pouco nessas mudanças e como a subjetividade se transformou com essas mudanças maiores. Pensar a subjetividade, nesse contexto, implica em investigar de que forma elas são hoje produzidas e refletir sobre as relações entre as dimensões do público e do privado na cultura contemporânea, e ver como o cinema se insere nesse contexto.

Essas dimensões do público e do privado se modificaram radicalmente ao longo do século XX e pensar em subjetividade é como ter de pano de fundo essas alterações. Se é possível falar de uma “moda subjetividade” no cinema é no sentido de uma moda histórica, entre aspas, uma moda produzida por um conjunto de práticas que constituem e caracterizam um certo momento da história e não outro. Dentro dessa perspectiva podemos dizer que a inflação do eu, para retomar uma expressão do Cleber Eduardo no catálogo, está em todo o canto, em todo o lugar e com bons e maus usos, com bons e maus efeitos. O que há, na verdade, é uma convergência do cinema com algo que se vislumbra no campo social como um todo; nas práticas cotidianas, individuais, sociais e culturais; nas produções audiovisuais em geral, na televisão, no cinema, na arte contemporânea, na internet. Se nos voltarmos para uma produção mais específica, para se pensar essa questão, creio que o campo do documentário é hoje, talvez, mais afetado do que o campo da ficção pelas questões envolvendo a subjetividade de uma maneira ampla – claro, sabendo

de todas as fronteiras tênues que a produção documental tem com a ficção, mas falando de uma maneira geral, ele é mais perturbado por essas questões e expressa de múltiplas maneiras mesma perturbação. Essa é uma hipótese discutível, mas vou tentar dar alguns argumentos a favor dela. Talvez o Eduardo Valente possa depois contestar essa idéia a partir da produção do cinema de ficção brasileiro da última década, que ele conhece certamente bem mais do que eu.

E porque o documentário estaria mais sensível a essas perturbações? As razões são muitas, mas principalmente em função de semelhanças com as produções midiáticas produzidas a partir de imagens do real, entre outras, na TV e na internet. Se, inicialmente, o documentário, a partir dos anos 20, quando ele surge, rivalizou com imagens do real e, a partir dos anos 50, as imagens produzidas pela televisão, havia uma diferença muito grande. Até a disseminação a partir dos anos 60 começou a ver essa rivalidade maior, mas até então, o documentário de certo modo seguiu seu curso sem uma relação com o “estado da mídia”, digamos. Isso começa a acontecer a partir dos anos 60, a meu ver. A partir dos anos 80 e 90, sobretudo, essa, digamos, rivalidade do documentário com a mídia se expandiu, não só para o telejornalismo, mas para os espetáculos de realismo, em geral, seja nos *reality shows* televisivos, seja nos milhares de vídeos postados diariamente na internet utilizando procedimentos que fizeram e fazem a força e a originalidade de boa parte da produção documental. Filmar pessoas reais em continuidade narrando experiências pessoais: isso é alguma coisa que se encontra nos mais diversos documentários, na televisão, na internet, nos blogs, etc.. Por isso, diante dessa vizinhança entre a prática documental e as práticas midiáticas, é muito difícil refletir sobre o documentário de maneira isolada levando em conta apenas a tradição cinematográfica. Essa forma de cinema está sendo, já há alguns anos, profundamente afetada por questões ligadas à presença da mídia no nosso cotidiano.

Pensemos em *Pacific*, um dos filmes que está sendo exibido aqui, e todas as relações que esse filme coloca em relação às nossas práticas cotidianas de filmar o mundo, de filmar viagens e de filmar a família. De algum modo, se rimos de algumas situações que o *Pacific* mostra (não sei se vocês sabem ou se já viram, é um filme que é feito a partir de imagens pessoais dos turistas num navio para Fernando de Noronha), então certamente as imagens que a gente faz também podem ser risíveis aos olhos alheios. Então, de certa forma, é um filme que nos coloca, de imediato, questões relacionadas à nossa própria prática. Depois *33*, que tem essa busca da mãe biológica pelo diretor e, em alguns momentos, têm uma sequência do Fantástico no filme que tem uma tensão, digamos, com a informação midiática; o *Passaporte Húngaro*, que é toda a relação entre cinema íntimo e o público na história pessoal e na coletiva; *À Margem da Imagem* com reflexões sobre a questão do direito à imagem de cada um, enfim, são documentários que estou citando aqui que colocam questões de encenação, de auto-encenação, autenticidade, veracidade, efeito de real, jogo, crença no espectador. Em suma, são questões que atravessam a questão midiática e atravessa o cinema documentário.

Esse estado de coisas, do meu ponto de vista, tem de ser levado em conta na análise e na prática do documentário contemporâneo fazendo um confronto com diferentes imagens midiáticas, e não afastado delas, que o documentário tem chances

de existir e resistir. As imagens em movimento constituem hoje um território de contaminação entre imagens diversas e os filmes que provocam debates, sejam bons ou ruins, documentários ou não, são filmes que, de alguma maneira, se inserem nesse território contaminado dialogando, recusando, retomando, enfim, negociando porque é um comércio de imagens, tal como definia Jean-Luc Godard. Em meados dos anos 80, um crítico francês de origem iraniana chamado Youssef Chagpur definiu a televisão como extra campo do cinema. Nesse período, a mídia de uma certa maneira se resumia à televisão. Ele diz que a televisão era o extra campo do cinema, algo que determinava, do interior e do exterior, o cinema. Ele dizia que o artista era obrigado a se tornar um especialista de mídia e do seu funcionamento, e o Chagpur pensava muito no Godard quando fez essa afirmação. Para o Chagpur, a criação artística só é possível no interior desse contexto e não fora dele. Não há mais como filmar uma determinada realidade depurada de outras imagens. A invenção de imagens em movimento tem, daqui para frente, não apenas o próprio cinema como pano de fundo, mas também a multiplicidade de imagens que nos cerca, atravessa e constitui. Eu cito o Chagpur porque é um pensamento que nos anos 80, ele já tinha dessa necessidade do confronto e da reflexão sobre a questão da mídia naquele momento. Há uma série de críticos que seguem essa idéia de certo modo. Acho que o Serge Daney é da mesma época, assim como o Jean-Louis Comolli, que pensam o documentário dentro desse fluxo. Não só o documentário, mas o cinema de uma maneira geral.

A produção documental marcadamente subjetiva é uma tendência sólida no circuito internacional de documentários desde o início dos anos 90. No Brasil, ela emerge mais tarde, no início dos anos 2000, por motivos variados que não vou me deter aqui, mas é *Passaporte Húngaro* de Sandra Kogut, que abre um campo de possibilidades para o documentário subjetivo. Essa produção de filmes subjetivos abarca filmes em que os cineastas estão presentes nas imagens, filmes na primeira pessoa, confessionais, autobiográficos, diários filmados, ensaios pessoais. São filmes que integram diferentes elementos tais como investigações, imagens amadoras de toda a espécie, conversas, narração dos próprios cineastas, imagens de arquivo, animação. São obras que expressam de múltiplas maneiras e com riscos de excesso de narcisismo, de exibicionismo e voyeurismo, transformações mais gerais na relação entre as esferas pública e privada na sociedade contemporânea. O que está precisamente em questão quando se fala em subjetividade em cinema? Que subjetividade é essa? Que “eu” é esse? Em muitos filmes, e talvez nos mais interessantes, não se trata do sujeito clássico, com idade, essência e identidade, mas da constituição de uma subjetividade aberta, múltipla, contraditória, inacabada e fragmentada. Se o diretor está presente na imagem, ele está primeiramente como questão, interferindo no real como pessoa e como personagem misturando pistas para confundir.

São filmes, intuitivamente ou não, que partem do princípio que não há mais subjetividade pré-sociais, originárias, dadas a priori, fixas, mas algo em constante produção. São subjetividades herdeiras dos abalos que a definição clássica do sujeito sofreu nos anos 60 com a crítica efetuada com o pensamento anti-humanista, radicalizando um processo de questionamento e deslocamento que vinha ocorrendo insidiosamente ao longo do século XX. Nietzsche, Marx, Freud, Godard, são alguns

dos grandes nomes desse processo para o qual também contribuíram imensamente os movimentos sociais da década de 60, especialmente o feminismo e a crítica teórica a respeito deles. Tem uma frase do feminismo dos anos 60 que eu acho muito interessante para entendermos o que foi acontecendo pouco a pouco nessa idéia do pessoal e político. Era um slogan dos anos 60, e como isso teve uma função muito importante política nesses anos 60, no sentido das brigas domésticas onde a mulher apanhava, enfim, a discriminação dos gays e dos negros. Tudo isso era, às vezes, no caso da mulher apanhando, era uma questão íntima e política, portanto tinha que ser discutida publicamente. Com isso, aos poucos, fomos caminhando cada vez mais para uma intensificação dessa exposição da intimidade para o bem e para o mal por questões importantes públicas e que devem se tornar públicas e outras, numa espécie de exibição da vida íntima sem maiores conexões.

De toda maneira, o que é importante ressaltar aqui, a despeito dessa versão simplificada que eu estou dando aqui de uma mudança de extrema complexidade, é o fato de sermos hoje posteriores a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade, e de que as transformações estruturais que as sociedades atravessam desde os meados do século passado. Elas produziram indivíduos que assumem identidades diferentes em diferentes momentos. São identidades que não são unificadas ao redor de um eu coerente. Nessa última frase, eu citei aqui o Stewart Hall. Diferentes formas de expressão artística também foram fundamentais para esse deslocamento do sujeito clássico, especialmente na literatura e no cinema modernos. William Faulkner extrai o título do seu livro *O Som E A Fúria* de uma passagem de Macbeth de Shakespeare, que afirma que “a vida é uma história de som e fúria contada por um idiota e que não significa nada”. O idiota, em questão, se assemelha ao que restou da noção clássica de sujeito depois de ter sido estilhaçada pelos movimentos dos anos 60. Trata-se de um romance exemplar, *O Som E A Fúria*, de uma série de rupturas que a literatura, especialmente a americana, experimentou na primeira metade do século XX em relação à ficção clássica e que influenciou imensamente os novos modos de narrar no cinema moderno. É nessa teia de transformações que a produção contemporânea subjetiva parece se enraizar.

Contudo, apesar de tantas mudanças, rupturas, inovações e deslocamentos, continuamos a construir uma ficção sobre nós mesmos, uma acolhedora narrativa do eu para enfrentar o mundo, e acreditamos nela. Continuamos a trabalhar com a noção de história de vida, de biografia com início, meio e fim, dotada de coerência interna e envolvida em uma rede de causas e efeitos, embora isso não passe de uma ilusão retórica, de uma criação artificial. Há inúmeros mecanismos sociais que favorecem esse tipo de experiência e a eles podemos acrescentar as ficções clássicas da literatura e do cinema que continuam a reforçar essa concepção de existência e, mais crucial, às funções mediáticas que cada vez mais tem a função de formação dos imaginários contemporâneos. O filme do Edgard Navarro, *Eu Me Lembro* é exemplar no meu ponto de vista desse tipo de ficção. Trata-se de um filme que tem uma estrutura clássica, cuja montagem respeita as convenções do cinema narrativo – o que é curioso vindo de um cineasta com uma produção em curtas marcadamente experimental. *Tropa de Elite*, de outra maneira, do meu ponto de vista, também segue esse caminho de você ter lá um personagem com uma identidade definida, com impressões sobre o mundo e o filme com uma narrativa absolutamente clássica nesse

sentido, e, de certo modo, o filme de Bressane sobre Nietzsche também segue, do meu ponto de vista, uma lógica mais clássica, tratando a fase do filósofo em Turim como um momento síntese da vida de Nietzsche. Já o documentário de Carlos Nader e o filme de Murilo Salles constroem subjetividades múltiplas e contraditórias. No caso do Carlos Nader é muito mais *nietzschiano* do que o próprio filme sobre o Nietzsche, que não funcionam no registro da identificação com o espectador.

Portanto, finalizando, acho que vivemos por um lado uma certa certeza do senso comum de que continua existindo essa identidade clássica, e a gente vê isso nos BBBs da vida... A gente tem sempre os discursos das pessoas que estão ali sendo filmadas, nessa idéia do eu, da identidade, de que estou sendo autêntica. Todas essas questões reverberam, embora seja uma dimensão evidentemente em que a encenação sempre está presente, mas essas questões estão sempre nos cercando de certa maneira nesse senso comum, digamos, e ao mesmo tempo temos todos esses questionamentos do sujeito na teoria, na arte, enfim, convivendo e coexistindo de certo modo, hoje. Então, dentro desse cenário, é preciso verificar o que está sendo proposto concretamente nos filmes e discutir os agenciamentos de imagens e sons produzidos pelos cineastas para produzir subjetividades específicas, que é o que eu acho que estamos tentando fazer aqui. Mesmo atuando de forma diferente da produção midiática dominante, boa parte dos documentários contemporâneos não fogem à regra. São personagens os próprios realizadores, falando de si, contando experiências e memórias pessoais. Na lógica televisiva, essas histórias íntimas, na maior parte das vezes, se esgotam nelas próprias e servem apenas para saciar a curiosidade alheia. As conexões são mínimas e as aberturas para outros universos praticamente não existem.

Em muitos documentários, ao contrário, como o filme da Sandra Kogut, há uma comunicação entre o que é de domínio privado e o que é de domínio público. As idéias podem tomar forma como um bem comum. A cineasta se expõe nesse caso, e se mistura na realidade que filma; se arrisca e consegue extrair de uma história pessoal, da sua memória e da memória da avó, no caso, lembranças, emoções e sentidos que, em princípio, eram restritas a um grupo familiar, mas que ela consegue compartilhar para que seja possível a formação de uma memória e de um destino comum, então acho que nesses casos, esse tipo de ação e relação que a Sandra Kogut consegue estabelecer com a história dela e conseguir compartilhar essa história conosco, é o que esses filmes conseguem de melhor. Anotei algumas idéias e depois voltamos a discutir. Obrigado.

EDUARDO VALENTE –Obrigado, Consuelo. Acho que a Consuelo tocou em vários pontos que vamos precisar levar adiante na conversa, mas, antes de qualquer observação, eu queria passar direto a palavra para a Paula Sibilia, que é professora de Estudos de Mídia na UFF e ensaísta sobre questões culturais e contemporâneas, além de pesquisadora da CNPQ e da Faperj. Eu queria notar antes de passar a palavra para ela, que ela publicou dois livros. Um deles se chama *O Homem Pós Orgânico - Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais*; e outro publicado agora em 2008, cujo título é *O Show Do Eu – A Intimidade Como Espetáculo*. Então, queria notar, não por acaso, nós juramos que fazemos nosso dever de casa, e a gente não

convidou a Paula por acaso: temos subjetividade e eu no título dos dois livros dela. Paula, a bola está contigo.

PAULA SIBILIA – Obrigado, Eduardo. Queria agradecer aos curadores pelo convite e a vocês pela presença. Bom, o que eu quero falar com vocês tem muita relação com boa parte da fala da Consuelo e com o eixo da fala dela, e é basicamente que não deixa de ser curiosa que essa tendência da inflação do eu, tanto nas telas quanto fora delas, tanto na produção da televisão brasileira como na global da última década, logo num momento como este. Tem problemas. Então, não deixa de ser curioso que isso está acontecendo numa época como a nossa. Um momento no qual a noção de identidade justamente foi colocada em cheque, e estaria em plena expansão como foi muito discutido nos últimos tempos. Ou seja, teria se despedaçado a crença tipicamente moderna na existência de uma identidade mais ou menos fixa e estável, ancorada no cerne interior e profundo de cada sujeito, uma essência a qual cada um de nós permaneceria mais ou menos fiel ao longo de toda a vida. Então, se isso é raramente assim, porque logo agora há tanto eu, eu, eu nas telas e fora delas. Digo que é mais, sobretudo nas telas e não só nas telas do cinema.

Bom, diante dessa possibilidade mais recente de nos reinventarmos constantemente, de mudar, de criarmos subjetividades flexíveis e mutantes e estáveis, efêmeras, múltiplas. Alguns autores como o sociológico francês Alain Ehrenberg que definiu nossa época como a era do culto da performance, ou seja, é algo que não é muito surpreendente para qualquer um que viva nesse mundo contemporâneo que é muito espetacularizado, midiático, encenado e também competitivo, dependente de imagens, marqueteiro, enfim. É uma era performática. No entanto, há outros autores que descrevem nossa época como a era da autenticidade, por exemplo, um deles é o filósofo canadense Charles Taylor que com esse título da “era da autenticidade” se refere a uma compreensão da vida, que se popularizou apesar de não ser nova, mas se popularizou na segunda metade do século XX - tem origem romântica, enfim, mas se popularizou a partir dos anos 60 e especialmente no último tempo. Então você vê como Charles Taylor define essa nossa era da autenticidade, ele diz o seguinte: “No momento em que cada um de nós possui sua própria maneira de realizar nossa humanidade é que é importante encontrar-se a si próprio e, viver a partir de si mesmo em contraposição a render-se ao conformismo do modelo imposto.” Isso seria a definição da nossa era da autenticidade de acordo com Charles Taylor, no livro recente que ele publicou agora há pouco.

Mas isso tampouco é algo muito surpreendente para nós, porque estamos acostumados a ouvir e até mesmo a pronunciar expressões do tipo ‘seja você mesmo’, ‘quero ser autêntico’, ‘o mais importante é ser fiel a si mesmo’, ‘tem que ser único, autêntico, etc. e tal’. Mas chama atenção que esses valores e crenças se cristalizam precisamente agora nesse início do século XXI, já que a crença na autenticidade do eu pressupõe uma peculiar relação com a verdade, uma relação com a verdade supostamente ultrapassada após os embates do pós-modernismo. Enfim, dessa redefinição da subjetividade que agitou as últimas décadas do século passado, ou seja, a tal crise da pulverização da identidade moderna. De fato, essa perspectiva, a crença na autenticidade do eu, aposta na existência de uma essência interiorizada

que constituiria o cerne de cada indivíduo, um âmago relativamente fixo e estável sediado nas profundezas de cada um que nos acompanharia e sedimentaria ao longo de toda a vida. Ser autêntico, portanto implica uma fidelidade a esse cerne identitário ancorado nos próprios abismos interiores.

Tanto esse desejo como essa demanda de auto-transparência assumem que há uma verdade dentro de nós, mas é algo que, entretanto parece contraditório com a inflação ou estilhaçamento da identidade moderna e, com o consequente esvaziamento da interioridade psicológica, ou seja, tudo isso que marca as subjetividades contemporâneas cada vez mais voltadas para formas flexíveis, múltiplas, epidérmicas, fluidas, mutantes de ser e estar no mundo. Há um aparente paradoxo, uma contradição. Seria esse mais um paradoxo que marca nossa cultura no século XXI ou ainda uma transição? Por um lado o triunfo do espetáculo, do simulado, da performance generalizada e por outro lado, uma ênfase no eu verdadeiro e na autenticidade de si mesmo. Eu acho que o campo está rico no audiovisual contemporâneo e oferece um terreno fértil justamente para observar essa luta, esse movimento. Vários autores analisaram o fato curioso de que na era do espetáculo da midiatização generalizada e tal, o real ganha uma aura inusitada, especialmente no que tange às personalidades - que é o tema trabalhado aqui - e subjetividades que, paradoxalmente apesar dessa demanda de real, procuram se estetizar recorrendo aos códigos e ferramentas midiáticas, especialmente ao universo de visual. Essa tendência não se verifica apenas na quantidade imensa e crescente de fotografias e imagens caseiras que milhões de pessoas realizam cotidianamente e que, logo, muitas delas são divulgadas na internet. Esse momento se expande na multiplicidade de *reality shows* e *talk shows* na televisão, e contagia a cena artística na arte contemporânea, e é claro a produção cinematográfica, com uma história que apenas ultrapassa uma década de vida.

Os *reality shows* constituem um gênero paradigmático nesse sentido, tendo de algum modo naturalizado certa indefinição dos limites entre a vida real e a ficção. São inúmeros os exemplos desse transbordamento, dessa indistinção, e a subjetividade costuma ser uma das grandes protagonistas nesses “shows reais” – aparentemente contraditório esse show real em que se apresenta e se encena por toda a parte. Nessas manifestações midiáticas e artísticas bem atuais não apenas se figuram ou se representam, mas também muitas vezes se apresentam, se criam, se performatizam subjetividades. Na própria tela se criam subjetividades e não apenas se representam. Poderíamos incluir nesse grande movimento, alguns casos que foram citados, como os filmes cuja matéria prima é constituída por registros que há pouco tempo teriam sido considerados privados do próprio cineasta como é o caso do *Passaporte Húngaro* e *33*, etc, ou então registros audiovisuais privados de alguém próximo do cineasta, como é o caso de Waly Salomão, no filme *Pan-Cinema Permanente* e até mesmo do Nietzsche que aparece realmente filmado no final da obra do Bressane. Tem também os filmes, cada vez mais comuns, realizados a partir de filmagens caseiras de pessoas mais ou menos anônimas, como é o caso do *Pacific* citado também aqui e mostrado nessa Mostra.

Mas claro que isso não está acontecendo só no cinema, como ressaltou a Consuelo, mas também sobretudo no campo do visual expandido e interativo

propiciado pela internet. Tem sites como, por exemplo, www.meureality.com, que vocês pelo nome podem imaginar do que se trata, e também iniciativas artísticas de todo tipo que vão nesse sentido. Então, diante dessa efervescência do “eu real”, do “eu show”, minha proposta seria refletir acerca desse fenômeno como um sintoma de certas mudanças muito complexas, que ainda estão em andamento e que é difícil de amarrar e conceituar de uma forma definitiva, mas que estão acontecendo agora no regime de produção de subjetividade, que se refletem e também se criam no campo audiovisual. Parece mais ou menos claro que vivemos numa época em que a ficção se documentariza e o documentário parece se ficcionalizar, e nesse processo são deslanchadas novas e complexas articulações entre o que acontece nas telas e fora delas. Um mútuo atravessamento entre cinema e vida ou entre mídias, artes, corpos, vidas, subjetividades, enfim, é uma criação e uma inspiração conjuntas. Não apenas representação, mas apresentação e criação.

Por isso, acho que o tema performance é interessante, só que também é muito escorregadio e difícil de definir. Tem um pesquisador da New York University dessa área, chamado Richard Schechner, que tem um artigo chamado justamente *O Que É Performance*. Vou citar uma definição dele: “Na vida cotidiana, performar é se exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que assistem”. Fim da citação e agora outra citação dele: “No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance”. O autor se refere ao fato de que ser exibido ao extremo nos dias de hoje tem deixado de ser uma extravagância de alguns poucos, e algo que, inclusive, era considerado de mau gosto, pouco regidas pela descrição, pelos pudores e pelo recato da moral oitocentista, mas que agora perdeu boa parte dessas conotações negativas e que passou a se tornar uma estratégia cotidiana. É cada vez mais comum e disseminada por todos os cantos da população global. Numa era, então, dominada pela cultura midiática, a vida comum de qualquer um não só gera uma quantidade crescente de imagens e relatos, muitas vezes decalcados nos moldes midiáticos, como também por sua vez essa vida comum se realiza nas imagens. Ou seja, se produz com a ajuda desses roteiros midiáticos que passam a ser exibidos, sobretudo na internet, mas também em outras mídias. Assim, então, tanto nos filmes em que os próprios cineastas performam a si mesmos, poderíamos dizer, como naqueles em que pessoas anônimas, qualquer um, se mostra e se confessa na tela, \em ambos os casos vemos tipos de novos filmes e é uma tendência que tem se intensificado muito nos últimos tempos, mas os modelos, os padrões, as estéticas desses códigos midiáticos costumam aparecer.

Um deles é o *Pacific*, que é um longa-metragem realizado em 2009, bem recentemente, no qual se expõe imagens e discursos filmados por turistas de um cruzeiro em férias, que se revelam repletos de referências a personagens, gestos e ações cinematográficos ou televisivos. Isso não é muito surpreendente para o espectador contemporâneo, que também é “filmador” de si mesmo de suas imagens privadas – já que, como dizia ainda esse crítico Schechner, autor do artigo, *O Que É Performance*: “Agora, mais e mais pessoas experimentam suas vidas como sequências de performances conectadas”. E continua: “Esse senso de que a performance está em todo o lugar é enfatizado pelo ambiente cada vez mais midiático em que vivemos”. Como notamos, ele identifica esse uso de técnicas teatrais e de comportamentos coreografados, como ele próprio chama, no dia a dia de

qualquer um. Por exemplo, citando de novo: “Vestir-se para uma festa, ser entrevistado para um emprego, brincar com papéis masculinos e femininos e com a própria orientação sexual, viver papéis da vida pessoal como de mãe e filho ou da vida profissional, como o de médico e professor.” Mas eu pergunto então: se viver assemelha-se a atuar ou encenar, ser alguém que vale a interpretar um personagem e se a vida tende a se parecer cada vez mais com um filme. Isso ocorre porque costumamos orientar nossos dramas existenciais, segundo Schechner, e citando ele, *para aqueles que assistem*, ou seja, orientamos nossa vida para aqueles que assistem, então vivemos como se estivéssemos o tempo todo fazendo performances, pois, citando de novo esse autor “performances são comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados”.

Então, ao que parece, concordando um pouco com essas definições e as colocando um pouco em discussão, é o modo de vida contemporâneo que leva o sujeito a emoldurar seus gestos e seus atos cotidianos como se fossem projetados numa tela midiática, estimulando algo assim como um jeito performático de ser. Isso que estou considerando um sintoma de uma transformação da subjetividade, mas recente, porém que teve sua origem ou começou a se configurar nas últimas décadas. De fato, tem um autor chamado David Riesman, que é um sociólogo norte-americano que escreveu um livro nos anos 50 chamado *A Multidão Solitária* no qual ele enxerga e estabelece os primeiros indícios dessa mutação, quer dizer, o modo de ser dos sujeitos ocidentais. Esse autor assinala a crescente relevância do consumo, do consumismo, enfim, e dos meios de comunicação de massa, sobretudo os audiovisuais, como vetores fundamentais na articulação desse movimento, dessa transformação. Esses dois fatores são marcados como um papel cada vez mais importante nas nossas vidas e, por outro lado, os meios de comunicação audiovisuais também fazem isso e, também são muito importantes para a articulação da vida de qualquer um. Esses dois fatores teriam afetado e estariam afetando até hoje intensamente a sociabilidade e os modos de autoconstrução, desembocando numa grande transformação da subjetividade. Então, é uma espécie de deslocamento do eixo, em torno do qual se edifica o que se é.

É de dentro esse tipo caracteriológico como ele chama anterior... o nome que ele dá essa forma de subjetividade é intro-dirigido. É aquele sujeito do século XIX e boa parte do XX. É um sujeito voltado e construído em torno do eixo situado dentro de si, da interioridade. Esse eixo teria se deslocado para fora, mais especificamente para os outros. O termo que Riesman utiliza é alter-dirigido, dirigido para os outros, em vez de intro-dirigido. O modo de vida e os valores privilegiados pelo capitalismo em auge nos anos 50 nos Estados Unidos teriam sido primordiais nessa transição do caráter interiorizado para a personalidade, que como ele chama de o novo tipo. É uma personalidade exposta ao olhar alheio. É construída nessa troca com o olhar alheio. Nessa transição, então, seriam estimulados o desenvolvimento de habilidades de auto-vendagem, como ele chama, e outras práticas de autopromoção dos indivíduos junto à instauração de um mercado das personalidades, no qual a performance visível e a imagem pessoal de cada um constituiriam os principais valores de troca de posicionamento nesse mercado das personalidades. Isso seria assim, de acordo com esse autor, como teria se desmanchado essa redefinição do eu, como ele chama, estimulando um tipo de subjetividade que deseja ser amada, apreciada e que busca

desesperadamente o olhar e a aprovação alheia, por isso, procura contatos relações íntimas com os outros. Ele busca o olhar legitimador do outro para se construir. “Esse tipo de sujeito”, vou citar de novo Riesman “vive numa casa de vidro, não por trás de cortinas de renda ou de veludo, como seria o caso do burguês intro-dirigido”. Hoje em dia poderíamos parafrasear, atualizando esse vocabulário, que vive performatizando, vive se mostrando, vive à vista dos outros. Só o império desse tipo de construção subjetiva alter-dirigida – o que se é, deve ser visto para poder ser. O olhar alheio faz parte da construção subjetiva. Também supõe-se que cada um seja aquilo que mostra de si, aquilo que é capaz de mostrar de si e que é capaz de projetar nos olhos do outro.

Seguindo essas reflexões do David Riesman, poderíamos dizer que agora, mais de meio século depois da publicação desse livro, esse tipo caracteriológico social teria se expandido em nível global e teria se tornado hegemônico por ser um dos vetores que observamos nessa inflação do eu. E, caberia deduzir, por exemplo, que dispositivos como as redes sociais Facebook e Twitter e a proliferação de câmeras e de telas sempre disponíveis para se mostrar e para se ver os outros, estariam a serviço dessas novas demandas, desse tipo subjetivo. Novas demandas, novos desejos, novas ambições para a construção de si para a sociabilidade, ou seja, uma sociedade do espetáculo aludindo a outra denominação da nossa era (incompreensível – 51:53:04), na qual as aparências definiriam tudo o que existe sem referenciar uma coisa interior precedente e mais verdadeira do que as aparências. O universo do emissor é o que se vê e como se deixa ver. Nesse novo contexto, só poderiam haver garantias de que ele existe mesmo se esse sujeito conseguir que sua performance vital se torne visível. Lutando no mercado das aparências e das suscetibilidades cada vez mais competitivo, cada vez mais telas, cada vez mais “eus” que gritam e se mostram.

Então, já não bastaria ser alguém com essa conotação da essência que tem esse ser, ela teria de ser ou fazer alguma coisa para ser definir com um eu. Seria necessário o tempo todo performar. Este novo ingrediente, que é mostrar-se fazendo alguma coisa ou se exibir sendo alguém. É claro também que ele espera ser visto nessa exibição, daí a competitividade. Na linguagem coloquial, tem esse termo performático, e você diz que alguém é performático quando seus gestos e atos parecem ter sido treinados para impressionar o espectador. Impressionar o espectador significa atingir os outros nessa sociedade espetacular, e foram definidos como aqueles que assistem, retomando as palavras de Schechner, mas disso se depreende que o esforço performático tem na mira o olhar do espectador. Sua meta consiste em afetar aqueles que assistem e, como tais, esses que assistem, ainda constituem o principal modelo receptor dos produtos construídos, bem como das subjetividades alter-dirigidas que hoje proliferam e que precisam ser vistas para existir, por isso são alter-dirigidas. O que implicaria afirmar que só haverá performance se alguém estiver olhando, seja em tempo real ou diferido, como ocorrem naquelas gravações e imagens, e inclusive na quantidade de postagens na internet porque se esses olhos cobiçados não comparecerem, então, não há e nem poderia haver performance alguma.

Tudo isso nos leva a formular uma conclusão inquietante embora óbvia: só se performa para o olhar alheio. É uma definição que converte os sujeitos performáticos, que tanto proliferariam hoje em dia, em alter-dirigidos, em personagens. Esses sujeitos performáticos seriam personagens, e personagem é alguém que performa, ou seja, alguém que sempre tem testemunhas, que sempre tem alguém olhando. É alguém que precisa ser olhado porque sua existência se realiza na imagem e, portanto, está atrelada e condicionada pelo olhar dos outros, ou seja, é alter-dirigida, orientada a ir pelos outros. Essa é uma definição possível de um personagem: aquele que só existe se está sendo observado. Aquele que só é alguém se os demais enxergarem sua performance. É algo que constitui o tema central do filme *Pan-Cinema Permanente*, a que irei me referir daqui a pouco. Portanto, a partir dessa perspectiva, o personagem, ou seja aquele que performa, seja real ou fictício, está sempre à vista. Só existe se, e na medida em que, ele é observado, mas tudo isso parece de novo flagrantemente oposto à nossa crença na autenticidade, que, no entanto também costuma ser herdada como uma característica marcante da nossa era e que também se reflete nesse movimento de inflação do eu nas telas, a autenticidade.

Talvez, essa aparente contradição entre a era da autenticidade e a era da performance possa ser explicada através de um conceito da Suely Rolnik, que é o seguinte “a persistência da referência identitária”. É aí onde eu queria chegar. O que significa isso? Esse momento contemporâneo é marcado por uma crise das identidades fixas e estáveis, bem como pelo apagamento da interioridade psicológica, etc., em torno da qual é identificado o sujeito moderno, esse fantasma denso e amorfo da referência identitária ainda nos assombra. O fantasma da referência identitária ainda está presente. Isso se evidencia na atual exigência de transparência na construção de si e na valorização de uma suposta autenticidade do eu, por exemplo, mas seriam as mesmas forças as que estilhaçam essa identidade e se intensificam nas misturas e essas mesmas forças levam a produzir o que Suely Rolnik chama de ‘kits de perfis padrão’, ou seja, identidades globalizadas flexíveis que mudam nossa (incompreensível – 57:22:02) do mercado e com igual velocidade. Identidades prêt-à-porter. Então, apesar desse turbilhão que vem arrastando as velhas figuras da identidade, isso não teria se derivado necessariamente num abandono desse formato – ao contrário, as suscetividades contemporâneas, e aqui vou citar novamente Suely Rolnik, que “tendem a insistir em sua figura moderna, ignorando as forças que as constituem e as desestabilizam para todos os lados para organizar-se em torno de uma representação de si, dada a priori, mesmo que na atualidade, não seja sempre a mesma”.

Ou seja, neste novo quadro, as mudanças e as reinvenções de si não são apenas permitidas, mas simuladas constantemente e isso é bem diferente daquele quadro da identidade fixa e estável. Contudo, mesmo provisória e instável, a referência identitária tende a persistir. Talvez, como sugere a própria Rolnik, devido ao grande desafio que implicaria se desvencilhar dessas amarras, com o consequente medo ou o pavor de se virar um nada, como ela diz, caso não se consiga produzir o perfil requerido para gravitar em uma órbita desse mercado tão competitivo. Essa ameaça de virar um nada é nova. Trata-se de uma experiência extremamente contemporânea, porque teria sido bem mais improvável quando vigorava justamente a

crença em um acervo interior, em algo arraigado dentro de cada um: era muito difícil virar um nada porque alguma coisa se era. Podia ser alguma coisa não muito boa, mas tudo estava ali. Então, esse medo ou essa ameaça de se virar um nada é consequência dessa desestabilização e também além dessa mudança no acervo interior, que vai se esvaziando, e essa crença num acervo interior do eu, numa âncora interior do eu, também os domínios do mercado se infiltraram em certos territórios que antes estavam vedados, ou seja, nas nervuras mais íntimas e delicadas tanto do corpo quanto da subjetividade. Esses avanços dessas últimas décadas do mercado foram necessárias.

Então, o que estou propondo aqui é que tanto essa complexidade como essa ambiguidade que caracterizam a produção de si no mundo contemporâneo, se constata nas inúmeras tentativas de criação de personagens audiovisuais verossímeis, tanto no cinema como fora dele. Vemos essa tendência bem ilustrada em alguns dos filmes aqui discutidos como, por exemplo, no *Eu Me Lembro* ou também em *Nome Próprio*. Essa verossimilhança não costuma se basear na fidelidade a alguma essência interiorizada. Essa produção de personagens verossímeis e audiovisuais não se baseia na fidelidade a uma essência interiorizada – ou seja, aquilo que os personagens são, em essência, mesmo sendo fictícios ou ambigualmente reais. Gostaria de dizer, para concluir, é que mesmo pulverizada após as turbulências que se estabilizaram na segunda metade do século, especialmente nos últimos anos, a referência identitária continua sendo uma exigência muito ativa para a produção da subjetividade alter-dirigida da contemporaneidade, agora decalcada nos personagens audiovisuais ou neles convertidas. Essa antiga demanda da identidade, embora envelhecida e fragilizada pelas lutas que aconteceram nas últimas décadas e, paradoxalmente, renovada pelas mídias audiovisuais interativas.

Essa referência identitária continua pautando as novas estratégias de construção de si em muitas delas, que se desenvolvem tanto nas telas como fora delas e cada vez mais se apagam as diferenças entre essas duas distâncias, dentro e fora das telas. Nessa complexa passagem de caráter intra-dirigido que constitui a sociedade moderna para a personalidade alter-dirigida que interessa atualmente, essa velha ilusão identitária continua inspirando a criação de personagens verossímeis incríveis. Trata-se de sujeitos que devem ser transparentes e parecem autênticos, não por serem fiéis à sua essência, daí sua condição ilusória, mas porque aparentam muito bem serem aqueles que aparentemente são ou estão sendo, ou então aqueles que gostariam de fingir que são. Essa autenticidade é um modo de ser performático. Digamos que, resumidamente, performam, fingem espontaneidade e interpretam bem o personagem que estão sendo e, por isso, quando conseguem interpretar bem, são premiados pelo olhar dos espectadores, que acabam lhes concedendo a realidade espetacular que tanto procuravam. Realidade espetacular, essa nova constituição do real espetacular tem uma forma paradoxalmente não contraditória. Essa inflação do eu nas telas contemporâneas talvez se deva à confluência paradoxal dessas duas tendências: autenticidade e performance. Algo que só é possível de se consumir apelando à velha referência identitária como uma quimera que ainda continua a insuflar o eu, esse eu inflado, com suas despóticas demandas de autenticidade e transparência ao mesmo tempo em que isso exige do eu, uma boa performance espetacular sempre renovada e atraente.

Então, espetacularizar o eu é fazer o show do eu, espetacularizar o que se é, tornou-se uma estratégia de sobrevivência na contemporaneidade. É preciso se converter num personagem visível para ser alguém. Inventar, portanto, para si e para o olhar dos outros, realidades tão espetaculares que parecem ficções e, de preferência, mostrar numa tela. Tudo isso só se obtém, de novo, através de uma boa performance, mas somente se ela conseguir parecer autêntica. Por isso, é tão interessante o caso de *Pan-Cinema Permanente* porque ao abraçá-la, ele parece fugir dessa dicotomia afirmando precisamente o caráter performático da subjetividade contemporânea e descartando com desdém a exigência da autenticidade de transparência para reivindicar a opacidade, como contrário a essa transparência de se exigir autenticidade. Ele reivindica (incompreensível – 1:04:41) triunfante de um personagem que assume a si mesmo como tal, e ainda celebra euforicamente essa condição ficcional do eu. O personagem do Waly Salomão diz diante da câmera, referindo-se a si próprio “é tudo construído, mas não é falso”, então, por isso que, como bem disse Consuelo, parece que essa alegre ascensão da auto-invenção é paradoxalmente bem mais aietzschiana do que a caracterização do personagem de *Dias de Nietzsche em Turim*, que afinal acaba parecendo muito mais uma versão oitocentista de um personagem como a protagonista de *Nome Próprio*, embora mais clássica. Então, com essa provocação para o debate, o que eu queria dizer é que, apesar da centralidade dos sujeitos com nome próprio e até com rosto real, nesses filmes não se apresenta nada de muito ousado em termos de subjetividade, mas apenas se ilustra esse duplo jogo, aparentemente contraditório, entre autenticidade e performance, que é tão típico da contemporaneidade e que talvez seja uma armadilha na nossa época, ainda marcada pela ilusão de identidade da qual poucas experiências existências ou audiovisuais conseguem fugir.

EDUARDO VALENTE – Obrigado. Bom, muita coisa na mesa aí para vocês. Agora é a hora em que nossa performance passa a incluir a performance de vocês, e eu queria só antes de passar a palavra, fazer uma observação prática. Elas citaram alguns filmes aqui e eu queria só destacar na programação a exibição, além dos que eu já tinha falado, principalmente como *Pan-Cinema Permanente*, que passa nesse domingo às 20h00min e na semana que vem, temos quatro filmes que tem muito a ver com o que estamos falando. Dois foram citados diretamente bastante e dois que não, mas que acho que podem entrar nessa discussão. Teremos no dia 5, quinta-feira, às 13h30, *O Prisioneiro Da Grade De Ferro*, que é um filme em que o Paulo Sacramento, entre outros dispositivos, que é um pouco a palavra que vai estar em discussão nesse dia, que ele entrega algumas câmeras para detentos do *Carandiru* filmarem seu próprio dia a dia e depois se apropria dessas imagens e monta um discurso do filmes dele, sem fazer muita diferenciação do que foi filmado por ele e pela equipe dele e o que foi filmado pelos detentos. No dia 05/05, às 16h00, temos um filme que eu acho dos mais marcantes em vários sentidos nessa década, que é o *Jogo de Cena* do Eduardo Coutinho que, em suma, não vou descrever porque quem já viu, sabe o que é; e, quem não viu, veja sem saber muito o que é. E dois filmes que a Consuelo citou, e aos quais a Paula voltou, um deles mais profundamente, que passa no domingo, dia 08/05, vai ser exibido às 16h00, o *Pacific*, que é um filme ainda inédito em termos de circuito comercial. Foi exibido somente em festivais e, como

vocês viram na fala das duas, é um filme bastante importante para um série de questões, inclusive essa. Já às 20h00, passa o 33 do Kiko Goifman que também foi citado aqui pelas duas.

Essa é uma observação, e como eu acho que as provocações com relação aos personagens ficcionais tanto da Consuelo quanto da Paula são muito positivas, bem vindas e fazem muito sentido, eu só queria ler aqui dois trechos que o Cleber Eduardo escreveu no texto da curadoria no catálogo e que eu acho que ajuda a entender um pouco porque que a gente também acha que tem uma diferença na ficção com relação ao que se via antes – que eu acho que não nem tanto uma diferença na qualidade, digamos assim, da subjetividade, mas na quantidade talvez da subjetividade nessas ficções. O Cleber começa dizendo no texto “Há um pertinente lugar comum em considerar o cinema brasileiro, historicamente, pouco dado às questões do sujeito e mais voltado às questões da realidade. Que se façam ressalvas: Mário Peixoto, Walter Hugo Khoury, Paulo César Saraceni, Domingos Oliveira, Luiz Sérgio Person e Walter Lima Jr, entre outros que, por diferentes modos e fins, centraram filmes na subjetividade de seus personagens, formalizando imagens, sons e tempo de acordo com os sentimentos turvos de seus protagonistas.” O que eu acho que tentamos colocar através desse texto do Cleber em questão, em alguns desses filmes, é justamente uma coisa que discutimos, há dois dias, aqui no tema QUE PAÍS É ESSE? – e que é uma passagem que o Cesar Zamberlan falou muito sobre isso lá em São Paulo, que não chega a ser estatística, porque ninguém nunca fez esse levantamento de dados, mas nos anos 60 principalmente e mais nos anos 70 – duas décadas importantes para o estabelecimento da tradição moderna do cinema brasileiro – havia muito esse desejo, essa crença, seja no documentário, mas principalmente nos de ficção, de conseguir dar conta de uma realidade para além dos personagens que estavam ali em jogo. Ou seja, retratar o que é a realidade, ou a vivência brasileira, seja através de exemplos de personagens ficcionais, mas seja principalmente através de modulações de linguagem audiovisual, quer dizer, o que seria a linguagem tipicamente brasileira, uma busca de como falar do Brasil e ser um cinema tipicamente brasileiro. Então essa questão de nação que a gente discutiu aqui há dois dias, atrás de identidade de pátria e de povo, surgiu muito forte às vezes (como o Cleber disse, com as devidas exceções) acima das questões que moviam o sujeito dos personagens em cena.

No final do texto do Cleber, tem um segundo momento que eu acho interessante de se falar que é justamente o seguinte: “Um dos limites (e desafios) do cinema é justamente evidenciar sentimentos, sensações e percepções dos personagens, sem recorrer sempre à narração interna de algum contador de memórias ou pensador em voz alta.” Vale dizer que aqui, evidentemente, o Cleber está falando da ficção. “Na história da crítica, há quem, como Jean Douchet, recuse a interioridade visualizada-sonorizada. Por exemplo, em sua reação a *O Ano Passado em Marienbad*, ao qual resiste por transformar em imagem objetiva o que é da ordem dos mistérios da imaginação, Douchet filia-se a Baudelaire: reivindica que se mostre o que há dentro pelo que há fora...”, que é alguma coisa que a Paula tratou na outra chave “– sentimentos, pensamentos, abstrações na imagem do corpo e no corpo da imagem.” Então, eram só duas citações aqui do texto e, não por acaso, eu peguei o

primeiro e o último parágrafo, então introdução e conclusão, mas é claro que tudo isso está bem mais desenvolvido ao longo do texto.

No entanto, acho que por esses caminhos que notamos uma diferença, talvez mesmo no cinema de ficção, que parece se voltar mais constantemente aos dilemas do sujeito e dos personagens como foco da sua atenção, e não do que esse sujeito representa num contexto seja nacional, local, regional, social, socioeconômico, o que for. Era só uma observação para a gente, na verdade, como eu disse, passar agora a contar com vocês na nossa performance, porque é um pouco o que a gente também deseja aqui nesses debates. Queria ver se já teria alguma inscrição aí que, na verdade, pode se referir tanto à fala da Consuelo, da Paula ou a qualquer outra questão que vocês tenham visto no dia de hoje e na idéia de vocês a partir desse tema e da presença desse eu nas telas. Sintam-se livres e não constrangidos. Tem um amigo meu que dizia “Vamos começar pela segunda pergunta porque, quem sabe, a primeira deixa as pessoas meio ansiosas de fazer, então a gente já começa pela segunda.” Então, se alguém tiver a segunda pergunta a fazer, senão a gente inventa. Não tem problema. Não? Ali. Eu já estava quase inventando a primeira aqui. Vou performar mais um pouco.

PLATÉIA - Minha questão é para a Paula. Eu senti na sua fala que você talvez tenha destacado um aspecto da questão da subjetividade, não apenas no audiovisual, mas também na cultura contemporânea, pelo sinal ou pelo sintoma de uma certa exacerbação. Vive-se hoje uma certa exacerbação da apresentação da interioridade ou da subjetividade, com todas as implicações que você tem destacado na sua obra e, na sua fala, isso evidentemente transparece. Estou tentando pensar um pouco em que sentido, por exemplo, a extensão do conjunto dos filmes que estão na mostra em que essa questão da subjetividade se lança, se eles são significativos desse estado exacerbado da manifestação da subjetividade. Eu penso principalmente nos filmes do Coutinho, onde a questão da subjetividade não aparece como um exercício da exacerbação, mas talvez como a amostragem do que há de, digamos, mais comum nessa encenação e performance da própria interioridade. Você fala de todos esses autores que, de alguma maneira, diagnosticam a época contemporânea como ligada a essa questão da exibição, mas eu fico pensando em outro autor como Ervin Goffman, que não fala disso como um sintoma de uma época, mas fala disso como um dado estrutural das próprias relações sociais. O sujeito fabrica sua própria interioridade para existir socialmente, e isso não é necessariamente uma exacerbação ou exagero, mas é um próprio dado da inserção social, em que em muitos filmes, como os do Coutinho porque ele trabalha exatamente com esse tipo de variável da subjetividade, que não é da ordem da exacerbação, mas é da ordem do comum numa certa medida. Queria que você falasse um pouco, e é uma provocação, na verdade, pelo fato de que você trabalhou com essa exacerbação e eu fico pensando se na questão da subjetividade no audiovisual, por exemplo, não tem também uma tematização do que há de comum nessa exibição da interioridade e não de exacerbado, enfim, informativo ou coisas desse tipo. Era um pouco uma provocação para pensar no sinal oposto desse arco.

PAULA SIBILIA – Em princípio, eu não vejo uma diferença entre exacerbação e comum, eu acho que é ao contrário, porque há também uma reivindicação do comum nesse movimento todo. Aquela coisa: como é que ele tem o direito de se mostrar e de ser um personagem, você que é importante e todos são importantes, então, não haveria contradição entre uma coisa e outra. Agora, a questão de se é histórico ou não, essa constituição de ser orientada para os outros, de acordo com Goffman, não seria necessariamente histórico. Eu acho mais do trabalho que faz o Riesman do que o de Goffman justamente porque ele coloca em jogo a historicidade, e é nesse sentido. Claro que em outros momentos históricos e até na própria definição das culturas, na definição do ser humano, a subjetividade se constrói em troca com o outro. A subjetividade é intersubjetiva e é uma boa definição; o homem como um ser social e aquelas coisas todas.

Não é exatamente a isso que se refere Riesman quando ele diz que o tipo social ou caráter social é estimulado a partir da segunda metade do século XX com a forte influência do consumo do mercado e dos meios de comunicação audiovisual. A alter-dirigida não se refere aqui que só a partir de então passa a ser uma encenação levando em conta como espelho do outro. Claro que sempre foi assim. A diferença é que na passagem do tipo que ele chama de intro-dirigido para esse alter-dirigido. A diferença histórica seria que nessa transformação mais recente, ocorrida nos anos 50 até agora, teria se deslocado o eixo em torno do qual se constrói o que se é. Esse eixo antes era considerado interior, que ficava dentro de cada um; a introspecção era uma ferramenta para se construir. A palavra, o diário íntimo, a confissão, esse cenário, a confissão intimista que precisavam do silêncio e da solidão para se construir. Claro que o outro é importante, mas tinha que ter uma instância do espaço privado que caracteriza isso. Se você pegar o burguês do século XIX e XX, uma instância da solidão e silêncio parece essa sondagem da própria construção de si no diálogo consigo mesmo. A transformação e, por isso, ele chama de alter-dirigida, seria que estaríamos perdendo essa instância como uma conquista.

Não deixa de ser uma conquista, desde Nietzsche, que foi muito citado aqui e até nas telas, e essa farta filosofia moderna, todas lutaram muito contra essa construção, contra esse cárcere moderno, intra-dirigido e interiorizado. Ele é evidentemente num momento, das trocas fora dessas introspecções, e precisava do outro para se construir também, só que a nova construção subjetiva teria perdido esse refúgio na interioridade. Esse momento em que mesmo que o mundo todo estivesse contra ou que não tivesse ninguém olhando, ele podia se refugiar em si mesmo. Essa instância que é o eu moderno. É nesse sentido que esse alter se torna vital para se definir, para existir e não só para se construir em troca em diálogo, mas se o outro não enxerga a performance do alter-dirigido, então, o alter-dirigido não existe no sentido de personagem. O personagem só é aquele que é visto enquanto é visto, se não é visto, deixa de ser personagem e de existir. Então, historicamente, essa seria a diferença e não é que os outros não tenham sido importantes, mas o outro aqui passa a ser fundamental para poder existir. No momento em que o outro não está olhando, não se é. Claro que isso é um conceito e um esquema, mas serviria para identificar certas transformações no lugar, quando você diz olhar e que olhar é esse. Qual é a textura desse olhar também. Não sei se responde a sua questão.

EDUARDO VALENTE – Enquanto a Paula estava falando, eu me lembrei de um filme que eu jamais tinha pensando nele na mostra nessa questão, mas quando você citou o Coutinho, particularmente eu lembrei. O que eu entendo, a partir do que a Paula está dizendo, é que também como consequência, na verdade, aí como você fez transportando para os filmes e não só para a realidade fora da tela, se é que ela existe ainda, mas tem um curta-metragem que vamos exibir na mostra, que se chama *Nevasca Tropical* do Bruno Viana, em que ele brinca com várias imagens do cinema brasileiro recentes e uma delas é justamente com o entrevistado de filmes do Coutinho. Ali, acho que uma chave que parece interessante nisso é quando o próprio método do Coutinho se cristaliza num certo momento e depois, o próprio Coutinho sai daquilo e vai para lugares muito diferentes, mas ele cria ali um personagem que chega e tem um documentarista ali fazendo um filme com a câmera colocada em frente a uma pessoa numa comunidade, brincando ali com o *Santo Forte* e o *Babilônia 2000* (o filme é de 2003). Aí o cara pergunta como aquele personagem do Cassetta & Planeta que perguntava “É para o Fantástico?”, ele perguntava “É um documentário do Coutinho?”, então ele meio que entra num personagem para fazer. O que eu acho de diferente aí e talvez tenha um pouco a ver com o que a Paula está dizendo é que eu acho que existia até um momento anterior a crença de que o Coutinho, por mais que fosse buscar na pessoa o que há de comum – e aí, eu estou entendendo que você está dando até o duplo sentido, comum, ou seja, de banal, de normal, mas também de comum onde as pessoas são iguais – mas existia ali uma coisa única daquela pessoa que a tornava justamente comum, e a câmera, através da conversa do Coutinho, seria capaz de capturar esse comum. Talvez o que eu acho que essa brincadeira do Bruno Viana faz pensar é que já é difícil acessar até esse comum, a partir do momento em que mesmo o formato que busca isso já incute no personagem com esse excesso de ... A busca de uma imagem prévia, quer dizer, isso que a Paula está dizendo que não é mais quem eu sou, que me torna comum, mas o fato de que eu quero parecer o que já acho que esperam de mim.

Eu acho que talvez, o que eu vejo de diferença ao longo dessa década nos documentários é menos a exacerbação do eu, mas mais a exacerbação das imagens de todos os tipos é saber exatamente o que se espera de um personagem ao ponto em que... eu estava vendo alguém fazendo esse comentário, o Mauricio Stycer, que faz umas críticas de televisão interessantes na internet, e ele estava falando isso do jornalismo hoje, que entrou no ar agora esse programa brasileiro que é muito baseado num programa americano de humor, é esse Sensacionalista que tem agora no Multishow que faz uma brincadeira com o jornalismo e diz será que é possível ainda um jornalismo – foi o que o Mauricio Stycer perguntava – como era antigamente como se você ligar no Jornal Nacional e tem, porque tudo parece tão encenado hoje. Todas as entrevistas já foram feitas e todos os dados já foram colocados, então você vai procurar na tragédia de Realengo, mas não é mais possível capturar alguma coisa porque as pessoas parecem já saber o que o jornalista está buscando antes do jornalista chegar. Então o que se busca de verdade com essas câmeras e indo lá fazendo o mesmo espetáculo de sempre. Eu acho que, talvez, em suma, só para me meter porque você me veio muito na cabeça e você falou do Coutinho e dessa coisa

de imagem, então eu me lembrei dessa cena do Bruno Viana, que “É um documentário do Coutinho? Ah, tá. Então, vamos lá.”

CONSUELO LINS - Eu queria falar alguma coisa, mas se alguém tiver uma pergunta.

EDUARDO VALENTE – Sim, senão pegamos tudo para nós.

PLATÉIA –Quando vocês citaram em torno das ameaças dessa subjetividade contemporânea, eu me lembrei do *Tarnation*, um filme americano do Jonathan Caouette. É um filme em que ele se filma desde os dez anos de idade. Eu queria voltar a discutir o *Tarnation*, e trazer um conceito de experiência também no sentido de que eu vejo nesse filme, em que ele tem um período de 20 anos de filmagem de si mesmo ininterrupto. Se não podemos pensar também na câmera e nessa introjeção da câmera como um sujeito introspectivo, que é utilizar-se da câmera para elaborar uma experiência que seja também comunicada com o outro. Ali estamos num momento, claro, de que tem a relação com a televisão e a relação com essas imagens todas, mas é uma relação de formação identitária no sentido quase primário. Bom, como é que vocês pensam essa... eu acho que filmes como *Passaporte Húngaro* que estão relacionados com memória e imagens e, por mais que eles tenham também esses *displays* de autenticidade e de performance, como é que eles não tem constituição de subjetividade permeadas diretamente pela câmera, mas subjetividades completamente heterogêneas, pensando numa questão de experiência. Por mais que o espectador tenha vontade de experiência pela performance, necessidade de compartilhamento da experiência no sentido de Walter Benjamin por meio da câmera e por meio da imagem.

CONSUELO LINS – Eu acho que muitas coisas que a gente falou aqui e o que a Paula falou podem ser positivas, mas também ruins, na verdade; por exemplo, eu acho que depende de como você vai interagir. Acho que a performance e essas dimensões coexistem. Acho que várias coisas dos personagens do Coutinho estão ali desde sempre. Na verdade, no *Jogo De Cena* ele resolveu explicitar o que já estava presente nos documentários anteriores, porque ele cansou de repetir que havia uma invenção e que era fabulação, e todo mundo, num certo discurso do senso comum, voltava a ele e falava ‘ah, mas você consegue que as pessoas abram seus segredos’, então, você tinha um discurso nesse sentido. Acho que nessa produção ali que o Coutinho tem com os personagens, pode se dar com uma câmera ao longo da sua vida. Eu acho que esse filme... quando a Paula estava falando dessa questão de ser histórico ou não, tem um livro dos Dostoievski chamado *Notas do Subterrâneo*, do final do século XIX, é um livro maravilhoso, que é ele num quarto, um homem ressentido dialogando com trezentos fantasmas. O tempo todo é diálogo. A noção de dialogismo que o Bakhtin inventa vem desses personagens do Dostoievski, que estão o tempo todo com trezentos fantasmas na cabeça e discutindo o tempo todo. Então, o livro é ele sozinho no quarto, escrevendo, dialogando, concordando e eu acho que o

Tarnation tem um pouco dessa câmera. Aquela câmera ali tem um pouco dessa função, só que num momento em que é a câmera e também o momento em que esse tipo de prática acontece pela imagem, então acho que tem isso. O filme é um filme com muitas questões, e essa idéia também de filmar a família se dissolvendo, se xingando, que é toda essa idéia do filme de família clássico do cinema – questão as famílias felizes, que tem no começo do filme e eu adoro aquelas imagens familiares do começo do filme do *Eu Me Lembro*, que são ótimas – então é essa a idéia da família feliz. Então, tem lá um cara dando um tiro numa negra com uma maçã na cabeça, mas no geral, é um família feliz, digamos. Hoje em dia não, você tem esse filme do pai pedófilo que filma também, então, hoje em dia, se filma também o horror da família, então isso é uma mudança radical nos filmes de família também muito em função das técnicas. Agora, eu acho que a câmera tem essa função. Acho que muitas coisas que vemos hoje em dia disseminadas, o cinema do Coutinho concentrou de certo modo e concentrou essa relação da gente com o mundo porque estamos sempre construindo e sempre inventando, dependendo da pessoa que encontramos, falamos de um jeito ou de outro, enfim. Isso no cinema dele sempre esteve muito presente e ele sempre falou disso e aí, ele fez *Jogo De Cena* que aí todas essas questões ficaram visíveis.

PAULA SIBILIA – Eu queria falar que, no caso de *Tarnation*, você perguntou se eu entendi mais se essa construção dele diante da câmera não poderia ser uma criação introspectiva. É isso? Bom, eu acho que criação, sim, mas introspectiva, não. Nesse sentido, eu acho que há uma diferença com o caso de Dostoievski também. Uma diferença histórica. São tipos de criação de si e, no caso de Dostoievski são trezentas vozes, mas estão todas dentro dele. É ele com ele próprio. Não há câmera, é papel, é escrita, portanto, são outras tecnologias e outras formas de construção de si e também outra moral, enfim, outro ambiente histórico. No caso de *Tarnation*, eu acho que também é muito interessante para pensar nessa questão porque, nem que seja por uma questão de pioneirismo, é um dos primeiros que fez isso. Agora provavelmente, muita gente vai ter esse acervo, por exemplo, imagens desde pequenininho filmadas e falando para a câmera. No caso dele, foi um dos primeiros que se filmou realmente antes da internet, antes do YouTube, então há uma criação de si, porém isso que o Riesman chamaria de alter-dirigida, quando o fato da câmera estar lá, e isso foi confirmado quando ele de fato fez o filme, mostra que essa criação não é introspectiva, mas é alter-dirigida.

Agora, há uma coisa importante que a Consuelo destacou agora nessa resposta e que isso não significa uma degradação, ou que essa construção é pior do que a outra e, até muito pelo contrário, pelo menos é o que diria Suely Rounik que eu estava citando, e o Nietzsche é uma conquista. Agora, temos a possibilidade de nos libertarmos dessa grade interiorizada, essa fidelidade a si mesmo ao longo da história toda, enfim, e é fazendo outros tipos de construção com relação aos outros. Então o problema não é uma degradação, é uma involução ou o contrário de evolução, enfim. É uma perda, mas não no sentido total de que necessariamente é algo ruim. É muito pelo contrário. É uma conquista e o problema eu acho que é quando fica decalcado nos moldes do espetáculo, e só isso. E a referência identitária, porém instável e

volátil. Passa uma referência identitária a outra e a outra e a outra e não passa disso. Agora, quando abre para outras pontas e, acho que *Tarnation* consegue isso pelo menos em alguns momentos, e o *Pan-Cinema* também sugere isso, aí então abre uma perspectiva muito mais interessante do que aquela outra, pelo menos para nós. Talvez na época do Dostoievski, aquela outra era a que havia como possibilidade, mas na nossa época, eu acho que é por aí que tem que ser, mas não é daquele jeito da referência identitária e do espetáculo no mercado, enfim.

EDUARDO VALENTE - Temos mais uma inscrição.

PLATÉIA - Boa noite. Como parece que o performer pode ser todo mundo, eu pergunto para você, Paula, e para a Consuelo, se vocês podem problematizar o lugar do artista, principalmente o artista cênico e visual. Ele seria uma espécie de conservador positivo da realidade e do sonho? Conservador no sentido de conservar mesmo. Ele conserva uma certa realidade, uma noção de realidade já perdida. Conservar no sentido de preservar, de manter um determinado lugar, um *status quo* talvez.

CONSUELO LINS – Não sei. Pegando esse exemplo do Dostoievski, acho que ele conserva o estado do mundo ali naquele momento. Claro que há diferenças históricas e não vou negar isso, mas o que eu quero enfatizar é que essa construção, por mais que ele esteja elaborando internamente, eu acho que todos nós, por mais que a gente hoje fique no Facebook nos expondo, mal ou bem, a gente ainda... assim, quem tinha essa dimensão interior, acho que é uma questão de classe também, enfim, a população do século XIX que andava em São Petesburgo enlouquecida, quer dizer, não sei como isso se dava. É claro que há diferenças, mas acho que é um pouco isso. Então, acho que o artista conserva sim, os grandes artistas conservam.

PLATÉIA - Essa crítica me parece que está na própria idéia da Suely Rounik quando você mesma diz que ela fala da persistência da referência identitária.

PAULA SIBILIA - É, mas não é nesse sentido que ela fala, pelo menos, na minha leitura, não foi exatamente isso. Essa persistência das referencias identitárias seria algo do que deveríamos nos livrar. É algo que persiste no sentido de que amarra e não deixa que a subjetividade se solte, que é o que justamente o artista deveria nos ensinar a fazer.

PLATÉIA - Daí a minha pergunta.

PAULA SIBILIA - Inventar outra forma de se estar no mundo, ampliar o campo do possível e do pensável seria se enxugar nessa possibilidade nova de fugir dessa

referência identitária, mas o fato dela persistir, indica que, muitas vezes, nós não conseguimos lidar com esse desafio. Agora, eu não sei se entendi bem o que você perguntou com relação à performance. O artista e a performance. Você é artista, no caso? Eu acho que é um belíssimo problema para você. A definição do que o artista tem que fazer com isso tudo, mas é um problema belíssimo. Você consegue resolver fugir dessas armadilhas do espetáculo e do jeito performático de ser, para fazer daquilo uma coisa linda. Mas eu não tenho a resposta.

PLATÉIA - Eu fiquei pensando quando você falou de Dostoievski, e enfim, vocês falaram dos filmes que estão relacionados nessa questão dentro da Mostra, tudo isso junto com o que a Paula falou que suscitou muita discussão aqui nessa questão da intimidade do contemporâneo. Vamos direto ao assunto. Paula, Consuelo e Eduardo, eu fico pensando até que ponto tem a ver tudo isso que vocês estão falando uma noção, que me parece que acontece e que é muito criticada, de que é possível supostamente você num filme ou numa obra de arte mesmo, num filme ou documentário, em qualquer forma de expressão, você dizer a verdade ou uma representação do real. É possível a representação do real. Quando falamos em documentário, por exemplo, aparece muito essa discussão: o documentário é a realidade? É evidente que não. Qualquer pessoa que faça faculdade de cinema estuda no primeiro período que não, mas parece existir esse equívoco sistematizado para além, e mesmo para quem faz faculdade de cinema. E não só no documentário, por exemplo, vocês falaram num filme que estava sendo discutido dentro dessa questão na mostra que é o *Tropa de Elite*, e é uma coisa que eu vejo pouca gente falando quando fala dele, seja bem ou mal, e hoje eles esquecem uma coisa que me chama muito a atenção (pelo menos eu não vejo mais as pessoas dizendo muito isso), mas na época que foi lançado, o cartaz dizia algo do tipo 'essa é a realidade' ou 'tem gente que retrata a guerra, mas nós retratamos o que é verdade ou o real'. Eu não me lembro exatamente qual era a frase, mas era alguma pretensão de que aquele filme seria a realidade da guerra contra o tráfico no Rio de Janeiro hoje.

Eu fico em dúvida quando você fala, Paula, dessa relação performática que as pessoas hoje em dia podem ter consigo mesmas, de estarem performatizando, se isso não é uma coisa que, na verdade, sempre existiu na época do Dostoievski ou antes ou sempre ou até numa Corte Inglesa do século XVII, se as pessoas não estava fazendo uma performance para os outros cortesãos, etc., mas se isso não é uma coisa que hoje em dia é potencializada ao máximo por uma questão desse excesso e facilidade de mediação de tudo e se, em última instância, isso não teria a ver com isso, como ela perguntou se não era a função do artista preservar. Fico em dúvida se não é uma função ou um perigo que o artista tem que tomar para não achar que o que se diz é verdade porque o que se diz nunca é verdade e sim, sempre um ponto de vista. Eu fiz uma pergunta?

PAULA SIBILIA - Um pouco fez. A questão de que se é alguma coisa que sempre existiu é pouco o que o Benjamim perguntou, mas eu acho que no caso da Corte, a referência era o teatro quando, no caso do Dostoievski, no século XIX e XX, podemos pensar que é a mídia que tem como referência o livro e o romance. São diferentes.

Agora é o cinema, o audiovisual, a internet, enfim, então, não é a mesma coisa. Acho bem mais interessante quando a gente pensa que não é a mesma coisa porque a história faz movimentos que fazem diferença. Apesar de que poderíamos dizer também que é a mesma coisa, mas se dissermos que é a mesma coisa, fica por aí mesmo, então, não faríamos debates e nem nada. Com relação à questão do real, a Consuelo é a pessoa para responder, mas eu pensei, enquanto você estava falando, que a gente poderia até inventar uma persistência da referência realista porque mesmo para quem saiba que ela existe, tem um realismo ainda indo e voltando e, até mesmo muito presente como a identidade da pessoa que morreu está aí e o realismo também. Eu tenho uma brincadeira que eu fiz no livro de que se o paradoxo do realismo do século XIX era inventar ficções que parecessem reais como no típico romance e inventar ficções que parecem ser reais. Agora o paradoxo do realismo contemporâneo seria inventar realidades que parecem ficções ou que parecem espetáculos. É um tipo de realismo muito mais complicado.

CONSUELO LINS – Eu acho que é isso o que a Paula falou. Eu acho que o documentário sofre do mesmo mal do eu, e isso é uma coisa assim que hoje você está perguntando já partindo desse princípio que é claro que não é. É o senso comum do documentário porque, por mais que desde os anos 60, o documentário seja problematizado, contestado, aberto caminhos interessantes de filme, mas tem trezentos milhões de pessoas que, tanto na teoria quanto na prática, problematizam essa noção, então você continua tendo essa idéia do documentário e que é referendada por teóricos muitas vezes como o Arlindo Machado que tem vários textos dizendo que os documentaristas acreditam em cegonha, quer dizer, que documentarista acredita em cegonha? Eu acho que nós espectadores acreditamos em cegonha. Acho que tem isso, então, basta ter uma cara de documentário que a gente já acredita então isso é a força e a loucura do documentário e das imagens. Justamente, tem essa força de convencimento e ao mesmo tempo tudo pode ser construído sempre, então tem essa coisa. Acho que o interessante é trabalhar essa questão da crença do espectador e acho que é um campo maravilhoso de pesquisa e de trabalho. Então, você tem esse senso comum e, ao mesmo tempo, você tem muita gente que diz que ‘ah, isto é real’. Então agora, por exemplo, me falaram ontem que o João Jardim ia apresentando esse filme *Amor?*, e ele fala que é baseado em depoimentos, quer dizer, então toda essa relação com o real referenda os filmes. Você tem uma multiplicidade de equívocos, na verdade, então *Tropa de Elite* ou o próprio filme do Nietzsche, que aparece lá um mesmo Nietzsche com o mesmo bigode. No final, você acha que é uma invenção do Bressane porque não é possível que o Nietzsche tivesse aquele bigode e tinha. Enfim, acho que são também as novelas que terminam com os depoimentos no final. Então, você tem essa referência, o reforço da ficção que se apóia no documentário para dizer que é verdadeira e ao mesmo tempo, esse discurso que eu acho que é aí muito ligado à arte contemporânea, e que quando vê o documentário, acreditamos que na verdade representamos o real e que é um discurso que, pelo amor de Deus, já foi. Há anos. Há décadas. Enfim, então o documentário vive nesse terreno movediço com todos esses equívocos em torno dele.

Agora, só para comentar a história do *Babilônia*, é legal que é o entrevistado que vai lá e quer ter ser um personagem do Coutinho, mas eu trabalhei no *Master* na pesquisa, então a gente saiu da favela – e trabalhei no *Babilônia* também – e a gente foi para o Master procurando os personagens da favela, então a gente é muito capturado por esses modelos. Fomos para o Edifício Master procurar, e é óbvio que não tinha. O filme da Beth Formaggini mostra Isso, que teve uma crise: o Coutinho achou que não tinha filme e mesmo ele deu a volta e falou “Não, é outro filme, então vai ser um filme com muitos personagens e não vai aquele filmes com aquelas mulheres incríveis nas favelas cariocas, fortes, mães. É outra história.” Então, o tempo todo, a gente rapidamente constrói os clichês na nossa relação com o mundo. É o tempo todo em confronto com isso.

EDUARDO VALENTE – Gente, agora, infelizmente, a gente tem de encerrar. Queria agradecer muitíssimo mesmo aqui a Consuelo e a Paula. Obrigado a todos.

Transcrição: Luzia Lima – Pesquisa Qualitativa

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

luzialima.quali@gmail.com