



FORA DE QUADRO

Meditações sobre as ruínas: uma
conversa sobre o cinema brasileiro
hoje [*Os residentes*]

*Tiago Mata Machado*¹

*Francis Vogner dos Reis*²

1. Tiago Mata Machado é cineasta, curador e crítico de cinema (O Tempo, 1996-00, Folha de S.Paulo, 2000-06). Mestre pelo DMM/Unicamp, realizador de *Os Residentes* (2011, premiado em Brasília 2010, Troféu Cinez-Esquema-Novo e Mostra Aurora/2011 em Tiradentes).

2. Francis Vogner dos Reis é mestrando na ECA-USP e crítico de cinema. Colaborou em *Cinética*, *Filme Cultura*, *Teorema*, *Cahiers du Cinéma España*, *Miradas del Cine* (Cuba), *La Furia Umana* (Itália). Curador da Mostra de Tiradentes e roteirista de *Carisma Imbecil*, de Sergio Bianchi.



I - Uma conversa sobre *Os residentes*

Francis: *Os residentes* é um filme sobre arte e estética que busca se relacionar frontal e organicamente com isso, mas ao mesmo tempo *desvela o limite dos conceitos de arte e estética*. Acho que está claro que não é uma ode às vanguardas, mas uma reatualização dos princípios vitais das vanguardas, que existem no filme mais como gesto do que como programa (o que é fundamental). Acho um gesto político fundamental o filme afirmar uma potência da arte em causar um estranhamento a partir do que propõe como reorganização/destruição do mundo. O filme é o luto das vanguardas, mas ao mesmo tempo a relativização desse luto. Ele ri do luto. Não há mais espaço ou solenidade para chorar esse luto, pois o tipo de lamentação decadente do fracasso da reinvenção da sociedade (em sua destruição criativa) trai essencialmente esse projeto moderno de reinvenção permanente. Por isso, a intervenção da personagem mais misteriosa do filme (a artista que passa boa parte do tempo amarrada e vendada no banheiro) no discurso de um personagem – uma espécie de mecenas do grupo – sobre Robespierre é justamente um choque de agressividade sarcástica, porém verdadeira, com ojeriza a “discursos codificadores e doutrinadores”. Ela “caga” no “sermão” (“chupa a minha boceta”, “enfia esse projeto no cu”) que esse personagem dá ao grupo de artistas-guerrilheiros, ridiculariza o exerciciozinho de poder de Andru (o tal mecenas) e o constrangimento geral do grupo. Contra o discurso – que denota um tipo de poder –, o gesto. Se todo discurso tem promessas de reconciliação futura, o gesto em si é urgente e destabilizador. *Os residentes* é um filme cheio dessas rachaduras nos discursos a partir de um gesto (puro, duro, direto) que problematiza o que estamos vendo, coloca em perspectiva, estabelece uma crise. Você falou das artes plásticas, mas eu coloco o cinema em questão porque o cinema – pelo menos o nosso aqui no Brasil – vê



as coisas na esfera de “sensibilidade”, uma espécie de reconciliação *new age* (o termo se deve, com alguma ironia, a essa influência do cinema oriental) com a ordem do mundo a partir da potência do indivíduo. Tem até crítico e cineasta por aí que faz elogios à ingenuidade/ignorância como “elemento político”.

Tiago: *Os residentes* é um filme de depois das vanguardas que tenta repotencializar alguma coisa (a começar da premissa de que a arte não se concebe sem violento militantismo estético), mas que também repete a história como farsa. A vanguarda é também um gênero. Uma escolha ética e estética, sim, um modo de vida (uma aventura estético-ideológica), mas também um gênero que se constrói ao longo do modernismo. E que se esgota e morre com o modernismo, a princípio, porque o fundamental não é fazer uma obra de vanguarda, o gênero aí está para ser trabalhado, mas fazer uma obra para um público e uma crítica que sejam de vanguarda. Não dá para fazer obra de vanguarda sem público e crítica de vanguarda que a ressoem. Da mesma forma, o cinema de invenção: ele pertence a uma época em que se pretendia mudar a um só tempo o cinema e a sociedade, e a época ecoava esse gesto, tornava-o orgânico. Mas como fazer cinema de invenção numa época em que predomina o mais estrito pragmatismo – o.k., a época está mudando, tenho alguma esperança de que estejamos vivendo uma cisão neste exato momento. Nos *Residentes*, a proposta era fazer das filmagens a possibilidade temporária de uma revolução na vida cotidiana – potencialmente, toda filmagem é ou deveria ser assim. Nossa intenção era criar uma possibilidade de utopia ao menos durante o encontro das filmagens, envolver a equipe em um pequeno complô lunático, fazer da casa em que filmávamos uma verdadeira zona autônoma temporária, reinventando o mundo a partir da reatualização das forças de embriaguez revolucionárias do passado – uma história (para lembrar Benjamin) em que o atual se move na selva do outrora e o passado está carregado do agora. Enfim, não propriamente um cinema de invenção, mas a invenção através do cinema, temporária, precível, não propriamente uma utopia, mas algo como uma utopia portátil. Há no filme



uma abordagem contraditória que resulta do convívio da possibilidade com a impossibilidade de se recuperar velhos sentimentos, velhas paixões. O sentido de urgência: não há o que esperar, é preciso que haja um presente puro para a arte, o combate artístico contra a esclerose e a morte. A esclerose dos mercados, para começar: em sua zona autônoma, os residentes forjam uma nova economia vital, tentam restituir a arte à vida, fazem circular signos e representações por aquele espaço, temporariamente, e acabam caindo no mesmo erro daquela mesma economia que recusavam, elevando o excesso e o desperdício à condição de princípio. As vanguardas pertencem a um sentimento do século 20, a “paixão pelo real” (Badiou). As vanguardas, seus manifestos, uma violenta tensão visando sujeitar o real a todos os poderes da forma. Uma revolução sensível, várias, em meio à busca ativa pelo homem novo, essa utopia permanente do século sob a qual correram muitos rios de sangue – e de tinta. As primeiras vanguardas, lembra Badiou, eram grupos que se decidiam em um presente, que proclamavam violentamente o presente da arte, diziam “nós começamos”, e esse começo era sempre uma presentificação intensa da arte. Um presente puro. Com o passar do século, as novas vanguardas se viram repetindo esse eterno recomeço, essa eterna manhã. Toda nova vanguarda que surgia a partir dos anos 50/60 tinha que se anunciar, doravante, como a própria morte da vanguarda. O fim da vanguarda, a superação do artista, a diluição da arte na vida deviam começar pelo suicídio da vanguarda, uma consciência adquirida. As novas vanguardas se faziam solenes, patéticas, desesperadas, mas sem perder a ironia jamais, teatralizando a sua própria morte como se do último e supremo gesto vanguardista se tratasse. Em parte, para as vanguardas, a história se repetia como farsa. Ao mesmo tempo, as novas vanguardas, as verdadeiras, conseguiam reatualizar o gesto de ruptura inicial das vanguardas históricas, repotencializá-los a ponto de consumir-lhes os projetos. No filme, acho que essas duas tendências estão presentes: a ideia da greve da arte pode ser vista tanto como uma farsa quixotesca (como os manifestos neoístas, que reduziam as vanguardas a um discurso vazio, a um beco sem saída retórico) quanto como



uma reatualização do situacionismo, uma tentativa de repotencializar o gesto crítico debordiano na era da arte contemporânea.

Francis: Seu filme fala de política e ideologia, mas, para chegar aí, fala de arte, das representações do mundo. Existe a consciência desse mundo forjado por regimes estéticos, de transformação da vida num experimento estético: tudo é representação de algo que “foi”. É um mundo de construção, não de ontologia, por isso é possível inverter papéis e reconfigurá-los, recriar espaços. A matéria com que os personagens trabalham são “destroços ideológicos” e, a partir desses destroços, já não é mais possível um certo tipo de ação (como em Rossellini e Fuller), mas a sua representação – seja nas barricadas imaginárias dos personagens que jogam pedras e bombas invisíveis, seja no próprio conceito de um coletivo criativo.

Tiago: Um aforismo de Karl Kraus, o mestre de Brecht e Benjamin: “O político é alguém metido na vida, não se sabe onde. O esteta é alguém que quer fugir da vida, não se sabe pra onde”. *Os residentes* é um filme de personagens que fugiram da vida, não se sabe pra onde – “A verdadeira vida está ausente. Não estamos no mundo” (Rimbaud). Em que pé eles ainda estão metidos nesta vida, é preciso pensar e é algo que tem a ver com os limites e possibilidades de se fazer cinema de invenção hoje em dia. Se o filme vacila em sua busca por uma ruptura, se ele demonstra às vezes uma consciência demasiada de si mesmo, é por conta disso.

Francis: Utopia, como sabemos, não é um lugar a se chegar (a “topia” seria esse lugar pleno e sem contradições), mas um horizonte necessário para a aventura humana. Por isso essa imagem da “utopia portátil” é formidável, porque coloca em crise o projeto utópico (a ressignificação desse projeto, na verdade) a partir do que parece uma reprise das vanguardas: os seus dois



filmes parecem se erigir em cima das ruínas que o século 20 nos deixou – e “ruínas” no sentido benjaminiano. O que me faz pensar em Walter Benjamin é o fato de ele partir das ruínas da história (ou da história como ruína) como uma possibilidade de pensar o “movimento” da história, mas a história a partir da contingência (não da universalidade) e do alegórico que, diferente do simbólico, precisa sempre ser novo e encontra seus infinitos sentidos na sua morte e na sua descontextualização.

Tiago: Sobre as ruínas, li outro dia um texto de um benjaminiano, “Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros”. Sobre a paisagem devastada dos dias de hoje: os escritores escrevem mal porque têm de fingir que sua língua continua viva, as religiões são desprovidas de piedade porque já não sabem abençoar, os legisladores legislam em vão, os políticos administram o medo (a segurança como paradigma de governo não instaura a ordem, mas administra a desordem) etc. e tal... Perambulamos em meio a espectros do Comum, como diria Pelbart sob inspiração de Agamben (o benjaminiano referido acima). Defendemos uma forma de vida supostamente comum, mas intuímos que esses consensos já não passam de espectros, que eles não nos dizem mais respeito de fato, que não têm mais verdadeira consistência e que nos são mais ou menos impostos. Talvez me identifique mais com essas ideias por ter sido filho de comunidade (como a criança do filme) e por ter vivido depois no exílio e nunca ter me adaptado inteiramente em minha volta ao Brasil. E, por fim, posso também culpar a cinefilia (ela é sempre culpada) por minha misantropia e por essa sensação de ser uma espécie de órfão do século 20.

Francis: O meu texto sobre o seu filme e também sobre o *Santos Dumont pré-cineasta?* (de Carlos Adriano) é essa reflexão sobre as ruínas, já que tanto o filme do Carlos Adriano quanto o teu partem dessa herança, desse “lugar vazio” que as inquietudes do século 20 deixaram em (e marcaram) alguns espíritos, e deixaram alguns de seus rastros mais fortes justamente no cinema,



e isso se encontra perfeitamente com esse teu relato pessoal de órfão do século 20. Quando falo de “lugar vazio”, não falo de vacuidade, de falência derradeira dos projetos, mas falo que *Os residentes* existe em um tempo (é consciente disso, problematiza isso) que aboliu a aventura estético-ideológica, pois tudo que já foi transgressor hoje está inserido em um nicho de comportamento que se transforma muito rapidamente em nicho de consumo. Quem taxou o filme de datado não entendeu nada, pois, ao se autodefinir como um filme em que os personagens se propõem viver em uma “zona autônoma temporária”, ele reflete essa impossibilidade de hoje propor uma utopia de liberdade dentro do sistema. Ele carrega a herança de tudo o que aconteceu no século 20, mas coloca tudo isso em perspectiva. Não é romântico. É contingencial. Nesse sentido, aquele esporro que a artista plástica dá nos residentes na última parte do filme é bastante significativo. É o oposto de certa choradeira de esquerda decadente e/ou arrependida que vimos em alguns filmes reacionários na última década, como *Invasões bárbaras* e *Os sonhadores* (e alguns filmes de ex-cinemanovistas), que se alinhavam – já meio tardiamente – no finado discurso de fim da história.

Tiago: Há uma sobreposição de eras no filme, o tempo cíclico das vanguardas, que vejo como uma espécie de grande espiral – me lembro sempre de imediato da espiral de terra de Robert Smithson, para mim uma das maiores obras de vanguarda do século passado (incluindo o filme, *Spiral Jetty*). Smithson gostava de dizer que a Terra nada mais era do que um grande museu. O final dos *Residentes* reflete mais ou menos essa proposição da *land art* de Smithson. Se vivemos em meio a ruínas, a melhor via de acesso ao presente talvez passe por investigações arqueológicas (o legado foucaultiano que Agamben assume). Encontrei um amigo americano no Festival de Berlim, Tim Blue, que me descreveu *Os residentes* um pouco nesses termos, como uma espécie de poema épico brechtiano que sobrepunha várias camadas conceituais e estéticas das vanguardas sob uma perspectiva contemporânea – ele acabou escrevendo um belo texto no blogue dele. A propósito dessa conversa,



inclusive, peço licença para anexar aqui um email que acabo de receber de um amigo das artes (Pedro França).

Pedro: “*Os residentes* parecem sobrepor mesmo várias camadas temporais distintas. Talvez, mais do que paródia, possa-se falar de um desajuste entre as camadas temporais, discursivas etc., que ali convivem (penso em Brecht e em como os personagens misturam falas suas com falas coletivas). Grandes batalhas estéticas talvez consistam em de fato forçar essas dissonâncias, deslocando práticas artísticas assentadas em contextos discursivos, liberando-as da esfera da cultura, e pondo-as novamente em movimento, atrito etc. Creio que o situacionismo dos anos 60 é um desses corpos estéticos cuja vitalidade está hoje em questão. Enfim, a pergunta recorrente, ‘o que fazer com isso’, deve ser levada a sério, e a resposta deve ser dada pelos artistas. Estou convicto de que é urgente promover roubos, estupros, assaltos e atentados a propostas estéticas passadas, no momento em que todas elas são adoçadas pelo melado da cultura, da norma, da polidez. Me lembro de uma palestra de Joseph Kosuth intitulada ‘The intentions of stealing’. Ele dizia: ‘A arte sobrevive influenciando arte e não como resíduo físico das ideias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são ‘traídos à vida’ novamente é que algum aspecto de sua obra se torna utilizável por artistas vivos. Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma ‘verdade’ sobre o que é arte’. Isso foi muitas vezes confundido por um tipo de ‘essencialismo’, mas não é.”

Francis: A crise do casal (Gustavo e Melissa), no filme, é material de experimento estético, um experimento que não é só formal, mas é também da própria relação afetiva desses personagens. O homem corta seu bigode e a mulher integra um bigode ao seu visual, um bigode feito com seus pelos púbicos. Assim como o *ethos* dos personagens é, literalmente, construído com intervenção de cores, terra, tijolo e cimento, inclusive o personagem de Dellani Lima é esse “artista operário” que está em constante trabalho de reinvenção de



espaços, intervenção e construção. Os “conteúdos” do filme só existem nesse forjamento plástico (abstrato ou não) das relações e situações.

Você (o seu discurso) questiona a obsessão pelo real e pelo naturalismo do cinema brasileiro e, como resposta a isso (e posicionamento), investe em um cinema que, como você mesmo já disse, é impuro porque tem em sua tessitura elementos de outras modalidades de arte, sobretudo artes plásticas.

Tiago: O meu discurso da impureza pode ser visto como um programa, uma salvaguarda para a minha liberdade criativa. O meu lado mais godardiano é esse de acreditar que tudo cabe em um filme. Mas a impureza é também, a esta altura, uma aposta na vitalidade do cinema. Lembremos que no final dos anos 80/início dos 90, um artigo de Serge Daney, prenunciando a morte do cinema no surgimento da imagem digital, fez soar o alarme. Essa teria sido, como diria Nicole Brenez anos mais tarde, a origem de um grande tema melancólico de época, inspiração de muitos filmes enlutados – a começar, do próprio Godard. Não era a primeira vez que o surgimento de uma nova tecnologia inspirava o luto do cinema: lembremos da crise de Wenders em torno da imagem eletrônica, poucos anos antes (seus últimos filmes que ainda prestavam), ou do eterno e sempre produtivo luto do cinema mudo. Mas o fato é que o digital encerrou mesmo uma era: seria preciso voltar aí ao mito do cinema total baziniano, o mito de uma arte/ciência nascida de todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade e que se desenvolveria em direção a uma recriação cada vez mais integral do mundo. O mito de um realismo integral. A partir do momento em que a imagem cinematográfica deixava de ser uma prova da realidade (o molde de uma máscara mortuária, um decalque do real), tornando-se fruto de uma operação digital, de um computador, o cinema perdia aquela dimensão e potência ontológicas que Bazin soubera tão bem tomar emprestado da fenomenologia. Ainda assim, e isso todos notaram, o realismo sobrevivia na era digital, e sobrevivia ainda mais forte do que antes porque se tornara, diria



eu, para além da prova, uma crença – o real de uma imagem digital, quem pode prová-lo? Sobreviveu a ponto de Alain Bergala falar (paradoxalmente) do realismo rosselliniano como um “modernismo definitivo”. Foi a época do canto do cisne do novo realismo iraniano e especialmente, depois, de Pedro Costa, que exerceu para a nova geração, de certa forma, o papel de Rossellini, apresentando as potencialidades de um novo-realismo-como-sinônimo-de-realização. Filmes como *O quarto de Wanda* provavam para jovens cineastas debutantes do mundo inteiro que, com o mínimo de aparato, uma câmera digital nas mãos e uma pessoa interessante à frente, era possível fazer cinema. Foi nessa época que Comolli, sua produção teórica mais recente, virou moda na academia brasileira. O arraigado bazinismo do pensamento de cinema francês da tradição dos *Cahiers* produzia talvez o seu último suspiro, mas o que era sintomático nesse bazinismo algo tardio do novo Comolli, muito pela forma como este foi assimilado por aqui, era seu lado esotérico (o “risco do real” passando a fazer as vezes de um novo graal cinematográfico, tomando o lugar da *mise-en-scène*). Essa tradição do pensamento cinematográfico, a mais forte que já existiu, que vai de Bazin a Daney, vê na potência documental a essência do cinema – “o selo da relação real de um tempo (aquele do registro), de um lugar (a cena), de um corpo (o ator), e de uma máquina (aquela que assegura o registro)” [Comolli, *Ver e poder*]. Para essa tradição, a imagem digital, o mundo recriado pelo computador só pode se apresentar mesmo como uma espécie de “outro do cinema” (como diria Comolli), um perigoso vírus mutante – a ameaça da mutação de uma ciência da verossimilhança, que buscava uma verdade relativa, para uma ciência da inverossimilhança, que engendra uma realidade virtual que, não sendo nada mais do que um subproduto do antigo ilusionismo, torna “crescente o empobrecimento das aparências sensíveis” (Virilio). Mas há também aí um tanto de purismo, e o cinema, como o próprio Bazin ensinava, não comporta muito essa atitude: o cinema é arte impura e, se ele sobrevive ainda hoje, é porque, espécie de organismo vivo, sempre foi capaz de assimilar e mesmo se tornar mais forte a cada novo vírus que veio contaminá-lo – também



Bazin sobrevive mais, hoje em dia, penso eu, por sua teoria da impureza. Um novo cinema (e uma nova cinefilia) mal começam a se esboçar, mas talvez ainda seja cedo para apostar nessa espécie de eterno contemporâneo do qual nos fala Jacques Aumont. Ele mesmo reconhece o papel cada vez mais minoritário do cinema no grande museu da arte contemporânea, essa perfeita amálgama entre o mercado de arte e o capitalismo avançado, na qual os cineastas (mais do que o cinema) têm sido anexados.

Francis: Nos *Residentes*, o processo parece ter sido mais ou menos o inverso: anexaste uma artista (Cinthia Marcelle) ao processo criativo e à economia vital do filme. Há sequências em que o filme parece dialogar (e se integrar) direta e abertamente com os trabalhos dela.

Tiago: Duas pessoas são capazes de inventar um mundo novo entre si quando não sucumbem à ilusão de que os laços que as unem as tornaram uma só pessoa – desculpe o fraseado, mas é algo que tem muito a ver com o filme. O mundo é sempre o que está entre as pessoas e é por isso que nossa comunidade-por-vir começava necessariamente, nos *Residentes*, pelo casal, fruto que era do diálogo criativo que marcou o início de minha relação com Cinthia – no fundo, acredito mais nas parcerias, nos diálogos a dois, do que em grupo. Cinthia talvez nem tenha se dado conta, mas era ela a verdadeira artista sequestrada da história. Por mais de dois meses, consegui retirá-la do mercado de arte. A ideia de greve da arte, que eu vejo como central ao filme, veio um pouco daí, como uma crítica de viés debordiano a um sistema de arte que transforma artistas criativos como Cinthia em espécies de experimentadores profissionais a serviço da esteira de produção que serve aos sentidos. Estamos em um momento em que o mercado de cinema parece caducar diante dessa perfeita amálgama do capitalismo avançado que se tornou o sistema de arte. Por mais que desprezem esse novo mercado, os cineastas não podem deixar de invejar a liberdade da arte contemporânea (ainda que dificilmente a entendam), que é, em última instância,



a liberdade de circulação do grande capital, seu excedente. Estamos falando de uma espécie de *capital art* em que o artista deve provar sua capacidade de produção, tornar-se uma espécie de empresário, gerenciar “times de trabalho” e aceitar que o seu nome se torne uma espécie de marca. No espírito vanguardista de arte diluída na vida fomos buscar uma linha de fuga para essa situação algo claustrofóbica. Essa linha de fuga acaba, no filme, com os personagens em meio à natureza, seguindo um pouco o percurso dos últimos vanguardistas (como Beuys e os neoconcretos), cuja arte passou, em determinado momento, a nutrir pretensões terapêuticas e xamânicas. Uma fase, nos 70, em que essa tentativa de diluição da arte na vida flerta com o sentimento religioso, que eu vejo sobretudo como uma tentativa de, no embate contra a institucionalização crescente da arte (hoje consumada), recuperar o valor e a função terapêutica (transcendental) da arte. A verdadeira arte sempre foi uma sublimação do sofrimento humano, sempre teve uma ambição terapêutica e didática para a existência. A verdadeira arte nos serve de alimento, nos ajuda a viver. Um bom romance, um bom filme me são essenciais para tocar a vida. Não se trata de autoajuda, mas da arte como um alimento psíquico – a própria psicanálise nasce daí, como fruto e evolução mais racionalizada da terapia estética, das tragédias, de Shakespeare. No desespero das vanguardas em seu lema da diluição da arte na vida, havia ainda um pouco o resquício dessa vontade de verdadeira arte frente à museificação e institucionalização da arte. Hoje, a instituição de arte venceu e a arte (contemporânea) se resume cada vez mais a um mecanismo de distração e produção de sensações supérfluas e inócuas que não (re)ligam nada e que alimentam mais o capital (como mercadoria que encarna o seu excedente, para colecionadores/investidores) do que as pessoas. Como são representantes e empregados das instituições, os curadores, que ditam a cultura da arte contemporânea, as regras, tendem naturalmente a condenar qualquer resquício dessa antiga ambição artística hoje, tornando-a histórica.



Francis: Nesse sentido eu vejo outro traço interessante em *Os residentes*: ele vai contra a pauta positiva de muitos jovens artistas brasileiros que parecem acreditar, de modo muito conciliado, na capacidade transformadora da arte. Como você disse, *Os residentes* é um filme sobre a greve da arte. Existe uma boa quantidade de filmes (sobretudo documentários) que celebram a sensibilidade artística e a nobreza humana segundo a capacidade de produzir o belo, mesmo que esse belo só seja um clichê da beleza, às vezes em tom paternalista (quando se filma pobre) ou de autoadmiração (quase se faz filme sobre si mesmo). A palavra é “potência”. É a ideologia do “sou brasileiro e não desisto nunca”. Nisso tudo tem um lado da política oficial: há um discurso político de que a arte deve gerar inclusão social, dar voz aos que não têm voz, contemplar contingentes culturais de maneira democrática etc. O.k., nada contra a democratização de meios de produção de arte, a distribuição do dinheiro da cultura e etc., coisa que o Ministério do Gil fez muito bem. O problema é o tipo de discurso gerado a partir dessa demanda, o que acaba norteando determinada prática cultural e política: seria mais importante investir dinheiro em práticas culturais que visem geração de renda e inclusão social, do que apostar numa política cultural que fomente projetos artísticos efetivos que não respondem em primeira instância a interesses do mercado. Veja só as primeiras entrevistas da secretária do Audiovisual, Ana Paula Santana, em que ela fala de coletivos criativos. O ponto de vista dela é o fomento de empreendedorismo, não de criação artística: fala de arte como produto de prateleira. Revelou total desconhecimento do que é “coletivo” e processo artístico, fala em potencializar “processo criativo” dentro de uma lógica de laborterapia e evento de mídia (falou até em *reality-show*). Como se o governo tivesse que propor métodos de criação artística que visassem um determinado tipo de produto e que esses projetos fossem uma publicidade de si mesmos. Vemos aí o poder institucional e a política oficial entrando em um campo que não lhes diz respeito, que é o da criação. O que eu quero dizer com isso é que a arte está perigosamente instrumentalizada por uma ideologia desenvolvimentista, mesmo que seja de



caráter mais social do que econômico. Essa ideologia está preocupada mais em fazer política que possibilite uma autopropaganda de desenvolvimento social, do que realmente em mexer no vespeiro que é a produção de arte no país. Há esse aspecto da política oficial, mas não é inteligente direcionar a crítica só ao Ministério da Cultura. Existe uma mentalidade generalizada, gerada pela facilidade de acesso aos meios de produção artística, de que fazer arte é um dom de gratuidade. É o discurso da “potência do sujeito”. Isso está no discurso político e até mesmo nos filmes.

Tiago: A ideia da greve de arte, sua farsa que seja, também vem da noção de que o verdadeiro gesto de resistência hoje está em afirmar não aquilo que podemos fazer, mas aquilo que podemos não fazer. Enquanto as democracias modernas nos impelem a tudo fazer e a crer em nossas capacidades (do *just do it ao yes, we can*), todo o maldito imperativo da produção, é a possibilidade do não fazer que deve redefinir o estatuto de nossas ações. Essa é uma ideia que retiro de Agamben: “Aquele que é separado do que pode fazer, pode ainda resistir, não fazendo. Aquele que é separado da sua impotência perde, em contrapartida, antes de tudo, a capacidade de resistir. E como é somente a calcinante consciência do que não podemos ser que garante a verdade do que somos, assim é somente a visão lúcida do que não podemos ou podemos não fazer a dar a consistência ao nosso agir”.

Francis: O seu filme tem sido alvo de críticas que não se relacionam com o que ele efetivamente propõe, mas sim críticas que quase reclamam que o filme é de uma maneira que “não se deve ser”. O seu filme estimulou um tipo de situação interessante entre críticos, jornalistas, público e outros realizadores que o viram e com os quais eu conversei. Foi um estranhamento geral, o que não é novidade para filmes – como *Os residentes* – que divergem de tendências muito em voga no cinema contemporâneo ou que não se relacionam de maneira muito óbvia com a tradição. Não houve resistência, por exemplo, à



rarefação dos filmes *O céu sobre os ombros* e *Transeunte*, nem à extravagância de *A alegria*. As “estranhezas” desses filmes não são estranhezas, são códigos absolutamente assimilados pela crítica e por certo tipo de público, um público/crítica que despreza propostas estéticas mais desbocadas (José Mojica Marins, por exemplo), mas também recusa coisas mais sofisticadas (os filmes do Júlio Bressane, por exemplo). Partidários (para usar um termo de Ruy Garnier) do “meio-termo aguado”. O seu filme se chocou contra essa cultura do “meio-termo aguado”. Foi rechaçado por alguns por má vontade, recalque e ignorância pura e simples. Outros talvez não tenham falado mal, mas lhes faltou repertório (para entender o que realmente está implicado no filme) e curiosidade (para se deixar provocar pelo filme).

Tiago: Devo dizer hoje que o embate com essa cultura que rege o cinema brasileiro me foi fundamental. Me colocar como uma voz dissidente, assumidamente minoritária, fez a minha força. As reações contrárias serviram para fortalecer algumas convicções, os inimigos fizeram o combate valer a pena. A princípio, a minha situação era mais ou menos a mesma da de meus personagens. Uma fragilidade algo quixotesca. Meu filme era uma aposta em um leitor que ainda estava por vir e que talvez nem existisse, como aquelas cartas que Quixote escrevia para a sua Dulcineia e pedia para Sancho entregar, uma carta de amor escrita para uma amante imaginária, em uma linguagem que esta, se existisse, talvez não compreendesse, carta que talvez nem chegasse a um destinatário, que talvez nem fosse entregue, nem lida, muito menos entendida. Aos poucos, comecei a encontrar os meus leitores. Encontrei as minhas Dulcineias e também os meus moinhos de vento: desde o princípio, é verdade, eu sabia que o pequeno complô lunático de meus personagens era também um complô (nosso) contra o cinema brasileiro, uma forma de afirmar a liberdade de expressão e de invenção em um momento em que imperam as cartilhas do *savoir faire* e regras de conduta de toda espécie, toda uma ordem simbólica (essa espécie de constituição não escrita da vida em sociedade).



Francis: Mas esses problemas não são de formação, não são só problemas da nossa cultura brasileira. São problemas geracionais. Hoje, a provocação estética e a transgressão precisam vir com manual de instruções. As pessoas se deixam provocar na medida em que possuem uma leitura satisfatória para essa provocação, na medida em que podem “domesticar” essa provocação. Antigamente as provocações pareciam funcionar melhor porque os interlocutores dos filmes (sejam ou mais conservadores ou os mais liberais) tinham convicções mais sólidas. Hoje, quais são as convicções? Aceitar as ideias ou valores que se vendem de modo mais convincente segundo certa pauta de flexibilidade de valores. É o *marketing* intelectual e cultural. Se não fosse por outras qualidades, *Os residentes* já valeria por desvelar a fragilidade da subjetividade dessa cultura (não só de cinema) que temos não só no Brasil, mas na contemporaneidade. A disseminação de uma ignorância arrogante, que não entende as coisas e, por isso, diz que elas não importam.

Tiago: A reação ao meu filme não se deu apenas por este ter quebrado as regras estéticas vigentes (a verossimilhança para o cinema *mainstream*, a rarefação para o cinema emergente, os novos efeitos de realidade). Essas regras estéticas implicam também normas de conduta: todas as críticas que me foram dirigidas vinham acompanhadas de comentários personalistas, notas sobre o meu comportamento nos debates, as reportagens até mais do que as críticas, até mesmo os prêmios que recebi vieram acompanhados de ressalvas assim, sobre o meu comportamento (eu que sempre fui tão discreto). Essa é para mim uma prova de que estamos falando de um espaço simbólico com limites claros.

Francis: Não era de se estranhar esse tipo de mal-estar dos “guardiões da cultura”. Guardiões não pensam, mas “guardam”, precisam de normas e manual de instrução.



Tiago: É um pouco aquela história: a cultura é a regra e é da natureza da regra ir contra a exceção. Se o cinema brasileiro vai mal, isso se deve muito à cultura que o gera e alimenta. Um espaço simbólico protagonizado por críticos zelosos de sua autoridade, cineastas zelosos de sua carreira, produtoras truculentas, repórteres aduladores e eminências pardas que legitimam ou deslegitimam projetos em suas vastas zonas de influência. Um ambiente propício ao arrivismo e ao darwinismo social, como tudo mais no Brasil. O jovem cineasta emergente que cuida de dar os passos certos para se inserir no mercado de festivais do dito cinema contemporâneo não difere muito, nesse sentido, do cineasta *mainstream* que se quer provar à altura dos padrões do mercado internacional. Ambos os nichos seguem estratégias de inserção. Todos seguem regras que são, antes de tudo, regras de conduta. Há demasiado cálculo nas ações dos cineastas brasileiros, o que impede o surgimento espontâneo de um verdadeiro cinema. Há demasiada ambição, mas não a ambição de explorar toda a riqueza de possibilidades do dispositivo cinematográfico em suas relações simbólicas com o real. É bem previsível afinal que, nesse contexto, um filme escalafobético como *Os residentes* seja visto como uma provocação indesculpável. Um filme que vai contra todas as regras do como-se-deve-fazer-para-continuar-uma-carreira-promissora, que não segue cartilha nenhuma. Além do mais, um trabalho cheio de convicção e pretensões estético-existenciais, tudo o que os agentes culturais brasileiros mais abominam. Os cineastas brasileiros hoje, inclusive e especialmente os do dito novíssimo cinema brasileiro, dividem-se, para mim, entre aqueles poucos que se arriscam de verdade em nome da experiência cinematográfica e os que só fazem cálculos para a carreira. O gesto cinematográfico em que acredito hoje é aquele que começa não sendo um gesto calculado de carreira, demasiado estratégico de partida, um passo seguro em uma carreira bem administrada. Um verdadeiro gesto de risco hoje começa por colocar em risco a carreira daquele que nele se lança. Entre os jovens realizadores, há também os administradores, aqueles que cuidam de dar passos seguros na carreira, mas, de uma forma geral, ainda há uma saudável dose de



amadorismo no novíssimo, e é desse amadorismo que devemos cuidar frente ao profissionalismo de estampa do cinema *mainstream* brasileiro. Estamos mesmo aqui nas antípodas da estética da fome (Ivana Bentes falou em cosmética): tudo o que parece importar aos cineastas de carreira é provar que são capazes de fazer cinema “como os outros”, mostrar certo padrão de qualidade, certa eficiência na emulação do cadáver do cinema clássico, seu modelo vazio estandardizado, para adquirir no mercado internacional uma carta de habilitação que lhes permita servir de capatazes em produções hollywoodianas ou grandes coproduções internacionais. Diante desse profissionalismo que resulta em filmes não apenas padronizados e sem personalidade (ética e estética), mas também sem verdadeiro caráter ou convicção, é inevitável falarmos em nome do verdadeiro cinema nacional e evocarmos as potências do inigualável amadorismo cinematográfico brasileiro, cantar a impureza e o excesso, celebrar o tosco e o primitivo (ir de Glauber a Candeias, ou mesmo da chanchada à pornochanchada). É preciso fazer do amadorismo uma reserva utópica. Diante dos profissionais, esses cineastas do selo de qualidade, que se pretendem mais sérios e mais adultos, sejamos as crianças que levam o jogo cinematográfico até o fim. Qualquer criança sabe que brincar é mais nobre do que trabalhar.

Francis: Me parece que a crítica (ou alguns críticos) e os cineastas sofrem da seguinte questão: o que afirmar para além da constatação de sintomas? Não é questão de ser contra o plano-sequência, o plano *tableau*, contra o documentário, contra o cinema de gênero ou contra certo tipo de plasticidade das imagens, mas sim de questionar as implicações de certo uso recorrente de procedimentos, códigos, elementos formais. E que implicações seriam essas? Meramente formais? Não. Mas sim éticas (o que propõem efetivamente como sistema de valores) e morais (o que afirmam em seus procedimentos), não no sentido de fazer um policiamento pelo bom uso dos procedimentos artísticos, mas de tentar entender o que esses filmes estão dizendo (mostrando). O que esses filmes – como sujeito, não como objeto – estariam dizendo acerca do



mundo em que vivemos? O que estariam propondo além do diagnóstico de “sintomas” da contemporaneidade? Sempre usei a metáfora do legista para entender certo estado limite do crítico de cinema, mas hoje serve também para os cineastas. Um legista trabalha sobre um corpo morto: abre, disseca, separa e distingue, dá nomes aos órgãos, reconhece-os e inclusive consegue dizer com mais precisão a *causa mortis*. O legista não precisa de um sujeito, mas de um cadáver. O legista seria capaz de falar sobre o estado de um corpo e do mal que poderia ter lhe tirado a vida, mas não sobre seu espírito, seus conflitos, seus ódios e seus amores, coisas que inclusive poderiam ter contribuído para o agravamento de seu estado de saúde. Rabelais era médico aparentemente competente e sacerdote católico medíocre, mas foi como escritor que se destacou, justamente porque foi assim que conseguiu dizer coisas de que a ciência e a religião não davam conta. Arthur Schitzler era um médico que com a literatura buscou entender enfermidades da alma de um sujeito, de uma classe social, de uma época... Estamos hoje na contramão disso: muitos críticos e acadêmicos de cinema agem menos como escritores e mais como legistas na busca do conhecimento acerca do que constitui as obras artísticas e o “espírito” de nossa época. Como se fossem falar sobre o amor dissecando um coração, como se fossem falar sobre o ódio tentando entender o funcionamento da produção de bÍlis no fÍgado. Eu entendo que a maior parte dos filmes hoje parece não conseguir dizer muita coisa sobre o mundo em que vivemos e entendo que esses pesquisadores de cinema que deixaram de acreditar no cinema (viúvas do cinema moderno) venham se aproximar de outros fenômenos ligados às experiências com imagens hoje, seja em nível tecnológico, social, midiático... me parece que muitos transferiram o anseio de intervenção histórica que o cinema (e a crítica) moderno propunha para outras coisas que estão bem aquém do cinema. A diferença é que no cinema moderno os fenômenos eram os grandes filmes; hoje, vêm a ser qualquer coisa: vídeo de Youtube, programas de auditório, experiências de oficina de cinema. Será que realmente os filmes nada têm a dizer? Será que vivemos em um período de afasia e derrota total do



cinema? Ou será que as ferramentas de nossos críticos, teóricos e pesquisadores estão obsoletas? Será que essa atitude de estudar os fenômenos existentes e autônomos (inclusive nos filmes) em detrimento de uma reflexão arriscada, propositiva, que vise algo para além da hermenêutica elementar, não seria traço de nossa época pragmática, metódica e funcional? Não é a maneira de olhar as coisas que tem de mudar, mas sim o modo de falar dessas coisas. Você deve concordar comigo: podemos até ler textos por aí com cacife intelectual, mas que são melindrados nos seus posicionamentos, porque não sabemos ao certo o que o escriba achou do filme. Artigos e textos que parecem trabalhos escolares, relatórios de legistas (para voltar à metáfora). Vejo método, vejo pesquisa, vemos embasamento, mas não ouço a voz do escriba. Ora, o estilo seria não só a voz, mas a dicção do crítico, onde eu sentiria, para além de todo seu esforço de embasamento, sua afirmação, seus ódios e seus amores, seus desejos e sua recusa e, por meio disso, entraria em contato com esse olhar sobre o filme, sobre o mundo. Li outro dia um texto do crítico Luiz Carlos Oliveira Júnior em que critica duramente *Viajo porque preciso volto porque te amo* e que no fim cita uma entrevista com Marguerite Duras, em 1980, em que ela falava mais ou menos isso que concluí aqui, no sentido de que ela vê nessa afasia a perda de sentido político. Transcrevo:

“Para mim a perda política é antes de tudo a perda de si, a perda de sua cólera assim como a de sua doçura, a perda de seu ódio, de sua faculdade de odiar assim como a de sua faculdade de amar, a perda de sua imprudência assim como a de sua moderação, a perda de um excesso assim como a perda de uma medida, a perda da loucura, de sua ingenuidade, a perda de sua coragem como a de sua covardia, a de seu terror diante de tudo assim como a de sua confiança, a perda de suas lágrimas assim como a de seu prazer (...). Marguerite Duras, ‘La perte politique’, Cahiers du Cinéma n° 312-313, junho de 1980)”



II – O cinema brasileiro hoje: o *mainstream*, a ultracinefilia, o novíssimo cinema e a tradição moderna

Tiago: Existe uma certa tradição comolliana do pensamento de cinema no Brasil que tende a ver os roteiros cinematográficos como algo ultrapassado e rançoso, como se todo problema das ficções brasileiras, seu caráter demasiado programático, se concentrasse aí. Há alguma verdade nisso se considerarmos que estamos passando por uma fase em que o fundo tem prevalecido sobre a forma, os temas e roteiros prevalecendo sobre a *mise-en-scène*. Seguindo cartilhas de manuais de roteiro americanos, as ficções *mainstream* tentam invariavelmente encaixar a realidade brasileira (“efeitos de realidade”) em esquemas dramatúrgicos conservadores e gastos. Por outro lado, os comollianos não entendem que abolir o roteiro e partir direto para a filmagem, com uma câmera digital nas mãos e um *video assist* na retaguarda, aproveitando tudo aquilo que “funciona”, consagra uma nova política de resultados, uma estratégia bastante pragmática que começa a beirar também o programático. De minha parte, defendo que a maior vantagem de se ter um bom roteiro em mãos é poder deixá-lo de lado durante as filmagens. Adoro escrever roteiros: é uma fase solitária, mas muito povoada por dentro. Acho que todas as três fases da criação cinematográfica têm de ser experimentadas até o fim – gosto de pensar o processo de criação cinematográfica como um processo de reinvenção permanente. O que quer dizer que só depois de dar o último corte na última versão é que começo a descobrir o que o filme é de fato. Parto sempre de uma ideia geral para testá-la no confronto com a realidade de uma filmagem, os encontros e desencontros, o acaso desarranjando tudo. A montagem é sempre uma tentativa de reencontrar esse mundo ideal que estava na origem de tudo, o momento em que a ideia original do filme de alguma forma reaparece. Devo confessar que há uma certa filiação moderna aí, o que de Rossellini mais influenciou Godard, uma certa concepção do método.



Francis: O problema hoje em dia é que a demonstração do método parece, magicamente, sugerir alguma “verdade particular” do filme, o que é uma falácia e uma impostura como ponto de partida, como “programa”. Veja esses documentários que toda hora problematizam a sua própria realização, ou esses filmes que gostam de expor de modo demasiado a sua ambiguidade ficção-documentário. Bem, se isso é um programa, se essa é a busca, só pode resultar em filmes ruins. Se há uma relação dos filmes com a realidade, é o modo como o filme a transfigura, não como a “domestica”. No caso de *Os residentes*, para nós, espectadores, esse “processo” só se torna evidente porque está muito claro o envolvimento dos atores e da equipe como um todo, está evidente o “risco” e o “perigo” que todos corriam, o que me lembra em certo aspecto filmes do Rivette, como *L’amour Fou* e *Out 1*, que se assemelham a uma espécie de *workshop* regido com uma grande obstinação pelo diretor. Bem, isso está na grafia de *Os residentes*, em nenhum momento vejo o filme tentando se legitimar por meio desse “processo” de filmagem. Isso está na grafia do filme. Esse é o único tipo de documentário (se me permite a liberdade de usar essa categoria para falar do filme) que me interessa, seja o filme uma ficção ou não. Falando em Rivette, ele mesmo disse: “Não há bom filme sem o sentimento de perigo, de arriscar tudo”. Isso aparece no filme e para mim é um valor, e está no cinema de Griffith a Straub.

Tiago: *Out 1* era um dos poucos filmes sobre o qual conversávamos durante as filmagens – por coincidência, Sissa e Gus tinham acabado de assisti-lo em Berlim. Rivette tem também essa ideia de que, no fundo, o verdadeiro tema de um filme é sempre o método com que foi criado.

Francis: As pessoas andam confundindo método com cartilha. Me impressiona que muitos dos estudiosos de roteiro no país (professores de roteiro, roteiristas profissionais) acreditem nessas fórmulas; é possível ver em muitos filmes todas as regras de roteiro, sejam as dos manuais ou aquelas aprendidas



como disciplina nas escolas de cinema. Jean-Claude Bernardet disse em seu blogue que não é possível ver o roteiro no filme já realizado, porque ele muda muito no processo etc. Concordo com ele, no sentido de que só temos acesso ao filme finalizado, não ao roteiro escrito. Porém não falo do roteiro formal, mas do roteiro como processo acentuadamente definidor do projeto do filme. Muitas vezes visualizamos um esforço técnico (de técnica de roteiro mesmo) para fazer com que todas as ações respondam a um modelo de evolução dramática aristotélica. Isso é um problema? Sim, no sentido de que os filmes parecem se esforçar em contar bem uma história, mas não me parece que esse esforço esteja subordinado ao projeto do filme, o que acaba sendo reponsabilidade do cineasta e do seu método subordinado a um modelo de produção. Isso já se chamou, em outras épocas, de “academicismo”. Rohmer, por exemplo, era rigoroso com seus roteiros em três unidades dramáticas, mas nem por isso seus filmes eram roteiros ilustrados. Existia uma organicidade fascinante entre texto e *mise-en-scène*, a fusão da *mise-en-scène* com o relato, mesmo nos seus filmes mais fracos.

Tiago: Não sei exatamente quando esses malditos cursos de roteiro começaram a se espalhar como praga pelo Brasil, se coincidem com o dito cinema da Retomada ou se são mesmo anteriores – os primeiros cursos de roteiro de que me lembro têm um pouco a ver com essa geração do curta-metragismo dos 80 (Furtado e companhia). Os cursos e depois os manuais. O fato é que, para mim, essa tendência de acreditar que existe um modo correto de fazer cinema – regras seguras, infalíveis –, baseada em manuais americanos ou americanizados fajutos, essa tendência é hoje hegemônica no cinema brasileiro. O máximo que ela produziu foi Bráulio Mantovani, um profissional do roteiro, o Aurenche e Bost da vez.

Francis: Há uma dúzia de roteiristas profissionais no país que funcionam no esquema de divisão de trabalho e com comprometimento estritamente



profissional, alguns mais habilidosos e outros menos. Divisão de trabalho em que o diretor executa, o roteirista fala alto e o produtor assina o cheque (cheque do Banco do Brasil). Esse sistema pseudoindustrial é uma gambiarra, é loucura pura porque se exige um esquema rápido, industrial, porém sem haver as estruturas de uma indústria. O.k., isso é óbvio, mas, escrevendo o roteiro do filme *Carisma imbecil* para o Sérgio Bianchi, vi a violência desse sistema. O processo com o Bianchi foi lento, ele não escreve roteiro, mas acompanha, critica, sugere etc. Ele sempre precisava fazer intervenções e ao mesmo tempo ter o roteiro pronto para editais e concursos. Essa necessidade de ter uma versão pronta a toda hora atrapalhou o processo criativo, porque ficávamos meio em função do que funcionava ou do que não funcionava em termos de roteiro. Tinha o agravante de não termos grana (trabalhei sabendo que seria pago só quando o filme tivesse levantado algum), eu precisei dispor de meu tempo de maneira brutal – pois o processo de criação do Bianchi é estafante, é quase em tempo integral. O fato é que ele também só vive de cinema e necessitávamos o mais rápido possível de que o roteiro ganhasse editais para que o dinheiro pudesse entrar. Os roteiristas profissionais com quem ele falava queriam a grana imediatamente e muitos acham um absurdo esse processo do Bianchi em não escrever roteiro, mas ficar em cima, importunando, exigindo resultado que ele quer etc., porque muitos diretores não fazem isso (é óbvio). Um “roteirista profissional” não teria paciência (e alguns não tiveram, e com alguma razão), porque o universo do Bianchi é muito pessoal e específico, precisa-se de tempo, de maturação, de apreender certa verve crítica e sarcástica do Bianchi, seu olhar singular para as contradições do país, encontrar para os personagens um determinado tipo de texto demolidor que o próprio Bianchi faz muito bem ao vivo. Eu demandava um esquema de trabalho que não fosse industrial (de linha de montagem), que permitisse o acompanhamento do diretor, entretanto, precisávamos ser rápidos. O que complicava também, por outro lado, é que o Bianchi não queria que o roteiro saísse de qualquer jeito. Rigor e rapidez sem grana é quase suicídio. Aliás, esse esquema oficial de produção é de uma violência e só conspira para



que os filmes saiam em sua maior parte ruins. O Bianchi, ao ver alguns filmes recentes à procura de fotógrafo, notou o quanto esse esquema de produção atual neutraliza a personalidade em 85% dos filmes. Ele disse: parece que a mesma equipe e diretor fizeram todos esses filmes, tenho medo de que o meu filme fique parecido com esses, pois o esquema que nos é imposto conspira para isso: filmes corretos e sem alma.

Tiago: O cinema brasileiro só produziu alguma coisa de relevante quando não se pretendeu profissional. Essa minha postura contra o profissionalismo também não tem nada de novo, lembremos de Truffaut defendendo o cinema imperfeito de Renoir e Rossellini frente à tradição do cinema de qualidade francês, seu profissionalismo vazio. A perfeição, em cinema, é abjeta, dizia ele – é o que sinto diante da eficiência de *Cidade de Deus*, por exemplo. Velhíssimas polêmicas cinefílicas se fazem atualíssimas na nova cena do cinema brasileiro. Quando José Padilha alega fazer cinema político com *Tropa de elite*, por exemplo, faz-se inevitável lembrar de uma polêmica de 50 anos atrás, quando o pessoal da “política dos autores” lançou-se contra o cinema pretensamente político de cineastas como Gillo Pontecorvo (e depois Costa-Gravas), polêmica que resultou no famoso lema godardiano do “*travelling* é uma questão de moral” e na ideia de indissociabilidade entre ética e estética na *mise-en-scène*. A verdadeira ética comporta uma estética, ou, como já dizia Godard em sua crítica de *Moi, un Noir*, optando realmente a fundo por uma das duas você encontrará necessariamente a outra no fim do caminho. Bem, também a nova cinefilia brasileira me parece às voltas com velhas polêmicas, velhas palavras, como é o caso dos neomacmahonianos, em sua reivindicação do verdadeiro classicismo cinematográfico. Reivindicação um tanto fora de lugar, mas que faz algum sentido diante das opções que eles enxergam à frente. Um dos acontecimentos mais saudáveis que tem ocorrido ultimamente na cena da nova geração é certa tensão entre críticos e realizadores e entre acadêmicos e cinéfilos – acho até que o Festival de Tiradentes deveria insistir na organização



desse conflito nas suas próximas edições. Tenho para mim que essa deva ser uma relação cultivada com certo nível de distanciamento crítico, por ambas as partes. É algo bem mais saudável, em todo caso, do que as relações de apadrinhamento e as estratégias de legitimação recíprocas que volta e meia se consolidam em congressos e festivais. Enfim, dito isso, parece que me cabe fazer uma provocação a ti, que está bem mais implicado do que eu nessa peleja. Vou, de minha parte, enquanto realizador, tentar fazer uma análise crítica de duas correntes antagônicas que movem a cena conceitualmente. Devo dizer, desde já, que tendo a me identificar com a turma ultracinefílica que ergue, na rede, os seus bastiões de resistência, mais pela forma isolada e subterrânea de agir do que propriamente por suas ideias – há nela uma certa tendência neomacmahoniana pela qual não nutro muita simpatia e que me impacienta um pouco. Essa turma reage de forma um tanto intempestiva, mas não despropositada, à ascensão dos novos acadêmicos, jovens teóricos que emprestam legitimidade intelectual a uma vertente da nova produção, processo de legitimação recíproca que vem se constituindo, aos poucos, no germe de uma política cultural que parte do potencial democratizante dos novos meios de produção digitais para sustentar a hegemonia de um modelo de produção calcado em cooperativas e coletivos. Falando como realizador, devo dizer que prefiro esse tipo de acadêmico que se engaja na produção, mesmo que tendendo a instrumentalizá-la, do que o tipo que se resguarda das polêmicas e prefere olhar a produção de cima. Mas, de todo modo, acho que o pensamento nunca se deve deixar conformar nem a uma instituição, nem a um propósito. Embora não goste de trabalhar em bando senão durante o curto e intenso período de uma filmagem, sei reconhecer o potencial desse programa: historicamente falando, a disseminação de cooperativas é um velho programa da boa esquerda revolucionária. Mas então por que é que, enquanto alguns acreditam estar na ponta de uma revolução digital, outros (verdadeiros cinéfilos) acusam os novos revolucionários de não pretender senão “formar gente para o mercado”?



Lembremos que, em Tiradentes, pouco antes de se começar a falar na possibilidade de um cinema pós-industrial, lá estava Gustavo Dahl, velho defensor das tendências pró-mercado dentro do Cinema Novo (e, enfim, não vamos reduzi-lo a isso), falando nas possibilidades de um mercado pós-industrial para o cinema. Do debate do mercado pós-industrial ao debate do cinema pós-industrial, a minha sensação foi de que havia ali ainda a remanência de um sonho de conquista do mercado, adaptado a um novo roteiro, o do capitalismo avançado, como se, fracassado o projeto de uma indústria cinematográfica brasileira, ainda pudéssemos dar, através do digital, o pulo do gato. Acontece que esse mercado pós-industrial já existe e obviamente não é nenhuma utopia: é o mercado de arte contemporânea, tão perfeitamente amalgamado ao capitalismo avançado que anda inclusive anexando o cinema a seu globalizado e fluido sistema. O pós-industrial não é mais do que uma promessa de mais capitalismo, não nos enganemos a respeito – há mais liberdade de criação nesse sistema, mas essa liberdade do pós-industrial é, em última instância, a liberdade de circulação do capital e das mercadorias (a imagem, seu excedente). Entendo que seja necessário começar a pensar, a partir dessa realidade histórica e econômica, novas estratégias de resistência: vendo o seu mercado tornar-se rapidamente caduco e ameaçado até mesmo de ser despachado, pouco a pouco, de seu espaço original e quase sagrado, o dispositivo clássico da sala de cinema, o cinema hoje ou se faz hiperindustrial (em 3-D etc.) ou inventa a sua pós-indústria. De minha parte, acredito que o papel do cinema no mundo das imagens deva se tornar um papel minoritário e não digo isso com nenhum pesar. Há talvez aí até uma atitude cinefílica – se a cinefilia sempre foi um fenômeno minoritário é um pouco porque os cinéfilos sempre preferiram repotencializar as obras de exceção do passado a compactuar com as regras da cultura do contemporâneo. Na birra dos cinéfilos diante do novo modelo de produção defendido pelos jovens teóricos percebo um pouco dessa atitude minoritária. A ala cinefílica pode identificar também (e aqui falo em nome dela) um tanto de contradições: onde os novos teóricos falam de processo, vejo



quase sempre uma estratégia; o que se chama de experimentação me parece mais uma política de resultados; onde se fala de um cinema não programático e não roteirizável vejo um pragmatismo igualmente programático (aquele meu comentário sobre os comollianos: acabam por defender um cinema do *video assist*, que pode ser realizado, de fato, por qualquer um que nele se empenhe e que resulta do que funciona em muitas horas de material filmado quase sempre sem o rigor necessário). Bem, quanto ao coletivismo, espero que ele ressurgja de fato, inclusive em mim – um pouco como aquele aforismo kafkiano: na sua luta contra o mundo, apoie sempre o mundo. Basta de espectros – essa situação é demasiado hamletiana. Também tenho eu a esperança de que novas formas de Comum estejam surgindo agora mesmo em todo o mundo, só não deposito todas essas esperanças nas novas tecnologias.

Mas então talvez possamos resumir o problema a uma questão antes de tudo estética. E nesse ponto eu entendo a implicância da ala mais cinefílica da jovem crítica contra a beleza vazia e quase aleatória que resulta da facilidade de se filmar a realidade brasileira em digital, produzir muito material e depois encontrar um filme na ilha de edição – no fundo, é esse o processo que os teóricos acadêmicos acabam legitimando intelectualmente. A maior ou menor força desses filmes depende, a meu ver, da maior ou menor intensidade do vínculo entre o cineasta e seu objeto (invariavelmente, cineastas de classe média filmando personagens reais populares, representantes de alguma brasilidade genuína), e não da beleza fotográfica, uma beleza que me parece quase sempre vazia. O problema, justamente, é que isso se tornou uma estratégia de inserção dos novos realizadores que tem resultado, quase sempre, em uma imagem-superficial-do-Brasil-profundo, uma estética inócua feita para festivais europeus comprarem. O que eu não entendo, por outro lado, é uma atitude que me parece meio reativa e às vezes infantil (de um purismo infantil) da ala cinefílica. Onde uns falavam de processo, outros passam a falar de relato e narrativa; onde uns falavam de “regime de imagens”, outros passam a falar de estilo e



mise-en-scène; onde se falava de alteridade, volta-se a falar de autoria; onde se falava de espontaneidade, passa-se a falar de elegância: substituem-se assim os novos conceitos da moda acadêmica pelo vocabulário do velho macmahonismo francês. Que os cinéfilos queiram continuar em sua igrejinha, seu maravilhoso mundo cinefílico, adorando os seus deuses, sem sair da sua infância de cinefilho nem descer ao nível da realidade do cinema brasileiro, até compreendo – sou cinéfilo, também padeço dessa boa doença, uma “forma de autoimolação no escuro”, a ser experimentada clandestinamente, como dizia Daney, ou simplesmente uma forma de reencontrarmos o frescor (ou o trauma) da nossa percepção infantil. Acho que assim eles acabam se alienando do verdadeiro embate, mas vá lá, há assuntos mais importantes para a nova cinefilia, como a reatualização dos paradigmas cinefílicos: colocar o Fassbinder dos anos 70 lado a lado, por exemplo, com o Godard dos 60, ou afirmar o Cinema Marginal e a Boca do Lixo como verdadeiros paradigmas do cinema moderno brasileiro. Por isso, quando a nova cinefilia se aliena do debate para se dedicar a repensar os filmes de Samuel Fuller, ainda entendo, embora eu já veja aí a repetição de um debate muito gasto pela “política dos autores”. Mas quando os novos cinéfilos se põem a defender, frente aos novos modelos, o cinema de James Gray... bem, aí já me soa demasiado. O autor em Hollywood, o gênio no sistema, o genuíno representante do classicismo cinematográfico: aí já não estamos falando de uma nova cinefilia digital, mas de uma velha cinefilia mimetizada fora de época. Esse neomacmahonismo fora de época tende a soar ainda mais reacionário do que já eram, nos anos 60, os macmahonianos originais. Digo isso no contexto desse embate. A reivindicação de um classicismo cinematográfico acaba aproximando, involuntariamente, é certo, essa ala cinefílica de uma certa mentalidade do cinema *mainstream* brasileiro, seu modelo vazio de cinema narrativo – não há um tanto de Scorsese, afinal, tanto em Gray quanto em *Cidade de Deus*? Enfim, questão de gosto também. Me parece que a ala cinefílica poderia contribuir um pouco mais para o debate se sua atitude não fosse tão reativa. O ponto a que quero chegar é que, frente a essa corruptela de cinema



experimental-contemporâneo, esse programa de falso experimentalismo, ao invés de defender o velho e defunto classicismo cinematográfico, não teriam os cinéfilos que falar em nome da verdadeira tradição cinematográfica brasileira, a “tradição moderna”, o verdadeiro cinema de risco, seu excesso, sua impureza, todas as potências de nosso amadorismo profundo? Parafraseando Mário Pedrosa, acho que, também no cinema, “estamos condenados ao moderno”.

Francis: Esse modelo do qual você fala tem menos a ver com o classicismo e mais com certo modelo “hegemônico”, que tem prerrogativas superficiais do “clássico”, mas, por uma série de motivos – a começar por uma acentuada autoconsciência da imagem, a necessidade de hiper-realismo, um naturalismo que soa como espontâneo –, eles são mais devedores de certo cinema moderno do que do “clássico”. O clássico é quando a *mise-en-scène* se funde de maneira harmônica ao universo ficcional. Esses filmes brasileiros que citaste parecem que estão sempre querendo vender alguma coisa, e quando digo “vender” é vender mesmo, tipo publicidade épica da Nike ou do NFL. Por isso esses filmes, além de esvaziarem o modelo clássico, têm uma relação perniciosa, oportunista e de inversão absoluta com o cinema moderno. Quando o cinema moderno dizia que a imagem não tinha mais profundidade, a publicidade muito cinicamente declarou: sim, as imagens não têm profundidade, com tudo desvelado podemos forjar sentido, desejo e identificação. *Cidade de Deus*, por exemplo, vai nessa linha. O filme é uma publicidade sobre si próprio. Falei de *Cidade de Deus*, mas há uma série de outros filmes que correm por aí, inclusive sensacionalizando “fatos reais”, transformando a realidade em uma espécie de parque temático – por isso filmes como *Meu Nome não é Johnny*, *Cazuza*, *Vips*, *Lula* precisam criar uma visão panorâmica sobre a saga dos seus personagens. O que interessa neles não é o drama em si, mas uma narrativa que nos dê a saber tudo sobre aquele personagem, sua origem, suas motivações, os pormenores de sua saga. Ascensão e queda, redenção. Manual de roteiro. Esse cinema *mainstream* não solicita cinema clássico, mas



um “modelo clássico”, que, como te disse, aqui no Brasil tem mais a ver com folhetim do que com classicismo francês, japonês ou estadunidense.

Quando você fala dos críticos que, ao pensar o “classicismo”, se aproximam da ideologia do *mainstream*, eu discordo, pois eles não defendem um tipo de cinema, mas cineastas de *mise-en-scène* (e até mesmo classicistas), o que não é necessariamente a mesma coisa. As ideias sobre *mise-en-scène* mudaram, pois se ela foi cavalo de batalha para se afirmar um “fundamento evidente, entretanto quase oculto” do cinema em determinado momento histórico (quando isso fazia sentido – anos 50), hoje ela diz respeito mais a um determinado modo de organização da matéria das coisas, do material expressivo que implique a mudança gradual do que acontece frente à (e para além da) câmera, é simplesmente acreditar que as coisas têm um peso, uma gravidade, um conflito inevitável entre elementos e seres heterogêneos. Daí o drama, que não precisa ser literário ou teatral. Júlio Bressane chama isso de dramaturgia da luz, Jean-Claude Biette, de “teatro de matérias” (nome de seu filme mais célebre). Isso pode ser mais moderno do que esse blá-blá-blá “vaporoso” sobre cinema como ausência, deslocamento, flutuação, aleatoriedade (o que muita gente alia à estética do fluxo). Há muito preconceito e equívoco quanto à *mise-en-scène*. O esforço é tirar das costas da *mise-en-scène* alguns pesos: de que ela seria a “essência do cinema”, de que ela seria uma composição decorativa, de que ela é só uma teoria dos anos 50 etc.

Por outro lado eu concordo com você quando fala dessa postura reativa da parte de alguns críticos. Há da parte deles, sem dúvida, um olhar sobre o cinema, não uma proposição e uma crítica programática sobre o cinema brasileiro atual. Eles não se aplicam a fazer um embate frontal com os fatos, mas uma crítica transversal aos filmes brasileiros e ao discurso dos cineastas. Porém, há um fato bem evidente: para essa crítica, os filmes brasileiros atuais não interessam e não são bons. É o direito da recusa, como é direito de outros (como o Ikeda) a defesa do cinema brasileiro “jovem” (novíssimo), defendido em bloco. Não sei



se toda essa ala cinefílica jovem vê todos esses filmes do chamado “novíssimo”, mas é claro para mim que não comungam do mesmo credo. É uma concepção de crítica comprometida estritamente com sua visão da arte que critica, com o exercício de diletantismo, não com uma intervenção histórica na arte de seu tempo, porque na visão deles corre-se o risco de se ter o discurso cooptado. Isso sempre existiu... Mas eu creio que essa postura com relação ao cinema brasileiro é proposital: quando o cinema, como hoje, parece ter uma breve história iniciada nos anos 90, e quando vale o *anything goes* estético (sem critério), é preciso retomar alguns fundamentos da arte. Quando falo de fundamentos, não falo de pureza nem de essência, falo dos parâmetros que de alguma forma, direta ou indiretamente, nos sustentam ainda hoje. No caso da revista *Foco* (que é a que você se refere ao falar da crítica cinefílica), esse fundamento não é o cinema narrativo e dramático, mas a *mise-en-scène*, como foi dito. Mas também não dá pra ignorar que a crítica é também (mas não só) fundada no gosto. Talvez se entre esses críticos houvesse alguns que fossem também cineastas, esses poderiam responder a esse “cinema brasileiro contemporâneo” fazendo filmes, mas (pelo menos ainda) não é o caso. Há um abismo entre o cinema brasileiro atual e esses críticos a quem você se refere, até mesmo porque o ponto de partida deles é outro.

Sobre a tradição moderna (hoje): temos uma “tradição moderna” e temos uma outra quase desaparecida (e ausente nos nossos filmes de arte), para a qual, na falta de um termo melhor, uso o corriqueiro: primitivista. Ora, nossos filmes de gênero (chanchada, pornochanchada, filmes de horror) não eram belos exercícios de estilo como os melhores correspondentes estrangeiros (apesar de que gente como Reichenbach e Jean Garret atingiam esse tipo de beleza algumas vezes), mas sim bárbaros e brutos, de mau gosto. Não estou dizendo que todos eram bons por causa disso (na verdade muitos eram muito ruins), mas os que eram bons ostentavam esse lado bárbaro sem pudores. Se podemos dizer que nossos filmes comerciais são colonizados pelo produto industrial estadunidense,



o que devemos dizer sobre nossos filmes de “festival”? Decalque de filmes de “autor” internacionais, tal como condenavam os filmes do Khoury nos anos 60? Macumba para turista? Eu, sinceramente, ainda prefiro filmes grossos (ainda existem, ao menos nos curtas) do que certas tendências contemporâneas que não têm a ver com nossa tradição moderna, mas com um resíduo de certa modernidade do cinema que virou museu de cera.