



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 985

**Mesa-redonda:
Reconfigurações do campo cinematográfico nos anos 2010**

**Mesa redonda:
Reconfiguraciones del campo cinematográfico en la década del 2010**

**Round table:
Reconfigurations of the cinematographic field in the 2010s**

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Realizou pós-doutorado em Música pela UNIRIO e pela UFRJ. Atualmente faz pós-doutorado em Comunicação na Universidade de São Paulo (USP). São Paulo (SP). Brasil.
E-mail: luizabeatriz@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4816-6790>

Julio Bezerra

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Realizou pesquisas de pós-doutorado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Columbia University. Professor dos Cursos de Jornalismo e de Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Campo Grande (MS). Brasil.
E-mail: julioCarlosbezerra@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5163-0083>

Pedro Butcher

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ), pesquisador, curador e crítico de cinema. Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
E-mail: pedrobutcher@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9982-8515>

Kênia Freitas

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou estágios de pós-doutorado em Comunicação na Universidade Católica de Brasília (UCB) e na Universidade Estadual Paulista (UNESP-Bauru). Curadora de diversos festivais e programadora do Cinema do Dragão. Fortaleza (CE). Brasil.
E-mail: kenialice@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4094-1089>

**Hernani Heffner**

Gestor, editor, ator e dramaturgo. Gerente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
E-mail: hernaniheffner@terra.com.br

Marcelo Gil Ikeda

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Atua também como realizador, crítico e curador de cinema. Fortaleza (CE). Brasil.
E-mail: marcelogilikeda@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8272-2338>

Lúcia Ramos Monteiro

Doutora em Cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo (USP), realizou pesquisas de pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP e na Universidade Grenoble-Alpes. Professora-adjunta do Departamento de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da mesma instituição. Atua também como crítica e curadora de cinema. Niterói (RJ). Brasil.
E-mail: luciarmonteiro@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0962-1498>

Daniela Giovana Siqueira

Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professora dos Cursos de Audiovisual e Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Campo Grande (MS). Brasil.
E-mail: daniela.siqueira@ufms.br
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4292-7937>

Resumo: Mesa-redonda organizada pelos editores do dossiê "Reconfigurações do campo cinematográfico nos anos 2010", com a presença de Hernani Heffner, Kênia Freitas, Lúcia Ramos Monteiro e Pedro Butcher. Foram discutidos temas como: as características estilísticas do cinema dos anos 2010; a intensificação da relação dos filmes autorais com filmes de gênero, em particular no cinema brasileiro; cinemas negros; cinema indígena; novas formas de circulação e relação com o circuito dos festivais; cinema de militância; entrada dos streamings; arqueologia das mídias; ascensão conservadora e sua relação com o audiovisual brasileiro; e desafios de ensino das histórias do cinema.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo; Cinema brasileiro; Anos 2010.

Resumen: Mesa redonda organizada por los editores del dossier "Reconfiguraciones del campo cinematográfico en la década del 2010", con la presencia de Hernani Heffner, Kênia Freitas, Lúcia Monteiro y Pedro Butcher. Se discutieron temas como: las características estilísticas del cine en la década del 2010; la intensificación de la relación entre películas de autor y películas de género, especialmente en el cine brasileño; cine negros; cine indígena; nuevas formas de circulación y relación con el circuito de festivales; cine de militancia; la entrada de los streamings; arqueología de los medios; el ascenso conservador y su relación con el audiovisual brasileño; los desafíos de la enseñanza de la historia del cine.

Palabras clave: Cine contemporáneo; Cine brasileño; Años 2010.

Abstract: Round table organized by the editors of the dossier "Reconfigurations of the cinematographic field in the 2010s", with the presence of Hernani Heffner, Kênia Freitas, Lúcia Monteiro and Pedro Butcher. Among the topics discussed are: stylistic characteristics of cinema in the 2010s; intensification of the relationship between author movies and genre movies, especially in Brazilian cinema; black cinemas;

indigenous cinema; new forms of circulation and relationship with the festival circuit; militancy cinema; emergence of streaming; media archeology; conservative rise and its relationship with the Brazilian audiovisual; and challenges of teaching film history.

Keywords: Contemporary cinema; Brazilian cinema; 2010s.

Luíza Alvim: Boa noite pessoal! Vou começar com uma pergunta que se refere ao que se denominava com frequência, no começo dos anos 2000, como um cinema desdramatizado em diversos âmbitos: na atuação, poucos acontecimentos, uso de pouca música, etc. Para vocês, esta é ainda uma característica de um certo cinema contemporâneo dos anos 2010?

Lúcia Monteiro: Não tenho uma boa resposta, mas posso começar dizendo que, por um lado, em alguns desses filmes, quando a gente fala em desdramatização ou em narrativas rarefeitas, se a gente se propõe a olhar mais em detalhes para esses filmes, vê que existe, sim, uma narratividade, e que essa narratividade muitas vezes vem de elementos normalmente considerados só como um cenário. *Goodbye Dragon Inn* [Tsai Ming-liang, 2003], por exemplo, é um filme longo, lento e parece sem conflito ou narrativa. Mas, poxa, é a história de um cinema que está encerrando suas atividades, tem uma narrativa, tem começo, meio e fim, coisas acontecem. Chove, um projetorista trabalha. Lav Diaz, cineasta que estudei mais de perto, também é considerado um cineasta de narrativas rarefeitas. Mas quando fui olhar seus filmes mais em detalhe, vi que tinha muita história, dramas dos personagens principais, dramas dos personagens secundários, histórias pregressas. Hoje desconfio um pouco quando se fala de filmes sem narrativa ou com narrativa rarefeita. Agora, é verdade que, já na década de 2020, depois da pandemia, observo tanto da parte do público, quanto das produções, um gosto maior por um cinemão que dá prazer imediato para o público, que faz a gente rir e se emocionar de um jeito mais direto.

Kênia Freitas: Vejo uma boa parte da produção que segue nesse caminho [do desdramatizado], continua sendo uma característica desse cinema contemporâneo. Mas, de outro lado, penso muito nesse ressurgimento ou reinvenção de um certo cinema de gênero, que aparece com muita força. Eu, especificamente, acompanho os filmes ligados ao afrofuturismo, e, aí, é a fantasia, o terror sobrenatural. Acho que um dos grandes cineastas que surge, no final da década de dez, é o Jordan Peele: alguém que vai pegar esse cinema de gênero e não fazer exatamente o terror, o suspense ou a ficção científica. Tem ainda muito dessa desconstrução, dessa característica contemporânea dentro do cinema, mas é o cinema que está querendo dialogar com esse

cinema de gênero, né? Acho que tem uma série de cineastas que vão um pouco para esse diálogo, como os filmes do Kleber Mendonça Filho, que sempre tinham um estranhamento muito grande: *O som ao redor* [2012], com aqueles elementos ali muito sutis, e *Bacurau* [2019], que é um filme que abraça, sim, o gênero, mais uma vez se reinventando, fazendo o deslocamento desses códigos, mas de uma forma muito direta. Então, acho que, diferente da década de 2000, em que de fato essa característica é muito marcante, eu diria que, na década de dez, sobretudo do meio para o fim dela, a gente tem muito dessa entrada do cinema de gênero num cinema mais autoral – porque obviamente o cinema de gênero sempre esteve aí, né? Vejo esses cineastas dialogando muito diretamente com essas outras formas narrativas, códigos narrativos que o cinema de gênero já fazia.

Hernani Heffner: Acho que é muito difícil falar sobre um universo tão vasto, e, a rigor, tão pouco conhecido, porque, na virada para o século XXI, os filmes se tornaram bilhões de moléculas espalhadas por aí. Por conta disso, virou uma loucura. Eu acho que existia um esgotamento de um certo cinema ali nos anos 1990. Acho que essas categorias são sempre muito provisórias e, às vezes, muito contraditórias – um certo cinema de arte, um certo cinema experimental, um certo cinema mais politizado – e ainda eram muito dependentes de uma espécie de crítica das suas construções. Isso encontrou ali um certo esgotamento, na virada do século XX para o XXI. E, no século XXI, num primeiro momento – isso não foi tão reconhecido –, sobretudo o cinema oriental, ele se interessa justamente por uma certa ideia de narrativa no sentido mais tranquilo da palavra, sem tantas brigas com a construção narrativa em si, com muita liberdade em relação a essa construção e com muito, eu diria, afeto em relação a esse fazer cinematográfico que emerge no século XXI. Kênia mencionou o cinema de gênero. Para mim tem um filme que é, ao mesmo tempo, muito simples, muito básico, sem ambições estruturais maiores, mas que é uma pequena grande revolução: o *Deixa ela entrar* [Tomas Alfredson, 2008]. É um filme de horror sueco, que tem uma maneira de se construir, como fazer cinematográfico, que é absolutamente extraordinária, revela para o mundo um fotógrafo que depois vai trabalhar com Jordan Peele – que é o Hoyte van Hoytema – e tem uma abordagem de cena que já reflete todo um conjunto de novos instrumentos e equipamentos. Alguma coisa muda entre os anos 1990, grosso modo, entre o fim da película e o começo do digital, mas não é tanto por suporte, é muito mais por uma certa maneira de refazer aquilo que, em princípio, já estava lá – a ideia de narrativa e seus gêneros, suas estruturas, etc. Um filme como o *Deixa ela entrar*, acho que é um primo-irmão dos filmes do Hou Hsiao-hsien, nem tanto pelas histórias em si ou pela construção estilística, mas muito pela construção cinematográfica, pelo modo de fazer. Acho que o

que estava em desenvolvimento ali não era alguma coisa já acabada, era um certo modo de fazer, e aí, talvez, o gênero fosse muito mais propício a essa experimentação (o gênero tem seus códigos, mas eram códigos que viviam sendo refeitos desde sempre) do que um certo cinema de arte, que tinha marcas, àquela altura, muito definidas para serem reconhecidas como sendo de arte: temas supostamente importantes, um manejo maneirista de câmara, etc. E isso, àquela altura, não só não tinha um nome claro, como sobretudo naqueles filmes mais tipicamente de gênero, como *Deixa ela entrar*, passou algo despercebido. Quem ressaltava esse tipo de criação eram muito mais as pessoas que faziam filmes do que, por exemplo, a crítica ou a academia. O que eu te diria é que houve uma mudança que eu não saberia dimensionar, qualificar. Acho que, inclusive, tem zilhões de filmes ocultos aí nesses últimos 20 anos que a gente nem sabe que estão por aí, que eventualmente têm um diálogo muito pontual, muito particular, muito local, mas que, de alguma maneira, vão aparecendo com o passar dos anos e vão eventualmente estruturando as obras mais maduras. Sem dúvida, não existiria Jordan Peele sem o *Deixa ela entrar*. O *Deixa ela entrar* é, para mim, um filme seminal no cinema contemporâneo, o modo de fazer daquele filme. A historinha nem tanto, embora tenha lá essa coisa de ser mais infantil, a vampirinha é de fato uma criança. Mas tem os temas do abandono, da ausência dos pais, etc. E acho que, juntando tudo isso, de fato alguma coisa se modifica. Não saberia dar nome, acho que não tem nome ainda. E encaminha alguma coisa nova que a gente não percebe como nova, no primeiro momento. Quem viveu tudo isso, ali no final da década passada, um pouco antes da pandemia, já tinha claro que era alguma coisa diferente do que o que existia lá no final dos anos 1990. Diferente estilisticamente, tematicamente, esteticamente, diferente de perspectiva, de modelo de produção, de instrumentos de criação, etc. Foi, eu diria, uma revolução silenciosa. Não é aquela revolução que reivindica ali, “ó, estou aqui criando um novo mundo”, etc. Alguma coisa muito lenta, muito quieta, calma, tranquila, muito aparentemente voltada para cada filme e sem a pretensão de revolucionar o que quer que seja. Então, eu acho que há algo ali que precisa ser melhor matizado.

Pedro Butcher: Como o Hernani falou, é muito difícil, são sempre muito arbitrários esses recortes, mas muito interessantes também. Estava vendo aqui algumas listas de filmes que anotei para me guiar nessa conversa, e, aí, talvez, nos anos 2000, tenha tido realmente um modismo que não foi só no cinema. Tudo era *slow*, né? Acho que era um pouco para rebater a velocidade da internet, talvez a chegada da banda larga. Tinha *slow* pra tudo: *slow food*, *slow* cinema, *slow* criticismo, tudo era devagar. Talvez, nos anos 2010, a coisa tenha se acomodado um pouco, no sentido de deixar o modismo e passar a ser alguma coisa que realmente fosse interessante de ser trabalhada, inclusive,

dentro de outros formatos. Mas estava pensando no Kiarostami, por exemplo. Ele morreu em 2016 e, durante os anos 2010, ele fez *Um alguém apaixonado* [2012], que talvez seja o filme dele mais narrativo, que é o filme que ele roda no Japão. E termina com *24 Quadros*, que é o tipo mais abstrato e mais radical, talvez, que ele tenha feito, que é lançado em 2017, depois dele morrer em 2016. E ele fez o *Cópia Fiel* [2010] nessa década, que é também coisa de tentar trabalhar narrativa, mas dando uma sacudida e pensando em outras coisas também. Enfim, só pensar que teve uma questão de modismo e, possivelmente, que esse modismo tenha se sedimentado depois. De alguma forma se acentuou essa necessidade de trabalhar o tempo de uma forma diferente, de trabalhar um olhar um pouco mais descansado, que tenha chance de ser mais livre. Só para concluir, a gente vive num momento extremamente conteudista já desde 2010, desde essa ascensão das séries, tudo muito guiado por um certo padrão narrativo de roteiro, que é o arco do personagem, que é uma coisa muito derivada dessa força das séries e direcionada para os diálogos.

LM: Eu ia justamente te pedir, Pedro, para falar sobre a entrada dos *streamings* como produtores e sobre a produção que visa hoje, em primeiro lugar, a tela pequena. Esse me parece ser um fator de aceleração da narrativa, da concentração do drama nos personagens, no rosto dos personagens, já que essas produções serão vistas sobretudo em tela de computador ou mesmo em tela de celular. No contexto da tela pequena, qual é o sentido de uma narrativa em que os acontecimentos estão na paisagem, que têm um tempo mais alargado para se tornarem visíveis? Quem consegue assistir a isso no celular?

PB: É, mas acho que se tem uma grande transformação nos anos 2010, se a gente considera que tem uma grande revolução nas comunicações que é a banda larga... porque o que segurou tanto tempo o cinema e a televisão, ao contrário da música? São arquivos muito pesados. A possibilidade de você distribuir filmes com arquivos muito pesados, em alta definição, ninguém sabia muito se ia funcionar ou não. E quando isso vem com força a partir justamente dos anos 2010, bagunça muito. Os *streamings* entram com muita força, muita tecnologia, muito dinheiro por trás – e uma guerra entre eles, que não é só entre eles, porque é uma demarcação de território. Então o *streaming* chega para dizer, por exemplo, qual é o lugar de determinados filmes, e que filmes podem ou não ser feitos, têm um discurso muito forte, hollywoodiano. Tem um livro que foi muito influente chamado *Blockbusters*¹, que é desses livros economicistas que falava que só

¹ELBERSE, Anita. **Blockbusters:** como construir produtos vencedores no negócio do entretenimento. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.

faz sentido para Hollywood agora produzir *blockbuster*, mesmo perdendo dinheiro. São coisas assim que viram uma espécie de bíblia do momento. Toda a indústria parece que acreditou naquilo com uma profundidade muito radical. A indústria realmente tomou esse rumo de acreditar que só *blockbuster* dá dinheiro e faz sentido ser lançado na sala de cinema. Aí tem tantas questões, tipo *binge watching*, essa coisa de você ligar, abrir o YouTube, abrir qualquer série de TV, dessa coisa que é seriada. Você abre o YouTube, você está vendo um vídeo, a não ser que você vá lá mudar a configuração, ele sugere um vídeo automaticamente. A gente entra na era da economia da atenção e da economia de dados. Então, tudo muda muito radicalmente. Hoje a gente já entendeu que não dá, que as pessoas estão exaustas. Então o modelo HBO volta, que é de lançar as séries espaçadamente, os capítulos espaçadamente, o modelo da velha e boa narrativa seriada de novela. *Succession*. Voltou um pouco essa ideia de que vale a pena esperar o capítulo, essa maratona estava deixando todo mundo completamente exausto. Enfim, só para pontuar, os anos 2010 são marcados por essa força da internet de alta velocidade, e que é alta velocidade para o audiovisual, mas para a informação também: a era do Twitter, do Instagram e do Facebook, e agora, do TikTok.

HH: Você não acha que esse cenário é um pouco mais complexo? Porque você fala em HBO, mas, na verdade, quem cria o modelo dramático, que permanece até hoje, são as redes a cabo dos anos 1990, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. *The Wire* é anterior ao YouTube, anterior ao Google, e anterior à Netflix, e anterior a tudo isso. Essas coisas na verdade começam – o Google, é 2005, YouTube, é 2005, Netflix, é 2007 – e a maturação disso só vem com a banda larga efetiva, que é o 4G em 2011 nos Estados Unidos, um pouco mais tardio no Brasil, e eu diria que a maturação disso é por volta de 2015. Então, a gente está distante já 15 anos ou mais de uma dramaturgia que, na verdade, se fez no final dos anos 1990. *The Wire* talvez seja, nesse sentido, a experiência, o produto, a narração mais complexa àquela altura, sobretudo na primeira temporada, como feitura; é talvez a solução mais bem acabada da mistura entre documental e ficcional ali àquela altura. Isso não estava no cinema, aquele modo de fazer não existia. Isso vem da televisão a cabo, que era um nicho, naquele momento, com uma pegada relativamente experimental, porque ainda estava em busca do seu público. Eu acho que a grande questão, aí, é que a gente passa por um conjunto enorme de transformações, mas que a certa altura vai se sedimentando quando encontra o seu público, fideliza esse público e, aí, pode repetir a fórmula *ad infinitum*, seja o *blockbuster*, seja a série de televisão, seja a dancinha do TikTok. Tudo isso, no fundo, vai buscar o seu público de nicho. Mas, dramaturgicamente, acho que essa narrativa alargada, ainda que, na aparência das séries de televisão no final dos anos 1990, parecesse uma

narrativa clássica, mas na verdade não era uma narrativa de duas horas: era uma narrativa de 20 horas, 40 horas, 60 horas. E ver, naquela época, dentro dessa expectativa que parecia novela, transformar essa experiência numa experiência ainda mais alargada que – sobretudo para um público mais jovem que vê Netflix de 2015 para cá – mudou, porque lança a série inteira ou pelo menos uma temporada inteira de uma vez só. Mas isso não existia. Esse tempo não era um tempo condensado, era um tempo alargado. São modos de recepção e fruição que eu acho que foram se modificando e constituem experiências muito diversas entre si. E tem dramaturgias que às vezes parecem triviais, mas que, na verdade, têm especificidades grandes, porque existiam naquela época quando o cinema ainda era, digamos assim, a mídia audiovisual principal – nem tanto em termos de público, mas em termos de prestígio e investimento.

PB: Acho que a gente falou parecido. Eu queria só esclarecer algumas coisas. Tipo, o que muda muito a partir de 2010, principalmente com a chegada dos *streamings*, é uma tentativa de mudar a espetatorialidade. Não mudam as narrativas propriamente, muda uma tentativa de como devemos ver e onde devemos ver. A pergunta que se faz é qual é o lugar do cinema, digamos assim, qual é o lugar de determinadas obras, e como devemos usufruir e consumir certas obras. Então, por exemplo, o que muda com a Netflix é essa [lógica], que é a mesma lógica do *blockbuster*: tudo precisa ser visto no mesmo dia, todos os capítulos disponibilizados no mesmo dia. É isso justamente que eu digo que não funcionou e que se voltou justamente ao modelo da HBO. A Netflix é muito radical nas suas políticas, então, ela continua dizendo: “Não, eu quero disponibilizar o que eu produzo, eu disponibilizo ao mesmo tempo no mundo inteiro, de uma vez só, com algumas exceções”. Por exemplo, o *Stranger Things* (2016 – 2022), que é uma série de muito sucesso, ela já não disponibiliza tudo de uma vez só. Mas a Netflix foi muito radical nesse sentido de tentar mudar a forma como deveríamos ver as coisas. E é como a lógica do *blockbuster*: todo mundo no cinema no mesmo fim de semana, pra comentar nas redes sociais e pra evitar um possível, digamos assim, fracasso de boca a boca negativo. Então, o que eu digo é que houve muito uma tentativa nesse sentido. O que se tenta mudar é porque agora você tem muito mais informação sobre o consumo. Por exemplo, conversando com pessoas que estão lidando com o *streaming* hoje, é que o seu roteiro tem que ter uma métrica. Em três minutos, tem que acontecer tal coisa, em 12, tem que acontecer tal coisa. Quer dizer, de tanta informação que você tem sobre como as séries estão sendo vistas, os roteiros estão sendo submetidos a uma espécie de, vamos dizer, uma camisa de força mesmo. Em alguns serviços de *streaming*, hoje em dia, você tem uma pessoa no set, mudando o roteiro na hora e dizendo, por exemplo, que um personagem não pode ter frases com mais de três linhas. E o que eu digo é



justamente isso, quando se volta a um modelo, justamente da HBO – e aí eu sou só um pouco crítico a essa história de que as séries trouxeram mais complexidade narrativa, pois acho que a complexidade é muito questionável. Acho que algumas séries exploraram isso muito bem, acho que pode ter um curta mais complexo do que muitas séries, e a exigência também de ter isso é de ter novas temporadas. E algumas séries sabem muito bem terminar na hora certa, outras não sabem, né, vão naquela coisa louca. Mas enfim, só queria dizer que o que estava falando antes era em relação à espectadorialidade, à forma como as coisas devem ser vistas. Porque a narrativa, o seriado em si, como você falou... *O Poderoso Chefão* um e dois [Francis Ford Coppola, 1972 e 1974]. Narrativa seriada tem desde o cinema silencioso. É um momento muito louco e muito interessante, porque nada está muito sedimentado, mas essa coisa do *streaming* é muito forte nesse sentido. Tem, justamente no seriado que o Olivier Assayas fez sobre o Irma Vep [*Irma Vep*], uma hora em que a personagem da Alicia Vikander fala que o problema de hoje é que a indústria sabe demais sobre o comportamento do consumidor.

LM: Mas eu fico me perguntando qual é o nosso papel diante disso. Sinto, da parte dos alunos que chegam nas disciplinas de roteiro, o desejo de aprender essa métrica. E, aí, se eu penso num filme que é um acontecimento dos anos 2010, na minha opinião, no Brasil, é *Temporada* [André Novais Oliveira, 2018]. É um filme que inventa muita coisa, que tem uma complexidade narrativa, mas foge de toda cartilha do que o roteiro deve ser, da agilidade que o roteiro deve ter, das relações de causalidade mais explícitas, etc. Então, fico muito em dúvida sobre o que a gente aborda e como a gente pensa o cinema dos anos 2010, do que a gente está falando, sabe? Me mantenho na batalha por pensar, entre outras coisas, o roteiro de um jeito mais abrangente, longe dos modismos e das regras das grandes produções. Será que isso fará de mim uma professora impopular? Não consigo ver uma série que está estreando e já ensinar seu roteiro, nem estimular a criação dos alunos a partir daí. Sinto que vou ficando sem uma cinefilia em comum com os alunos, sabe? Então, isso pra mim tem sido uma dificuldade, nessa mudança de espectadorialidade. Está sendo uma dificuldade ter um território comum...

Júlio Bezerra: Eu acho que sim, tem essas questões e elas foram me levando ao *binge watching*. O *binge watching* me assusta, mas o *speed watching* me assusta mais e é uma prática cada vez mais frequente. Nossos alunos praticam isso em diversas instâncias, não só com o cinema, mas também nas aulas, áudios, mensagens, etc. E, aí, a questão que me foi vindo aos poucos aqui, enquanto vocês estavam falando, é a do campo da arqueologia das mídias, esse paralelo que, um cara como o [Thomas] Elsaesser, por



exemplo, sempre sublinhou entre 1900 e 2000². A gente tem em ambos os momentos uma episteme de constantes reviravoltas. Falando sobre espetatorialidade mesmo, hoje em dia a gente vê um filme – a gente, eu não sei, mas nossos alunos com certeza, né? –, um filme aqui, o celular está aqui do lado; e aí tem um amigo falando do outro, a mãe em [outro] cômodo... uma sensorialidade em demasia... ao olhar para o passado, a gente encontra referências que trazem diálogos muito interessantes. Por exemplo, o Elsaesser falava sobre isso também, de como uma ideia de ilusão de realidade vem sendo cada vez mais substituída por uma espécie de ilusão de controle da parte do espectador, né, que nada mais é do que, de fato, uma ilusão, de como a gente compra isso – mesmo nós aqui compramos isso às vezes muito rapidamente. Essa questão da arqueologia das mídias é uma coisa que não surgiu nessa década, mas ela se intensificou imensamente pelas mudanças constantes que foram pontuando a década. Queria que vocês falassem um pouco sobre isso.

HH: A arqueologia das mídias intui que o que se chamava de cinema – e hoje está muito além do cinema – iria mudar sua base tecnológica. Ele mudou dezenas de vezes ao longo da sua história, não só a base tecnológica, mas o próprio modelo de negócio. E esse paralelo 1900/2000, acho muito legal porque, na verdade, o modelo que triunfou no cinema no final do século XIX é o modelo coletivo. Mas o primeiro modelo que foi proposto era o individual, que era do Quinetoscópio do Edison, e que é, na verdade, o modelo que foi retomado aqui no século XXI e que é o modelo que gere a lógica do capitalismo. Se eu chegar a todos os consumidores possíveis, eu realmente realizei plenamente o empreendimento, ou algo do gênero. Nesse sentido, o que a arqueologia das mídias percebeu, é, não só que a base tecnológica estava mudando – e essa base dita analógica no sentido amplo, de fato, estava se encerrando e precisava agora ser percebida em sua concretude, sua configuração seu lastro histórico, etc –, mas quais as implicações da nova base. Havia uma grande pergunta: o que seria a nova base? E a nova base não foi só uma nova base tecnológica. Houve uma mudança muito mais profunda do próprio modelo de negócio que você desenvolvia em torno do cinema, e aí passou a ser em torno do audiovisual, essa palavra que parece abarcar tudo e todos. E chegou a uma dimensão em que, hoje, o cinema é uma coisa muito pequenininha, perto de *games* e outras coisas. O cinema ocupa, na última estatística que eu vi, menos de 4% da economia audiovisual mundial. Então, ele hoje realmente é um resíduo daquilo que já foi, ou seja, a principal mídia audiovisual em boa parte século XX. E a gente não está falando aqui de uma dimensão artística, estou falando de uma dimensão social e

²ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: SESC Edições, 2018.



cultural. E, nesse sentido, a arqueologia das mídias se perguntou: o que é, na verdade, essa nova economia, esse novo ecossistema, essa nova ecologia audiovisual? Tem uma das pesquisadoras lá— tudo muito em torno de Amsterdã, na Universidade de Amsterdã — que se pergunta se hoje em dia a gente não está numa economia do toque. Essa coisa do *touch screen*³. *Screen*, tela, mas não é mais uma tela pra ver, é uma tela pra tocar. Tela que a gente chamou há 20 anos atrás de *interativa*. Tudo era interativo. Nova narrativa era interativa, mas interativa é tocar, e, de fato, controlar os rumos daquilo — pode ser, inclusive, acelerar a escuta de um áudio, ou a “projeção”, entre aspas, porque, inclusive, o limite foi atingido, porque o último equipamento analógico está saindo de cena. Não se usa mais projetor, nem projetor digital. Agora é uma parede, uma *wall* de L.E.D (Light Emitting Diode), onde você vai direto da base: pode ser um computador, laptop, pode ser um satélite, pode ser o que quer que seja. Vai direto para o *LED walle* aparece ali: não está projetado, está simplesmente “encarnado” ali luminosamente, eletronicamente, mas, de fato, ele não é mais projetado, não tem mais projeção, no sentido que se constitui no final do século XVIII, com as lanternas mágicas e com o Phantascope, e atravessou dois séculos. No circuito de salas de cinema nos Estados Unidos, só nesse ano de 2023, mais de 500 salas trocaram suas telas tradicionais, que eram as mesmas lá do final do século XIX por *LED wall*. E a Samsung acabou de lançar a versão 8K, já tem em um monte de cinema. Toda essa mudança da mídia como um processo amplo, complexo, de várias pontas, de várias características, de vários conceitos que atravessam a constituição disso, muda o contexto mais amplo e imediato também, desde o conceito científico de fazer filmes, por exemplo, o legal, até o conceito cultural, de você criar uma narrativa para isso, se é que a gente pode usar esse termo no sentido mais tradicional dele. E esse paralelo, para mim, é, na verdade, essa economia audiovisual que busca, desde o século XIX, a otimização do consumo. Essa otimização pareceu, na sociedade de massas, sala de 2.000 lugares, 5.000 lugares, 10.000 lugares. Mas à certa altura se percebeu que não. E aí veio a era do *blockbuster*, que é aquela coisa de não ser uma sala, é o circuito inteiro passando o mesmo filme ao mesmo tempo, no mesmo final de semana, e é isso que dá um lucro imediato. Mas mais do que isso é, eventualmente, o celular em que você pode fazer o PIX, pagar por alguma coisa, randomicamente, porque isso já não tem mais um horário de sessão determinado, mas que segue esse movimento, essa coisa de rede social, alguma coisa está nos *trending topics* do Twitter. Então você vai lá e você segue aquela loucura e tal, e você paga eventualmente para ver. Então é esse modelo de negócio que eu acho que triunfou

³ STRAUVEN, Wanda. **Touchscreen archeology**: tracing histories of hands-on media practices. Lüneburg: Meson press, 2021.

a essa altura, e que abarca tudo. Fica lá nesse grande mercadão global eletrônico. Porque no fundo é isso, ainda é uma mídia eletrônica. E isso encontra as origens do cinema, as origens, inclusive, estritamente econômicas do cinema. O pensamento do Edison era esse, um pensamento monopolista, global. É um pensamento que a gente vê, de fato, se apresentar de uma forma mais ampla, mais forte, e mais profunda no século XXI, mas que já existia lá no final do século XIX. Então, nesse sentido, o Elsaesser como profundo conhecedor não só da questão tecnológica, mas também da questão econômica, da evolução histórica do meio cinema, percebeu isso.

KF: Talvez o ponto seja pensar em todas essas transformações que se colocam a partir desse modelo que é mais individualizante e em torno de como você faz com que o cinema que aparece aqui dê certo. Fazer com que o cinema, e o audiovisual mais do que o cinema, se expanda e chegue a públicos cada vez maiores, mas o quanto isso quer dizer também uma transformação em quem está, em quem produz e em quais imagens vão propor outras formas de pensar esse audiovisual. Um pouco genérica para tentar ir numas coisas mais diretas, pensando o que é o surgimento, por exemplo, de Nollywood, no cinema nigeriano, que é algo dos anos 1990; que é algo ligado à tecnologia por meio do VHS e desses vídeos um tanto quanto mais portáteis, dessa possibilidade de produção barateada; de uma indústria que vai imitar, vai olhar e vai estar muito ligada a esses modelos de produção, ao começo do cinema, em que você tem uma produção mais rápida, mais barata, voltada para o próprio mercado interno. O que Oscar Micheaux estava fazendo com esse modelo, de alguma forma de tornar aquilo sustentável, é um pouco esse começo. E, aí, o cinema nigeriano muda muito ao longo desses 30 anos, de Nollywood pra cá. O começo desse cinema tem a ver com isso, né, com ser barato, com ser acessível, ser feito localmente para um público local, distribuído a partir, também, dessa coisa muito direta. O quanto isso vai se alterando com as tecnologias – ali, o VHS, e uma certa transmissão de vídeo já torna alcançável com os DVDs, e, hoje em dia, com o *streaming*– isso se torna cada vez mesmo mais possível dentro desse sistema já colocado, mas há uma vontade ali de difusão, uma vontade de produção. É algo que foge de um certo controle pelo mundo de imagens dessa produção externa, que isso possibilita também. E não há nenhuma ingenuidade, porque isso vai ser obviamente recapturado. Se olharmos hoje para o cinema nigeriano, ele é um cinema bilionário, um cinema de grandes produções, de grande indústria, que está dentro desses *streamings*, ele não é mais um cinema feito de forma muito barata, muito mágica. Ele se torna outra coisa justamente porque esse modelo vai ser recapturado. Mas eu pego Nollywood como um exemplo de quanto essa difusão e essa transformação dos meios também vai querer dizer uma possibilidade de expansão na produção das

imagens, na produção de grupos historicamente apartados num certo lugar. E, aí, penso, haveria outros exemplos, como o cinema negro brasileiro de modo geral e todo o processo de vídeo nas aldeias, até a gente chegar no momento do cinema indígena brasileiro atualmente. Enfim, mesmo quando a gente fala dessas transformações dos meios tecnológicos, a gente fala também de como os grupos foram se apropriando disso. E aí eu gosto muito de um texto do Akomfrah de 2010, o “Digitopia”⁴, quando ele vai falar desse desejo do digital como um desejo dessa transformação, e não para colocar isso como uma coisa ligada exclusivamente a uma transformação tecnológica, mas justamente para dizer desse desejo como algo que sempre vai se remodelando. Ele está muito ligado aos cinemas negros, e todo o modelo fotoquímico foi extremamente excludente. Acho que tem uma coisa que esse texto esclarece, que é: nunca existiu em África um laboratório de revelação de película colorida atuante. Então, todo e qualquer filme colorido feito no continente África precisou ser revelado fora. Isso, muito concretamente, fala de uma estrutura que o modelo colocava – se a gente não entrar nas formas como a maquinária era calibrada para filmar contraste, pele negra, etc.

LM: Flora Gomes disse numa entrevista a Jusciële Oliveira isso que a Kênia estava falando, de que a calibragem não levava toda aquela parcela da população mundial em conta. E, no caso do cinema brasileiro, acho que o principal acontecimento desse período é a produção das cineastas negras.⁵

PB: Acho que tem muitas coisas que a gente pode relacionar a isso, mas é meio que incontornável falar do FSA [Fundo Setorial do Audiovisual], da Lei da TV Paga [Lei nº 12.485/2011], assim como de marcos regulatórios que foram muito importantes, mas principalmente as políticas de universidades, por exemplo, pensando o que aconteceu em CachoeiraDoc. Saiu uma energia dali muito incrível, de criar todo um novo campo ali por causa de uma universidade que foi construída em espaços que não tinham universidade antes. Mas também nunca esquecer que é muita luta de muito antes também. E até mesmo, por exemplo, o que um festival como o Festival do Filme Etnográfico de Belo Horizonte [Forumdoc.bh] representou como uma sedimentação para o Vídeo nas Aldeias e para tudo o que veio depois, os filmes da população Maxakali de Minas Gerais virou também uma coisa muito significativa nesse sentido. Se a gente tem

⁴ AKOMFRAH, John. Digitopia and the spectres of diaspora. *Journal of Media Practice*, v. 11, n. 1, p. 21-29, 2010. DOI: [10.1386/jmpr.11.1.21/1](https://doi.org/10.1386/jmpr.11.1.21/1)

⁵ OLIVEIRA, Jusciële. “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: entrevista com Florentino Flora Gomes”. *Rebeca*, v. 5, n. 2, 2016, p. 152-180. DOI: [10.22475/rebeca.v5n2.401](https://doi.org/10.22475/rebeca.v5n2.401)



um cinema que aproveita o fluxo do digital de uma forma extremamente original é o cinema feito por populações indígenas, que realmente dá uma sacudida.

JB: Sem dúvida. Eu acho que, talvez, a maior das muitas novidades do cinema brasileiro na última década seja a produção indígena. Até porque, de fato, os filmes cada vez mais se parecem em vários sentidos, porque muita gente sai de universidade, aprende a filmar ali, e todo mundo aprende mais ou menos do mesmo jeito, né? Então a experiência de ver um filme indígena é potencialmente reveladora. E, ali, o uso de estratégias como, por exemplo, o plano sequência, no caso de um filme como os dos Maxakali, por exemplo, é completamente diferente, o fora de quadro, enfim, há toda uma redefinição de uma série de termos de linguagem cinematográfica que são extremamente instigantes, na minha opinião. Mas é um cinema que também fica bem restrito. Não é todo mundo que vê. Há um esforço para colocar esses filmes na internet, não são filmes de difícil acesso, na verdade, mas são poucas as pessoas que de fato os veem.

LM: Mas eu tenho a impressão, Júlio, lembrando de uma fala da Sueli Maxakali na Mostra de Tiradentes, de que, em alguns casos, os filmes são feitos em mais de uma versão, e que há versões que são feitas com o objetivo de serem vistos por aquele grupo, e que, dentro do grupo dos Maxakali, há alguns filmes que fazem muito sucesso. Falando sobre *Yãmihex: As mulheres-espírito* [2019], feito em parceria com Isael Maxakali, ela [Sueli] contou que quando mostrou o filme para uma plateia maxakali, os espectadores queriam que fosse mais longo. A versão que passou em Tiradentes tinha 77 minutos, mas na aldeia ela quase que exibia todo o material bruto e ainda era insuficiente. Realmente vale a pena pensar em modelos de circulação distintos. Acho que, no tempo em que a gente vive, há muitos modelos de circulação concomitantes e com lógicas diferentes.

KF: Na esteira do Akomfrah, não se trata de algo novo ou de um movimento que não existe historicamente, ou de algo que esteja ligado a uma transformação tecnológica como o motivador. Eu acho que são disputas e desejos em relação à criação de imagem, em relação ao próprio cinema, que ganham ou têm outras possibilidades de correlação de forças, a partir do momento que há algumas transformações em curso, mas também não há uma ideia de que falar desse momento também de individualização queira dizer... Eu acho que tem paradoxos que coexistem, né? Então, a gente está falando de uma possibilidade de uma produção que de fato existe, e, aí, se a gente vai ampliar essa palavra cinema para o audiovisual, o que faz TikTok, de vídeo, de clipe, de uma certa produção em relação aos grupos menos ligados a um local intelectualmente, historicamente, pertencente ao cinema, você tem uma transformação muito grande. E,

de outro lado, tem todas as questões de pulverização, de controle, que obviamente existem. As plataformas existem a partir desse lugar de sugar essa energia e essa criatividade de produção dessa geração.

Daniela Siqueira: Mas Kênia, você acha, então, que a gente pode pensar nesse paradoxo que você coloca numa perspectiva de uma descentralização na produção, e não em outros lugares? Então, tem alguma coisa que ainda não se completa nesse paradigma iniciado pela produção?

KF: Na produção onde, né? Porque é isso, a gente – está todo mundo produzindo, e aí incluo a gente – para as *Big Five*: a gente produz para Google, Facebook, Apple, para... e acabou. Assim, produção, de uma forma mais geral, não sei, mas acho que, nos agentes que estão produzindo, talvez, aí, a gente possa falar de uma expansão, que é também parte desse projeto. Mas quando a gente tem uma transformação nesses agentes que estão produzindo, há uma transformação de linguagem, de estéticas, de políticas e de disputas que entram juntas. De um lado, a gente consegue ver esse controle de uma forma muito direta – acho que existem aí disputas que estão abertas, ou que, pelo menos, estão existindo. Nollywood por algum momento foi uma transformação na produção. Hoje em dia é uma indústria que produz dentro desse grande campo industrial que está posto.

JB: Acho que a gente podia continuar no cinema brasileiro e tentar discutir um pouco características que vocês veem como importantes e marcantes nessa última década. Enfim, a presença do artifício, um diálogo franco com ficção científica, uma ideia de frivolidade que a Ângela Prysthon trabalha bastante nas pesquisas dela, mas também lembrando lá do início da década, a suposta tiradentização do cinema brasileiro, a noção de novíssimo cinema brasileiro – a gente entrou na década sob essa polêmica.

PB: Júlio, eu ia sugerir a gente retomar uma coisa que a Kênia mencionou lá no começo, que era a história do gênero, que teve um pouco disso, pensando no *Bacurau* como um dos filmes mais marcantes desse período. Mesmo se você pegar a produção da Filmes de Plástico– considero dois curtas deles, *Quintal*, do André [Novais Oliveira, 2015], e *Mundo Incrível Remix*, do Gabito [Gabriel Martins, 2014] –, que são diálogos com a ficção científica, com o fantástico. Até, por exemplo, *O Que Se Move*, do Caetano Gotardo [2013], como o musical: um filme bem subversivo, mas um musical. Um filme pra mim que é muito marcante desse período é o *Nova Dubai*, do Gustavo Vinagre [2014], que trabalha o pornô, e o Vinagre vai ter todo um desenvolvimento do trabalho dele também um pouco ligado com o fantástico. E também as tentativas de fazer filme

de terror que aparecem em vários segmentos: curta, longa, filme de Tiradentes. O filme que ganha Tiradentes, aquele filme filmado em Búzios [*Canto dos Ossos*, 2020, de Jorge Polo e Petrus de Bairros], mas também *As Boas Maneiras* [Juliana Rojas, Marco Dutra, 2018], os filmes tentam entrar no jogo lá do Multiplex.

LM: O *Trabalhar Cansa*, da Juliana Rojas [e Marco Dutra, 2011], tem essa característica de um horror muito político e atrelado a questões sociais importantes no Brasil. Essa assombração, que é também uma assombração do passado e dessa história colonial brasileira. Acho que a maneira como o horror vem contaminando essa produção é muito interessante no caso brasileiro.

HH: Acho que existem algumas questões em relação a isso. O cinema brasileiro não era um cinema de muitos gêneros ao longo da sua história. No passado, como a Kênia afirmou, a era fotoquímica era muito cara, no fundo mais complexa do que a atual, sob certo sentido, no sentido da realização é mais complexa. Ela tinha um ritmo muito mais marcado, necessidade de ter estruturas que eram muito pesadas e tal. E tudo isso era muito caro. Pra você fazer um filme de horror, típico, no Brasil, significava ter dinheiro para montar cenários e cenários grandes, e isso significava ter muitos trabalhadores para montar esse cenário, etc. E o cinema brasileiro sempre foi um cinema pobre, mesmo na sua era industrial. Enquanto, eventualmente, nos anos 1950, nos anos 1960, se gastava um milhão de dólares num filme nos Estados Unidos, aqui, raramente, um filme ia além de 30 mil dólares. Então a distância colossal que existia ali impedia certos gêneros de acontecerem de uma forma regular. Não é que não existissem um ou outro, vamos dizer, filme de horror, até western, etc –, mas era muito parcimonioso. Eventualmente, inclusive, às vezes passava muito despercebido. Sempre lembro do Khoury, que é um diretor mais associado ao erótico e, na verdade, o gênero preferido dele era o horror, ele fez vários filmes de horror ao longo da sua carreira e ainda hoje não é reconhecido nesse sentido. Mas quando chegam, primeiro, as câmaras de vídeo analógicas, e, depois, as câmaras digitais, depois a própria possibilidade de você usar o celular– vale tanto para a grande indústria que gasta 100 milhões de dólares num filme, quanto para um realizador que vai botar no YouTube –, você muda essa realidade, e aí uma série de dispositivos passam a ficar disponíveis. Eu lembro muito que no começo do século XXI eu dava aula na UFF e os alunos já usavam *chroma key*. Não era a universidade, não era o curso, eles já sabiam buscar os instrumentos, ou elementos deles, para fazer e faziam filmes, às vezes extremamente complexos, que 20 anos antes eram impossíveis. A grande indústria brasileira não conseguiria fazer ali nos anos 1980, mas ali, nos anos 2000, os alunos de um curso de cinema já conseguiam fazer com toda

tranquilidade do mundo e a partir de um aprendizado deles, eles iam buscar as referências – a internet foi muito importante para ler as coisas, aprender as coisas. E aí essa realidade se transformou. E, por outro lado, quando se menciona Lei do Audiovisual, o Fundo Setorial, a Lei do Acesso Condicionado, ou seja, quando há uma maior distribuição de recursos, e esses recursos se tornam cada vez mais descentralizados, você pode inserir o seu projeto dentro de uma ecologia mais tradicional. Rodrigo Aragão talvez seja o caso mais expressivo aí dentro de um horror tradicional, e os filmes dele, que eram feitos basicamente para ele e para o grupo dele, eventualmente chegam ao circuito, alguns com alguns anos de atraso, mas outros não. E você começa a perceber que, de fato, há ainda muito pouco espaço, mas há algum espaço, e eventualmente, nos novos circuitos, particularmente os da internet, há muito espaço, e a quantidade de filmes de horror, sei lá, multiplica por 100, a partir de 2000. E você tem filme de horror de todo tipo, de todo tamanho, de todo valor – valor de produção, valor econômico, etc. E isso meio que explode, não só para o horror. Há filmes de ficção científica, filmes de aventura, filmes de tudo quanto é gênero no audiovisual brasileiro contemporâneo no sentido alargado. E eu acho que, aí, os requisitos de indústria, que ainda são muito caros e muito complexos, hoje são acessíveis em suas versões baratas. Você tem uma série de programas que você acessa às vezes *open source* na internet e você consegue fazer seus efeitos sobre seus, entre aspas, “defeitos”. E isso é uma realidade que não existia no passado. No passado, ou você tinha uma condição de fazer efeitos especiais de uma certa complexidade, ou você não fazia, simplesmente. Ou você tomava um outro rumo, apresentava um outro caminho, mais específico de cinematografias como a brasileira. Eu penso muito que você pode ter um fenômeno parecido com Nollywood na figura do Petter Baiestorf, que começa no VHS ali no final dos anos 1980, já fez mais de 50 filmes ao longo da sua carreira, e hoje é um nome que tem um certo trânsito internacional – talvez seja menos conhecido hoje no Brasil –, um realizador que se impôs ali, percebendo que com o VHS dá para fazer certas coisas. Ou, eventualmente, você chega no horror que é financiado pelo poder público, pelo Estado, e é Fundo Setorial, etc, e que eventualmente até talvez chegue ao circuito de salas, à televisão fechada e aberta, etc. Acho que essa mudança, que é uma mudança muito ampla e muito complexa, ela de fato trouxe uma outra perspectiva para uma cinematografia como a brasileira. Eu acho que o gênero pôde acontecer de fato.

KF: Fiquei pensando muito nisso também. Acho que um diretor que é bem importante no cinema brasileiro nessa década é o Adirley Queirós. Os filmes dele da década de 2010 – *A Cidade é uma Só* [2011], *Branco Sai Preto Fica* [2014] e o *Era uma vez Brasília* [2017] – vão ser essa construção ou desconstrução da cidade, mais ligados

talvez à construção documentário-ficção, que vem, inclusive, de uma conversa que acontece no pensamento ali nos anos 2000. Mas o quanto depois os outros dois filmes de fato vão investir, eu diria, numa reinvenção de cinema de gênero e muito ligados à ficção científica, mas também no lugar de nunca completá-la totalmente. São filmes muito baratos e aí, sobretudo no *Branco Sai*, ele faz um orçamento de documentário, passa em edital de documentário e desdobra o filme: você vai ver de tudo em questão de efeitos e de uso. Assim, talvez seja muito mais o gênero estando mais do que numa discursividade de um certo desejo do filme, de como aquela história vai sendo contada, do que exatamente na materialidade desse filme. O *Era uma vez Brasília*, acho que já é um pouco diferente de alguns filmes do Adirley, mas continua sendo um cinema muito frustrante nesse lugar de um cinema de gênero. Não é um cinema de ficção científica prazeroso pelos efeitos ou pelo desencadear da história. No *Era uma vez Brasília*, há muita frustração do espectador neste lugar, propositadamente. Uma impossibilidade de como falar desse momento político do Brasil senão com todo esse peso. Tem uma coisa de... que se atira contra o Congresso, e aqueles tiros morrem no meio do ar. A satisfação não se completa. Então, nesse aspecto, acho que já se falava, mas não havia esse desejo político. E aí acho que tem uma coisa que é interessante. Voltando à primeira pergunta, nessa geração de Adirley, continuam sendo filmes de uma narrativa diluída, de uma lentidão, mas, de outro lado, são filmes que tão ali jogando com a codificação de gêneros.

Marcelo Ikeda: Eu gostaria de pegar esse gancho sobre cinema brasileiro para pensar essa década de 2010: o início da década, em 2010, foi um momento particular de emergência de realizadores, em torno de tendências que foram reunidas em denominações como novíssimo cinema brasileiro, cinema pós-industrial, ou mesmo cinema de garagem. Em 2010, por exemplo, na Mostra de Tiradentes, um filme como *Estrada para Ythaca* [Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2010] teve uma repercussão muito forte por propor um modo de fazer ligado a coletivos, filmes de baixo orçamento, que propõem essa espécie de micropolíticas do afeto. Ou um filme como *O Céu sobre os Ombros* [Sérgio Borges, 2011], que ganhou o Festival de Brasília no mesmo ano de 2010. Entendo, assim, que no início dessa década de 2010 havia o amadurecimento de uma tendência, que já vinha da década anterior, que acabou sendo rotulada como “novíssimo cinema brasileiro”. Mas, em meados da década, esses movimentos foram perdendo potência criativa, foram se institucionalizando como espaço de legitimação dentro das estruturas do cinema brasileiro. E eu queria ver se vocês concordam com isso, com essa inflexão, e também questionar por que esse cinema foi perdendo fôlego. E eu fico pensando que – talvez uma hipótese aqui a ser averiguada –

talvez possa ter uma certa relação com as Jornadas de Junho de 2013, que provocaram uma mudança social no Brasil muito forte, e o surgimento de um cinema de militância política, de ação direta, de intervenção política direta mais explícita. Fico pensando, por exemplo, um filme como *Ressurgentes*, um filme da Dácia Ibiapina, de 2014. Surgia, então, um cinema em torno das chamadas questões identitárias, que passou a ser uma tendência muito forte desse cinema da segunda metade da década de 2010. Vocês concordam com esse certo movimento de inflexão que houve em torno de meados da década de 2010, e se esses parâmetros são adequados para pensar certas movimentações também do campo de poder de legitimação dentro dos espaços de disputa do cinema brasileiro dessa década?

PB: Acho que você tocou num ponto que faltava aqui na minha lista, que era justamente falar desse cinema de militância, que tem vários aspectos. Tem desde um cinema de militância talvez mais tradicional, mas tem também um cinema de militância que, se de certa forma se encaixa com a política dos afetos, digamos assim, se você pensar num filme como *Na Missão, com Kadu* [2016], ou todos os filmes produzidos por esse grupo que faz o acompanhamento do Movimento dos Sem Teto de Minas Gerais, eles apresentam um trabalho estético incrível – o som, por exemplo. Tem um longa deles que acompanha o processo de ocupação [*Entre Nós Talvez Estejam Multidões*, Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, 2020], mas é principalmente centrado no som da ocupação, nos sons produzidos por aqueles movimentos, que é um negócio esteticamente rico em muitos sentidos. E aí é curioso, você levanta essa hipótese e eu acho que ela faz algum sentido pra mim, sabe? Inclusive porque eu me lembro muito que esse movimento de Junho de 2013, e outros movimentos, aqueles protestos estudantis de São Paulo que ocuparam escolas em São Paulo, foram muito influenciados por um documentário chileno, pois no Chile tinha acontecido um pouco antes esse movimento dos estudantes. E, aí, a gente tem também um monte de filmes que passam a falar da escola. E mesmo o filme que passou em Tiradentes, o *Cabeça de Négo* [Déo Cardoso, 2020]. Enfim, esse surgimento de um cinema de militância tem a ver com pouco... sei lá, a gente tem ali, em 2016, *O Lobo de Wall Street*, do Scorsese. A gente passa a ter uma época muito radicalmente cínica, e, em muitos sentidos, o capitalismo radicalizou-se no seu cinismo. A era dos bilionários e do “está tudo bem com isso”. Eu me lembro de, uma vez, ver um debate na televisão, que era uma pessoa dizendo: “Meu Deus, a gente está chegando a um ponto que não é possível e que a concentração de renda está absurda.” E o outro rebateu: “Não, gente, o mundo vai ficar melhor, quanto mais bilionários o mundo tiver, melhor, porque geração de riqueza é o que importa.” E meio que o *Succession* (2018-2023) me parece que sintetiza esse



espírito da época. E *O Lobo de Wall Street*, lá em 2016... talvez tenha a ver um pouco com isso, uma resposta a essa radicalização do cinismo capitalista, uma necessidade de uma retomada de uma militância mesmo. E, aí, vai ter uma expressão audiovisual nessa militância, que vai ser interessante esteticamente também em muitos casos.

LM: Eu me desespero diante desse império do cinismo e da ambição desmesurada, que surge, me parece, assim, primeiro como uma coisa caricata e que eu sinto que pouco a pouco vai sendo algo também normalizado. Mas queria reagir ao que você falou um pouco antes, quando você fez referência a *Na missão com Kadu*: lembrar de um trabalho interessante da Amaranta César⁶ sobre a questão da circulação desse filme, e de *Kbela* [Yasmin Thayná, 2015], de como esses filmes de guerrilha acabaram chegando aos festivais e sendo acolhidos, digamos, pelas instituições do cinema, mas depois de terem feito um trabalho pelas bordas dos circuitos de espetatorialidade. De como foi difícil, e é difícil, furar esse bloqueio das instituições e de uma certa panela. E de como esses filmes também, um tanto tardiamente (se pensarmos entre a data de realização e a data de reconhecimento) se tornaram depois referências de um modo de produção, de uma estética, de estratégias de circulação. Eu penso no *Kbela* e em *Travessia* [Safira Moreira, 2017], que são filmes já mais próximos do que estudo, mas que modificam a nossa maneira de olhar, inclusive, para outros filmes, né? Que têm um lado muito didático e muito transformador em pensar nas questões do olhar, quem olha, quem é olhado, de que ponto de vista olha, quem performa o quê. E que, além de ganharem uma circulação – em festivais, em mostras um tanto marginais, nas universidades, que também se descentralizam nesse período, com novos cursos de cinema pelo Brasil –, acabaram influenciando outros filmes que foram feitos depois. Esses dois curtas foram feitos no Rio, mas Yasmin Thayná nasceu em Nova Iguaçu, Safira Moreira é de Salvador, são duas jovens cineastas negras. Acho muito interessante que a produção foi ficando mais descentralizada, exigindo uma descentralização também dos circuitos de exibição e vice-versa. Surgem possibilidades de furar o bloqueio, os filmes vão repercutindo também através da universidade, nos nossos textos, nos textos dos alunos. Às vezes, um filme que você não consegue assistir quando estreia, porque você não fica nem sabendo, mas, aí, alguém apresenta um trabalho, você vê, você multiplica com seus alunos, aí, o aluno faz outro filme rebatendo aquilo. Vejo muita força nesse momento se penso nos trânsitos um tanto imprevisíveis das imagens e impensáveis décadas atrás. É claro que esses trânsitos não são sempre pacíficos e envolvem muita luta, muita

⁶ CÉSAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco- Pós:** Dossiê Imagens do Presente, v.20, n.2, p. 101-121, 2017.

frustração e ainda é extremamente difícil furar bloqueios, sair da sombra, viabilizar produções dissonantes.

KF: Fiquei pensando muito que é importante falar desse embate dentro do próprio cenário brasileiro, dentro dessa transformação – esse texto da Amaranta, o trabalho do CachoeiraDoc, como ele vai se posicionar também ao longo dessa década. Mas como existem momentos de tensões explícitas dentro dessa transformação. Eu acho que, obviamente 2013 e toda uma mudança até o momento de 2013, depois o golpe, depois a ascensão da extrema direita, final dos anos dez, na metade, foram extremamente complicados politicamente, com uma série de desdobramentos. Mas, ficando no cinema, acho que vem também do que já se falou das tecnologias, mas vem também das políticas públicas, políticas de formação, editais de ação afirmativa, etc, que vão mudar um pouco as possibilidades dos atores que estão produzindo, a entrada de mais pessoas negras, mais pessoas marginalizadas economicamente, dentro desse tipo de produção. Primeiro, ela não vai ser acolhida imediatamente – acho que esse ponto precisa ser dito: a demora, o quanto Yasmin Thayná é chamada aos festivais pra falar neles, mas não para exibir o filme num primeiro momento. Então, você tem de fato uma recusa do filme, uma recusa do *Kbela* num certo circuito, uma recusa de uma série de filmes que não eram considerados ali, e o quanto vem também de um momento de briga e de tensão interna. O que é *Brasília* no ano de *Café com Canela* [Ary Rosa, Glenda Nicácio, 2017] e de *Vazante* [Daniela Thomas, 2017] e dos outros filmes que estavam ali, dentro daquela discussão: é um cenário de inflexão, não só da produção, mas da crítica e da curadoria. É muito de embate. E, aí, eu acho que um certo lugar, talvez, desse cinema dos afetos, uma coletividade, vai se deslocar igualmente. Deixa de ser uma trilha importante, mas acho que tem todo um lugar de olhar para o que foi essa produção de meados dos anos 2000, esse novíssimo cinema brasileiro, e também se demanda uma certa autocrítica dos limites desse próprio cinema. Não que ele tivesse que responder a tudo, mas também num certo lugar muito latente do quanto também era um cinema que não dava conta de abarcar questões raciais de fato, com produtores negros, com produtores indígenas diretamente. Aquela visão que você ainda tinha, né, uma não participação, uma não partilha de gênero muito mais marcada de espaços, não havendo nenhum constrangimento até metade da década de dez, também, de você ter mesa, júri ou curadorias apenas masculinas, apenas sudestinas, etc. E o quanto vários desses embates vão se tornar mais diretos. Então, isso também desloca um certo lugar nesse sistema, há um exercício de reposicionamento e autocrítica geral, que vem de uma tensão, que vem de uma briga.



LM: Acho que vale a pena lembrar, indo na mesma direção do que você está falando, que talvez os anos 2010 tenham sido, de alguma maneira, o apogeu e depois a interrupção das mostras, né? Eram feitas muitas mostras no CCBB [Centro Cultural Banco do Brasil], Caixa Cultural, etc., que acabavam, de alguma maneira, furando esse bloqueio e criando contextos para obras que não tinham lugar. E acho que você começou falando de Akomfrah: lembrar que teve a retrospectiva dele, enfim, era também assim. Pensando nesse momento, acho que existia também uma efervescência paralela. Você falou dos editais de ação afirmativa, também de produção, mas esses editais que não tinham exatamente uma política mais dirigida. Se a gente pensar no último edital do CCBB, tinha algumas linhas políticas bem claras, com curadorias diversificadas de gênero, de estados, mas acho que as mostras acabavam trazendo essa diversidade, porque alguns editais talvez eram menores, então possibilitavam. Os da Caixa eram maravilhosos, porque aconteciam coisas que não teriam lugar em nenhum outro circuito e acabavam aparecendo. Acho que foi um acontecimento importante para a circulação naquele período, e uma série de catálogos com textos publicados em português que também nos influenciaram. E outra coisa também: fazer um link com o que o Hernani tinha falado lá no começo da ideia de que o espectador hoje em dia tenha a possibilidade ou pelo menos a ilusão de um controle, essa coisa do toque, né? E, aí, pensar, por exemplo, num filme como *Kbela*, que é quase um exercício desse toque: você recebe uma tradição cinematográfica que te exclui e, aí, você vai pausar, modificar essa estética, essa estrutura, essa narrativa, e vai reagir a ela, fazendo através de uma tecnologia que se torna mais acessível. Então, acho que esse controle é também um controle do espectador. Se a gente pensar no cinema moderno como tentando, ou do terceiro cinema tentando interferir na passividade do público e na manipulação das nossas mentes do Terceiro Mundo pelos discursos de Hollywood – essa ideia de passividade, de manipulação, a gente às vezes consegue outras estratégias para responder, fazendo, picotando os filmes, transformando os filmes e reencenando algumas coisas, pervertendo, invertendo a *blackface*, e, então, acho que é o momento em que essas coisas são possíveis. Difícil ainda de furar todos os bloqueios, mas acho que é um momento muito estimulante. Então, com esses discursos sobre o fim do cinema, acho que a gente às vezes tem a tendência a olhar com uma certa melancolia o nosso tempo, mas tem algo de muito estimulante nessas reinvenções que o cinema vai fazendo de si mesmo. E, politicamente, principalmente nessa multiplicação de autores e de pontos de vista. E que as respostas podem ser dadas por meio de filmes e filmes que acabam chegando a muitos públicos, né?



HH: Só para dar uma informação concreta: quando Kênia menciona que a Yasmin era convidada, mas o filme não, eu presenciei isso na Semana dos Realizadores, e teve uma fala muito forte dela. Eu consultei aqui o YouTube e o *Kbela* possuem 113.000 visualizações⁷. Então, efetivamente, há 20 anos atrás, o filme, por ser inclusive um filme curto, não circularia, não entraria no circuito de salas, etc, etc. E você ter, ainda que seja um serviço dessas *Big Five*, que é o Google, o Youtube (que pertence ao Google), ao mesmo tempo um espectador pode ir lá tocar, escolher, ver. E hoje ele tem de fato um acesso ao filme que ele não teria 20 anos atrás, de forma nenhuma. E isso eu acho que politicamente é uma coisa importante, porque isso vai modificar esse ecossistema audiovisual de uma forma muito forte. Não sei se eventualmente essas transformações, Marcelo, estariam associadas à chegada de todos esses instrumentos de difusão, ainda que ele seja absolutamente capitalista ali, na sua essência, mas eu te diria que, por volta de 2013, 2014, 2015, de fato, a internet no Brasil chega à maturidade. E, por exemplo, você tem condição de ver os filmes na internet, no YouTube ou serviços similares, de uma forma como você não tinha dez anos antes. Então, você de fato tem a possibilidade de repensar, inclusive, a relação entre os filmes, entre as propostas, entre os momentos históricos, entre o que a mídia constrói eventualmente, como o novíssimo cinema brasileiro – que sempre me pareceu muito mais uma construção de mídia do que efetivamente alguma coisa mais sedimentada em termos de produção, criação, etc. E a gente está falando de uma parcela que é relativamente pequena e que eventualmente se possa chamar de cinema brasileiro. E a própria ideia de cinema brasileiro é uma ideia que entra em crise. Talvez até ousasse dizer que ela se fragmenta de fato aí no século XXI, mas pelo menos em crise ela entrou, e numa crise relativamente profunda, por tudo o que está em torno do que eventualmente a gente chamava de cinema brasileiro no século passado e que hoje em dia é muito difícil de você manter essa (vamos chamar de) integridade, de manter essa tradição, essa historicidade intacta. Ela não está mais intacta. Ela foi, de fato, chacoalhada, eu diria, ao extremo.

PB: Eu queria só complementar a história do *Kbela*. Porque a curadora de Rotterdam encontra o filme por acaso na internet. Então, o *Kbela* é chamado para Rotterdam porque a curadora encontrou o filme por acaso na internet e o filme leva para lá a diretora, a Yasmim. Ela leva para lá o filme e fala da importância do *Alma no Olho* [1974] e do Zózimo. E, aí, a Janaína Oliveira faz a curadoria lá do cinema negro brasileiro contemporâneo relacionado com a obra do Zózimo. Então, acho que também tem esse movimento importante: esse filme passa a circular mais por conta da possibilidade de

⁷ O canal oficial do curta *Kbela* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNln5v-3cE>



ser encontrado por acaso por uma curadora internacional na internet, e esse encontro gera a possibilidade da curadoria da Janaína lá dois anos depois. Aí a gente fala dos trabalhos de curadoria aqui, Amaranta a gente já falou, mas a Janaína teve um papel muito importante nesse sentido também, com o Encontro de Cinema Negro, que reuniu tanta gente importante aqui no Rio, tanto em retrospectivas, como pessoalmente, conversando com as pessoas.

DS: Fizemos esse ciclo sobre cinema brasileiro e eu tenho um incômodo para dividir com vocês, que talvez seja partindo desse entendimento sobre a descentralização da produção e dessa construção do cenário da produção audiovisual brasileira. Nesse período, para além de uma descentralização de temas que interseccionam a discussão, a gente vê surgir com mais clareza – acho que potencializado pelas novas mídias – essa diversidade de linhas políticas, que também são ideológicas por excelência. E, aí, a gente começa a ver linhas que efetivamente trabalham, até dentro da perspectiva audiovisual, numa aberta revisão histórica, nacional. Tendo essa premissa das imagens em movimento, esse jeito de absorver, de consumir, mais fácil do que, de repente, um livro ou com características diferentes do que poderia ser uma produção bibliográfica. Mas é também uma produção, numa chave audiovisual, que não vai necessariamente chegar aos circuitos dos festivais. E talvez também não nas salas de cinema, por excelência. E como é que vocês percebem essa organização do campo da esquerda ou de uma perspectiva de uma militância audiovisual, num contra-ataque ou numa contraposição a esses discursos que chegam pelo audiovisual numa perspectiva ideológica e política abertamente de direita? Como é que vocês percebem esse contraponto entre perspectivas políticas, se a gente puder resumir a coisa entre esquerda e direita, a partir do embate, a partir do uso do audiovisual, mas também se as pesquisas estão acompanhando esses desdobramentos, de pensar essas inflexões políticas do audiovisual. Talvez um exemplo seja essa plataforma Brasil Paralelo. Mas dá para a gente poder pensar nesse lugar da descentralização com ênfase direitistas, tendo o audiovisual como cenário, como palco. O que vocês pensam disso?

PB: Se eu não me engano, Karla Holanda está estudando isso, não?

LM: Eu também pensei nela, Pedro. Quando ela me contou, eu falei “mas nossa, por que você vai fazer isso com você mesma?”. Porque é algo que eu, pessoalmente, opero numa espécie de negação. Eu penso: se eu não olhar para isso, isso não existe. Mas assim, é muito covarde, a gente é professor, a gente não pode agir assim. E admirei a postura da Karla. A gente acaba vendo pelas redes e parentes coisas grotescas, não tenho conseguido encarar. Acho que um grande desafio hoje é conseguir entender



pontos de vista que são diferentes dos nossos. E é também não partir do pressuposto, que a gente tinha até pouco tempo atrás, de que o nosso aluno pensa como a gente e vota como a gente, e compartilha do mesmo amor pelos mesmos filmes. Esse pressuposto não está dado de maneira nenhuma. O número absoluto de estudantes de cinema hoje é muito grande, então é muito diverso também. A gente não precisa falar só com quem é parecido com a gente. Agora, como fazer isso? Eu não sei. Um outro aspecto que tem me intrigado é a produção evangélica e de como a televisão está tentando entender e dar um pouco mais de nuance e de profundidade ao personagem evangélico, a questões ligadas ao público evangélico. Porque também havia uma tendência, tanto no audiovisual *mainstream*, quanto nas produções mais independentes, de chapar a figura do evangélico, como se só existisse um tipo de pensamento. E também é uma população muito grande e muito variada. Então, acho que são desafios para a gente.

HH: Eu acho que esse é o ponto. Segundo os demógrafos, em 2030, o Brasil será majoritariamente evangélico. Ou seja, a face do país vai mudar profundamente, e talvez, sobretudo a minha geração tem esse legado a olhar para isso de uma forma mais direta, mais clara. É uma tentativa de aproximação, no mínimo mais compreensiva, para entender o fenômeno. Que não é fácil, não é nem um pouco fácil. Eu recuaria um pouco para tentar te responder, Daniela. O período da ditadura gerou um interesse no campo da esquerda de compreender por que aquilo aconteceu após um momento de desenvolvimento aberto, claro e direto do país, de uma transformação impressionante do país nos anos 50, 60, 70 do século passado. O Brasil cresceu de uma forma estratosférica. O Brasil enriquece nos anos 1970. Ele cresceu 78% do PIB, só naquela década, em relação à década anterior, praticamente dobrou a riqueza do país em dez anos. E veio o golpe de 1964 e o campo da esquerda, genericamente falando, ele tenta compreender a raiz daquilo e chega na ideia do autoritarismo brasileiro, que é uma coisa que vem lá do passado colonial. E você até encontra personagens, estruturas para ela. No cinema isso é muito claro, um conjunto de filmes mais que clássicos para isso. E essa perspectiva estritamente política de explicação do Brasil, ela é implodida na passagem para o século XXI. E aí, pra mim, tem um filme que faz isso de uma forma clara e direta, *Cidade de Deus* [Fernando Meirelles, 2002]. A origem da violência não é só a miséria, há outras causas para a violência. Então um filme como esse, ao implodir uma perspectiva única, de base estritamente política e até embasada, um conjunto gigantesco de estudos que se fizeram no Brasil desde os anos 1950, ele põe ali um questionamento – que na verdade, para mim, abre simbolicamente essa década em que o Brasil vai mudar, vai se fragmentar de uma outra forma; vai mudar, digamos assim,



esse jogo político que a gente tende a colocar como esquerda-direita, como se fosse ainda apenas dois grupos não mais. Tem uma nuance enorme no campo evangélico, como tem uma nuance em vários outros campos sociais brasileiros. É por isso que, inclusive, o fenômeno bolsonarismo é um fenômeno estranhíssimo, porque mistura tudo. E, se eu posso ousar, eu vi poucos filmes do Brasil Paralelo, e poucos filmes que a gente consideraria mais conservadores. Eu não vou falar exatamente em direita e esquerda. Teria um campo mais progressista e um campo mais conservador. Mas os poucos filmes que eu vi trazem para mim a ideia de uma restauração de um momento quase mítico anterior, que não se define exatamente qual é, que, numa leitura um pouco mais aprofundada, é uma recusa do presente. E a gente não pode esquecer que a década de 2010 é a segunda grande década perdida da história do Brasil. Uma década economicamente, politicamente, em termos de desenvolvimento, até uma década, que é um desastre completo ao longo de toda ela. Não é uma coisa especificamente, por exemplo, em torno do golpe de 2016. É um fenômeno bem mais complexo, que tem estruturas por trás dela, como a desindustrialização do país. Então, são fenômenos de uma complexidade que eu não consigo dar conta, e que no fundo vão trazer uma diversificação da produção de mercado, se é que eu posso usar esse termo. Os filmes religiosos, os filmes, digamos assim, mais populares – e que são, em princípio, colocaria como mais conservadores –, são filmes de mercado. E esses filmes tendem a serem extremamente diversificados em sua abordagem, vamos dizer, estritamente política. Vou te dar um exemplo muito simples que é reunião de condomínio, que eu vejo em dois filmes muito próximos: em *O som ao redor*, do Kleber Mendonça, e em *Minha mãe, é uma peça* [André Pellenz, 2013], com o Paulo Gustavo. Nos dois filmes tem uma reunião de condomínio, com perspectivas da direção relativamente diferentes, mas com resultados (o que acontece na reunião) muito próximos. As duas reuniões são muito autoritárias, excludentes, opressivas, no fundo, não se alteram as estruturas. Essa produção que acontece na última década esbarra nessa transformação do país que a gente vem acompanhando e ainda não sabe exatamente qual é o resultado final – se a gente pode confiar nos demógrafos, é uma transformação aparentemente religiosa, mas que não é só religiosa, tem todo um outro processo de vida, eu diria – e que vai se consolidar na próxima década no Brasil. Então, se isso de fato acontecer, essa produção audiovisual brasileira que se desenvolveu, eu diria, desde pelo menos o *Cidade de Deus*, ela vai ser muito sintomática para a gente compreender, retrospectivamente, o que estava acontecendo naquele momento em que a gente não dava conta. Não tem como dar conta. O Brasil é grande demais, são 210 milhões de pessoas, como você vai dar conta disso, dos movimentos que estão em meio a isso? E os filmes, eventualmente, até percebiam que as placas tectônicas estavam se movimentando, mas para onde



exatamente? O primeiro fenômeno concreto que eu acho que emerge disso tudo é o bolsonarismo. Nem o golpe ali em 2016, que eu acho que ainda ressoa 2013, ressoa a campanha eleitoral de 2014, mas, de fato, a movimentação maior é o bolsonarismo. Isso quando aflora, aflora de uma maneira muito significativa, muito forte. Então eu acho que, nesse sentido, esse cinema que se apresenta aí e que eventualmente a gente conhece muito pouco... a gente aqui na Cinemateca fez um levantamento dos longas digitais feitos de 2000 a 2020. Levantamos 4.300 títulos, e a maior parte desses filmes não chegou ao mercado tradicional: foi direto à televisão ou foi direto para o YouTube, foi direto para o Brasil Paralelo – Brasil Paralelo tem uma produção gigantesca. E se você somar com os filmes que ainda eram feitos em película, é uma produção gigantesca no século XXI e que a gente mal conhece. Se eu vi 10%, 15% disso, vi muito. E, então, o que é essa produção, como mapear essa produção? Como entender o que está dentro dela, que registra de alguma maneira essas movimentações, essas transformações, e como compreender aquilo que eventualmente a gente chamaria de esquerda e direita? São campos que eu prefiro chamar de conservadores e progressistas, porque, no sentido estrito, a gente vai ver nesse período o desaparecimento do antigo PCB [Partido Comunista Brasileiro], que era um ícone maior – historicamente falando, é o primeiro partido socialista da história do Brasil. E, ao contrário, você tem um ressurgimento de alguma coisa que você acreditava enterrada lá nos anos 30, com o integralismo, o fascismo à brasileira. O bolsonarismo é um fascismo à brasileira, que ressurgiu quase um século depois com uma força que você não poderia conceber de maneira nenhuma ali em 2000, 2005, 2010 – talvez ali, a partir de 2013. Eu, particularmente, sempre olhei as manifestações de uma maneira muito em suspenso. Não achava que aquilo era uma manifestação progressista por completo. Mas não tínhamos instrumentos para analisar àquela altura, e acredito que os cineastas igualmente não. Era tudo muito intenso, muito novo, muito rápido, sem uma centralização, que é perversa, mas que, às vezes, torna claro quem é, por exemplo, o inimigo. Se a gente lembrar de um dos filmes lá da Alumbramento, que discutia a possibilidade da retomada da ideia da revolução. Era um filme que foi feito antes de 2013, mas na verdade veio à tona um pouquinho depois [*Com os punhos cerrados*, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2014]. E quando o Pedro levantou essa coisa de um cinema do afeto ligado, por exemplo, sobretudo nessa primeira década do século XXI, esse filme do Alumbramento é um filme estranho dentro da filmografia deles, porque é um filme estritamente político que se pergunta, ou pergunta ao personagem do militante, mais do que o militante, do revolucionário, se a revolução ainda é possível, ou seja, se uma perspectiva de esquerda clássica ainda é possível ali àquela altura. Logo depois vem 2013, que implode tudo isso. Eu acho que, na verdade, o Brasil vive um momento histórico muito complexo e que a gente não deu



conta de maneira nenhuma, ainda hoje, dez anos depois de 2013. A gente ainda está tentando acordar da chacoalhada e tentando entender o que está acontecendo – porque ainda está acontecendo –, e não sei se a gente vai conseguir de fato dar conta disso nesse momento.

PB: Daniela, acho que a sua pergunta tem tantos desdobramentos, que dava um debate inteiro, só sobre isso, porque me lembra que, assim como a Karla Holanda está se dispondo a fazer esse trabalho difícil, a Scheila Schwartzman, por exemplo, é uma das poucas acadêmicas, professoras, que está se debruçando sobre o cinema de grande bilheteria no Brasil, por exemplo, que é uma coisa de que a gente quase não fala também. Então, por exemplo, era importante tentar entender também esses fenômenos, o que representou o *Minha mãe é uma peça* [André Pellenz, 2013] nesse período, mas também os filmes roteirizados pelo Paulo Cursino, por exemplo. E muitas dessas comédias refletiam aquele paradoxo: os primeiros anos Lula-Dilma criaram, fortaleceram muito a classe média, e a Marilena Chauí fala que a classe média é o ovo da serpente do fascismo. E, aí, eu lembrei de um filme, justamente do pessoal do *Na missão com Kadu*, que se chama *Entre nós talvez estejam multidões*. Ele acompanha uma ocupação e na ocupação tem bolsonaristas. Ele retrata esse paradoxo, essa coisa altamente complexa de que o Hernani estava falando, numa ocupação que é cindida ali, que dentro dela você tem bolsonaristas. E, aí, lembrei também dos documentários que se forçaram a tentar entender isso. O *Excelentíssimos* [2018], do Douglas Duarte, que acompanhou a Câmara, que viu o que a mídia, por exemplo, não estava vendo, que era justamente um trabalho minucioso que foi feito para lançar a candidatura de Bolsonaro como presidente, que era um trabalho que passou totalmente à margem do que tanto a mídia, como o cinema, qualquer coisa que pudesse ter percebido. Tipo, essa é a grande questão agora. E como a gente vai lidar com isso. Me parece que tudo está muito ligado de alguma forma, à tecnologia, de como a gente vai lidar com esse momento em que a gente tem inteligência artificial produzindo. Ele vai ter uma radicalização da produção por inteligência artificial, tanto de imagens, quanto de imagens e sons, como de textos. Então, é um grande desafio. A gente mal saiu de uma turbulência das redes sociais, já vai entrar numa outra que eu acho que é talvez ainda mais turbulenta.

KF: Acho que, de fato, é uma pergunta enorme. Primeiro, é talvez um “comentário-defesa”, mas do mesmo jeito, toda essa desconfiança com 2013, a gente está falando do cinema militante que surge a partir disso. Quando a gente fala desse grupo de BH, que não só filma, mas participa, quando a gente fala do filme da Dácia [Ibiapina], a gente está falando de uma série de filmes que estão ligados com esses movimentos que



produzem no campo de vista progressista. Eu acho que só fazer uma negação disso é muito complicado, se de fato você não vai entender essa complexidade, em relação a política, se a gente joga 2013 no campo da direita, é porque não foi só um movimento conservador a se aliar a uma série de coisas que tem disputas. E a gente pode dizer que a gente perdeu a disputa. E dizer que a disputa não existiu e que teve uma série de desdobramentos que vieram dela, acho que a gente não deve, até mesmo para continuar a disputa. E a segunda coisa séria que eu vejo dentro desse campo, que se poderia chamar de cinema conservador, fenômenos muito diferentes. Acho que, por exemplo, quando a gente fala do Brasil Paralelo e de alguns movimentos, sobretudo do bolsonarismo, a gente está falando de algo que está muito ligado a esse cinismo de que a gente falou antes, muito ligado a uma negação, e que, de fato, não é o campo, né? Uma polarização possível porque a gente não está falando. E acho que tem isso na concepção da Daniela de dizer que é uma pulverização, uma versão de coisas e que, de fato, ali, a gente não está mais no mesmo campo de discussão política do século XX – ou pelo menos da segunda metade do século XX –, mas de uma negação de uma argumentação, uma negação da racionalização, uma negação de uma série de coisas. E aí, sim, traz esse começo do século XX, como um lugar de conservadorismo fascista, mas que é cínico, né? Não há um debate possível. É muito difícil analisar esses filmes, porque como é que você discute com alguém que vai dizer que a Terra é plana, né? A gente não está falando aqui de costumes. É, de fato, um deslocamento. Também admiro muito Karla Holanda por enfrentar uma série de coisas, e de outro, veria assim também um lugar nessas produções mais ligadas ao sistema evangélico – não que essas coisas não se aproximam em vários momentos, mas eu acho que elas são diferentes. Fiquei pensando, por exemplo, no que o Adirley faz em *Mato seco em chamas* [Joana Pimenta, Adirley Queirós, 2022], que parece um deslocamento dentro dessa geração, quando ele vai filmar aquela cena longa de uma das personagens no culto. E não é – e aí a gente sabe o quanto essa geração do cinema brasileiro filmou esse culto de uma forma esdrúxula, violenta, caricata –; e ele filma de uma forma afetiva, próxima. Então, esses deslocamentos, essas disputas também acontecem dentro desses lugares, que não é dizer que o cinema brasileiro vai se tornar majoritariamente evangélico: ele vai requerer um reposicionamento e uma não mistura. Justamente quando a gente junta as duas coisas, a gente aproxima os dois campos mais do que eles estão. E eles são complexos, como a esquerda é. Lidar com todas essas sessões e com esse cinema é muito, muito difícil para mim. Meu doutorado foram filmes das manifestações, entre eles os de 2013, 2014, que estava até esse momento. E aí eu tinha, em princípio, uma pesquisa de pós-doc, em que a vontade era entender os movimentos últimos feitos naquele momento do *impeachment*. E de fato, eu abandono essa pesquisa porque eu não dou conta de lidar

com essas imagens. É algo muito difícil, que é necessário.

LM: Que boa a sua lembrança do Adirley com o *Mato Seco em chamas*, porque na estreia do filme, ele falava de uma ficha que caiu assim pra ele e para a Joana Pimenta nesse processo longo de realização do *Mato seco em chamas*, de que a dona do restaurante onde eles comiam em Ceilândia era bolsonarista, de que o vizinho era bolsonarista, o primo, e que essas pessoas estavam muito próximas e estavam compartilhando uma série de outras coisas com eles, de gostos, de percepções, e que esse passo precisava ser dado, e de uma maneira muito respeitosa. E realmente tem essa cena, que é longa, e que eu já vi crítica de gente que achou “para que essa cena tão longa, condescendente”. Me parece, pelo contrário, um passo na direção de compreender e de fazer jus a uma cultura do lugar onde eles estavam filmando. Adirley pode nos ajudar a pensar nessas coisas de um jeito menos chapado. E lembrei de *Sintonia* (2019-2023), a série criada por KondZilla, que tem uma presença da igreja evangélica de um jeito menos estereotipado. Mas essa produção de Brasil Paralelo não é um falando sobre o outro, é cada um falando do seu ponto de vista. Esse aspecto é interessante, mas como reagir a isso?

DS: Tem um ponto que a gente sabe que, historicamente, a esquerda domina o debate cultural e ela dominou o debate de cinema, né? Mas, talvez nessa década de dez, pela primeira vez nessa história cultural política brasileira, haja uma hegemonia de direita, porque a perspectiva da produção, quem chega e como comunica, é revisionista: fala sobre si, não fala, não é crítico, não pega o que o outro fez, ele parte de um ponto zero e constrói a partir desse lugar. E é esse o lugar do revisionismo.

PB: Pra se pensar só rapidamente, se pensar historicamente, tem alguma coisa que, talvez, a gente possa relacionar com velocidade da informação. Porque quando a eletricidade entra na informação lá no começo, na modernidade, rádio, cinema, o que acontece? A ascensão da extrema direita. É claro que você tem outros elementos em jogo, mas, ainda assim, o que permite, em muitos aspectos, a ascensão da extrema direita de Hitler é o rádio e o cinema. A internet banda larga acelera a circulação da informação num grau que a gente não conhecia antes. É uma aceleração brutal. Quer dizer que a gente está vendo os discursos de ódio e de extrema direita circulando livremente. Por isso que eu falo: “gente, como é que vocês podem achar que não tem que ter regulação?” Foi preciso ter uma Segunda Guerra Mundial e acontecer o que aconteceu... será que a gente quer passar por isso de novo? Entender que a circulação da informação daquela forma contribuiu para uma tragédia.

KF: Se você vai olhar de novo para as *Big Five*, elas encampam o discurso da não regulação como um lugar de campo do capitalismo e de lucro. Então o fascismo é, de fato, não um subproduto, mas o projeto, né?

LM: O historiador Marcos Napolitano está entre os que vêm refletindo sobre como o papel das esquerdas no cinema, na música, antes do golpe de 1964 era forte, e como golpe interrompe um monte de coisa, mas não consegue interromper completamente o pensamento, a produção intelectual. Durante a ditadura, professores foram torturados, foram assassinados, perderam seus postos, o movimento estudantil sofreu perseguições terríveis. Mas, nas universidades, no cinema, o pensamento, a produção digamos "de direita" nunca se torna dominante. É possível que esse ressentimento que a gente percebe hoje tenha também a ver com isso.

LA: Saindo desse desafio, mas não deixando de ser também um desafio, queria ouvir de vocês sobre a questão dos cânones, que foi algo em que pensei muito quando dei a disciplina de História do Cinema Mundial [na Universidade Federal Fluminense, em 2018.2]: o que você vai passar para os alunos em um semestre? A gente acaba passando as vanguardas, o cinema moderno, etc. Mas como incluir tudo? A revisão do papel das mulheres, de todos esses grupos sub-representados, mas que têm uma história para trás. O que a gente conserva do cânone, o que tira do cânone? Num espaço limitado, no caso de uma só disciplina, mas também referente ao fato de que nós mesmos não conseguimos ver tudo. A gente está no momento do Festival de Cannes agora, né? Tem um cânone sendo formado ali...

HH: Olha, eu ensinei história do cinema mundial e brasileiro – essa divisão clássica, que às vezes não faz muito sentido – durante muitos anos. Eu ensinei dentro de vários cursos, várias universidades, e sempre tinha um problema que eu achava terrível. Eu dizia no departamento: “ah, então vai começar no primeiro período e vai terminar no oitavo, nono ou décimo período, né?” E eles diziam: “Não, você tem um semestre para dar tudo aí, se vira, problema seu, e vamos lá.” Acho que eu vi muitas grades curriculares de universidades estrangeiras – e, por outro lado, aqui no Brasil, também fiz Letras, e em Letras você tinha história da literatura do primeiro ao último período. Não existe isso de ser um semestre para dar 6.000 anos de história. Não rola. Já num curso inteiro de quatro anos não rola, imagina um semestre. E em Letras é muito comum que você passe pelos clássicos – claro, não vai deixar de ler *A Odisseia* [Homero], *Em busca de tempo perdido* [Marcel Proust], não vai deixar de ler o que seja lá considerado cânone na sua perspectiva –, mas há espaço para você trazer outras coisas e, sobretudo, há espaço para trazer, o que é muito recente, que eu acho que é uma coisa sábia: há uma abertura.

Em Cinema, pela própria estrutura como os cursos foram montados, isso é impossível. Ou você parte para um pressuposto radical – no meu caso, eu me recusava a passar qualquer clássico, criei essa expressão, “Não passo cadáveres insepultos”. Eu ia para outras coisas que achava que podiam interessar aos alunos e que estavam muito longe de qualquer cânone dos 100, 500, 3.000 melhores, etc. Às vezes eu nem passava filme, passava outras coisas. Por que tem que passar filme? Tem que passar imagem em movimento, não necessariamente filme cinematográfico tradicional. Você é obrigado a tomar uma decisão que é: ou você vai respeitar o mínimo que você acha que cada um tem que ter de referência, ou você parte para o pressuposto de trazer algumas coisas novas. Por exemplo, quanto do cinema indígena brasileiro que o Júlio mencionou é talvez a coisa mais importante que surgiu daí nos últimos dez anos, o quanto isso é mostrado em qualquer lugar, inclusive a sala de aula, e o quanto você vai passar o semestre inteiro só passando cinema indígena brasileiro. Os alunos vão achar, “bom, quero ver outra coisa aí. Quero ver o *Deus e o diabo [na terra do sol]*, Glauber Rocha, 1964], porque dizem que é um filme legal”. É muito difícil. Acho que tem um problema aí, que é mudar essa estrutura. O cinema já é centenário, já é secular, e precisa ter um outro tipo de estrutura de ensino que permita, inclusive, você botar uma coisa do lado da outra e deixar que o aluno escolha. Não é que você vai impor sua visão, não: ele vai escolher que rumo ele quer ter. E hoje tem muitos rumos, não tem um só, tem muitos juntos. Então é bom que ele saiba o que tem por aí. Acho que a questão maior não é nem se ter um cânone mais ou menos assim, o mais importante não é isso, e sim a possibilidade de mostrar de tudo entre aspas. Acho que aí é que está o xis da questão. E para mostrar de tudo, tem que ter tempo, tempo pra ver, Luíza tem toda razão. Acompanhar essa maluquice é impossível, a rigor. Então, você precisa de muito tempo para ver – e de apresentar. Se você não tiver condição de apresentar tudo o que você viu, aí você vai fazer aquelas escolhas de Sofia: “eu acho que esse filme é mais decisivo”. Então, para mim não é uma questão “tem que ser esse ou aquele”, é uma questão de ter estrutura. O ensino no Brasil é muito equivocado quando se trata de audiovisual, é como se ninguém precisasse aprender a história, mas todo mundo precisa aprender a mexer na câmera. Esse sempre foi um pensamento muito equivocado desde lá dos anos 1960, desde a origem. Esse é o pensamento que constituiu os cursos de cinema no Brasil. E, aí, é absolutamente estúpido. Não é questão de mais certo, menos certo, é só uma coisa que não funciona. E, aí, você tem que acabar se adequando lá e escolher um pouco de cada coisa, ser uma estratégia minimamente viável, ou jogar uma coisa contra outra, que também é uma estratégia que pode ser interessante ou eventualmente dizer: “bom, cumpri minha missão, mostrei os clássicos, todo mundo leu Homero, todo mundo já sabe onde começa a loucura. E vamos adiante.”



LM: Eu não dou essa disciplina hoje em dia. Dei na ECA-USP um pedaço dessa disciplina substituindo o [Eduardo] Morettin, e era justamente no primeiro ano em que o curso de cinema da ECA tinha cotas. Então, já no dia em que apresentei o programa, vem a pergunta: “Professora, não tinha cineasta mulher no cinema silencioso?”, “Tinha”, “E por que é que não está no programa?”, “Ah, é verdade. Semana que vem trago outro”. Era uma turma que me desafiava muito e foi muito legal. Nas minhas pesquisas, nunca me dediquei a obras canônicas, e, nas minhas aulas de análise de filmes e de roteiro, hoje em dia, vou muito para curta-metragem, filmes mais experimentais, buscando cineastas mulheres, cineastas negras, cineastas que problematizam a questão do poder e da câmera, de quem tem a câmera, quem filma o quê, e tal. Mas não sei se essa é a questão também ligada à passagem do tempo, ao nosso envelhecimento, e minha, digamos, certa falta de reverência pelo cânone foi me deixando sem território comum com os alunos. E também acho que somos muitos a fazer isso, né? Somos muitos aí indicando obras que são, sei lá, menos a Hollywood dos anos 1940. E, aí, no fim, parece que a hora em que você vai querer se referir a alguma coisa, nenhum aluno viu, você também viu faz tempo, ou seja, não tem bem certeza. Tenho pensado nisso, sobre como desatar esse nó, como reformar esse cânone. Tem sido um desafio para a nossa geração, que também aprendeu de um jeito – eu não fui aluna do Hernani, aprendi de um jeito mais careta, na França, onde o machismo, o racismo e a xenofobia na universidade me parecem em alguns aspectos bem mais fortes do que aqui. Não posso me basear exclusivamente nas filmografias dos cursos que eu fiz. Implica em mais trabalho. Se passei dez anos lendo homens brancos, vendo filmes de homens brancos – mas não posso ensinar só o que eu estudei, não quero reproduzir um cânone que não faz sentido. Mas corro o risco de ser superficial quando me baseio em autoras e cineastas que chegaram para mim mais recentemente? Compartilho essas angústias não para dizer que o cânone está certo, de modo algum, e que devemos voltar a ele.

JB: A gente compartilha o seu incômodo. Eu dou essa disciplina na UFMS e a gente faz do jeito que, em geral, as universidades aqui fazem, que é dividir cinema clássico e cinema moderno: tem a História 1 e História 2. Acho que o correto, com muitas aspas, seria partir pra algo, que o Hernani citou, de você ter uma aula de história a cada semestre. Acaba sendo mais ou menos o que a gente faz aqui, que é História, História Mundial, História do cinema brasileiro, tem um e dois, tem História do documentário... Mas a gente não consegue entrar, por exemplo – e acho que isso parte também muito do gosto dos próprios professores –, no cinema mais contemporâneo que formou esses alunos. Filmes da Marvel, *Velozes e Furiosos*, enfim, esse tipo de coisa de que a gente



tem um distanciamento natural, né? Mas os alunos, grande parte deles, são muito ávidos para ouvir o que a gente teria a dizer sobre esses filmes. Sinto vontade de, talvez, no História 1, começar falando sobre esses filmes, de alguma maneira tentar remontar ao pré-cinema ou ao Primeiro Cinema, acho que faria mais sentido. Mas eu não faço isso porque é muito mais difícil... porque, de novo, pensando nesse paralelo entre 1900 e 2000, tem muita coisa que a gente poderia trazer para a aula de História de forma a engajar mais os alunos. E é realmente esse abismo que a gente vê se criando entre nós, um abismo geracional. No primeiro dia de aula, peço para os alunos dizerem o filme que eles gostam e o filme que eles não gostam. E cada vez mais eles falam filmes que eu não vi. Entro em crise também, mas não tem o que fazer. E é cada vez mais difícil acompanhar. Eles citam hoje muitas séries também.

PB: Minha preocupação maior é deixar os cursos de história vivos, dentro dos currículos, porque tem uma tendência também a diminuir cada vez mais, de preferência não ter. Então, é tipo uma defesa até de ter que existir, antes de tudo. E se você parte do princípio de que a história está viva, muito viva, se encontra na verdade gênero, primeiro cinema, então, é possível estabelecer conexões. É difícil, mas é possível. Primeiro Cinema, gente, acho que nunca esteve tão vivo. Tipo, *Le repas de bébé* [Louis Lumière, 1895] é a coisa que mais se faz hoje: filmar o bebê, as refeições do bebê. Os filmes do TikTok são Méliès, né, é tipo truques feitos com montagem, assim como esconder o corte e tal. Então o que eu faço, às vezes, é menos trabalhar só com cânones, mas tentar fazer essas ligações que mostram que a história está viva, que muitas camadas de tempo convivem.

HH: E eu acho que, de um lado, pelo nosso lado, devemos valorizar aquilo que a gente aprendeu. A gente tem um instrumental analítico que é importante, que é sofisticado, que deve ser usado. E, do outro lado, não menosprezar os *Velozes e Furiosos*, que tem uma coisa rara em cinema, que é três tempos num único plano, que era uma coisa que o Bergman fazia muito bem, tem no *Velozes e Furiosos 4* [Justin Lin, 2009], um dos raríssimos filmes da história do cinema que usa isso. Então às vezes você pega Bergman e *Velozes e Furiosos*, como é que faz isso aí? Às vezes a gente acha que é só porque fez um bilhão de dólares de bilheteria, o filme é um zero à esquerda. Não é. Esses dois que você citou, eu usava regularmente em sala de aula. Tanto o, lá, o *Capitão América* e companhia limitada, como *Velozes e Furiosos*. E eles têm estruturas muito sofisticadas, muito. Esquece lá que é o bem contra o mal e analisa o filme. Eu acho que às vezes a gente tem muito preconceito com os filmes. E os filmes estão lá de um jeito ou de outro, vamos analisar primeiro, vamos ver o que eles estão propondo ou não. Eu



acho que é preciso um ponto de contato com os alunos, senão não rola uma conversa. É preciso que eles se sintam inseridos em alguma coisa, senão eles vão seguir o caminho deles lá, do jeito deles. E às vezes pode-se mostrar que é um pouco mais do que eles estão vendo, que às vezes eles estão vendo só a briguinha, e a corrida, etc e tal. E não, o cara tem que posicionar, cortar, iluminar, porque não é tão simples assim. E, na verdade, todos esses cineastas saíram do mesmo lugar que a gente, da universidade, aprenderam mais ou menos a mesma coisa que a gente, eventualmente até os mesmos cânones. O que eles fizeram com isso? Fizeram realmente a mesma coisa? Eu acho que não. Às vezes, a gente se afasta de um tipo de ou de vários tipos de cinema e perde esse diálogo. O diálogo é importante, é politicamente importante.

MI: Eu queria só fazer um breve adendo. Talvez seja uma coisa clara aqui para nós, mas não custa ressaltar: nos cursos de história, pelo menos os que ministro, tenho procurado cada vez mais ir para além de mostrar a história como uma mera sucessão de filmes e diretores, mas buscar incorporar outros aspectos, como os institucionais, tecnológicos, de políticas públicas, etc. Eu acho também fundamental avançar nessa ideia de falar sobre cinema, para além de se um filme é ou não cânone, ou de uma sucessão de filmes, de escolas, em torno de obras-primas de exceção, de realizadores-autores, toda essa ideia centralizada em torno do cinema de autor, né, mas tentar olhar a história por meio de outras perspectivas.

PB: Tenho a impressão de que a gente saiu de um lugar de recusa total do cânone para um lugar de curiosidade. Um olhar crítico sobre o cânone, que não é tanto uma recusa absoluta, mas uma certa abertura para ver determinados filmes. Sinto uma nova curiosidade em relação aos filmes do passado. E tem um pouco a ver com isso que o Ikeda falou, sempre relacionando com questões de tecnologia. Muitas vezes, a tecnologia é uma coisa que acende uma luzinha de curiosidade.

LM: É que do ponto de vista das mulheres e das minorias, o cânone é feito de muitas exclusões. Então, você se colocar nesse lugar, por mais que tenha um encantamento, é politicamente uma posição insustentável pra gente, sabe? Quando dei aula de História do Cinema Mundial, comecei a traduzir textos da Germaine Dulac que não achava em português. É um absurdo, precisamos publicar o trabalho dela aqui, tenho esse projeto. Há obras preciosas e que existem, mas não chegam para a gente! Precisamos mesmo fazer um trabalho de garimpo. Mas como não dou conta de tudo, esse garimpo, e o trabalho com o pensamento das teóricas do cinema, deve em breve virar minha pesquisa principal. É meio por aí a minha angústia...

KF: Acho que é muito por aí. Eu dei uma disciplina parecida com essa uma vez numa turma de pós, que era uma certa ideia de tentar pensar uma história ampliada do cinema. Tentei ir passando por esses recortes que são sempre arbitrários. A Nova História já coloca, desde os anos 1970, que não existe uma história, existe uma forma contextual da gente lidar, o que não quer dizer que a gente não vá fazer história, mas quer dizer que a gente está fazendo história sempre no presente e criando relações que precisam ser propostas. E, aí, concordo muito com o Ikeda que essa contextualização é mais do que filme, diretor, mas como é que esse movimento acontece, com o que ele tinha a ver, o que, como, quando a gente vai falar do autorismo, da Nouvelle Vague, etc. Tem toda uma discussão de uma forma de pensar o cinema a partir dessa identidade masculina, branca, francesa, que pode ser posta aí, assim, e num certo lugar, que é também como é que a gente recontextualiza. Olhar para isso à luz do que a gente tem de discussão crítica agora – o que não quer dizer não falar disso, mas também olhar para o próprio fato do que estávamos fazendo. Isso não está fora dos filmes, isto está dentro dos filmes. É também olhar para as imagens criadas, para os textos que estavam ali do lado, que estavam dentro. Quando lançam *E o vento levou* [Victor Fleming, 1939] com toda uma discussão contextual do que quer dizer o filme, de como ele se insere, o que era aquele momento, sabe? É um pouco como a gente lida com esse cânone, falando sobre as questões que atravessam e sobre as questões que às vezes estão do lado. E, aí, eu acho que, infelizmente ou felizmente, é um trabalho a ser feito que, às vezes, parece que a academia não enfrenta, que precisa traduzir esses textos, traduzir legenda de filme, colocar coisas ali que existem, que não dá para ficar esperando que esse trabalho teórico seja feito por pessoas que não estão dentro da academia. Eu entendo toda a angústia. Só estou dizendo que, às vezes, tem um trabalho grande a ser feito e que passa também por uma reformulação. Acho que agora tem três concursos abertos de edição e montagem. Então há escolhas, né? Se o que cai no concurso é sobre edição e montagem, esse professor não vai conseguir dar história. É um tema que, possivelmente, não é um pré-requisito – esse professor não vai conseguir dar história do cinema negro ou história do cinema das mulheres. Existe uma escolha teórica aí sendo feita, uma escolha de povos. Estava falando de mais disciplinas, tanto de uma reformulação quanto de um investimento de desejo, de foco dos cursos, e que passa por isso que Hernani falou, de qual espaço há hoje em dia para as histórias, mas também se é um desejo de que ela seja dada de outra forma, além dos espaços, que tipo de concurso vai ser aberto.

PB: Eu dou uma aula de Hollywood, em que começo com *Infiltrado no Klan* [Spike Lee, 2018], porque ele começa com um plano de *E o vento levou* e segue depois com o



personagem do Alec Baldwin, que é um cara de extrema direita, falando, e, atrás dele, imagens do *Nascimento de uma nação* [D. W. Griffith, 1915]. Então, é um filme perfeito pra você começar uma discussão, sabe? O plano de *E o vento levou* que ele escolhe é a prova de que o filme é um monumento aos confederados, ou seja, ao racismo. E Spike Lee tem um diálogo direto com boa parte dos alunos. Aí tem também um filme da Dorothy Arzner com a Lucille Ball, que abre uma brecha ótima para falar das mulheres em Hollywood. E é um musical. O nome do filme é *Dance girl dance* [Dorothy Arzner, Roy Del Ruth, 1940]. Tem uns filmes que abrem portas para boas discussões.

MI: Eu fico pensando que esta própria mesa é uma tentativa também de historicizar ou pensar questões sobre o cinema de 2010. De alguma forma a gente está pensando em relações históricas, né? E eu fico sempre pensando nesse desafio de ir para além dos filmes e de realizadores para discutir quais são as linhas de força, quais embates existiam nesse período, e quais são os condicionantes históricos que fizeram com que determinados debates passassem a ter mais proeminência, mais legitimação, dentro de um campo de disputas do que era o cinema brasileiro do período, né? Pensar nessas linhas de força principais legitimadas. E também pensar que outros gestos, que outros movimentos e tendências acabaram sendo invisibilizados porque não tinham aderência a esses campos hegemônicos de maior visibilidade de forças que, talvez, décadas depois ou anos depois, por outros caminhos e outros meandros e tal, esses gestos que ali, naquele período, naquele momento, foram invisibilizados, eles podem ser posteriormente despertados ou revalorizados a partir de outras tendências. Eu acho que pode ser uma possibilidade, um caminho, propor o debate dessas conexões a partir desses embates. Ou seja, que condicionantes históricos fizeram com que determinados debates ou determinadas questões, em certo momento, naquelas circunstâncias específicas, passaram a ter mais proeminência em relação a outros. E o que esses debates na verdade geram, e que apagamentos também certos tipos de debate geram em relação a outros, né? Pelo menos é o que eu venho tentando pensar e fazer.

DS: Tem uma coisa que dá para a gente fazer que é multiplicar a presença dos filmes. Então, por exemplo, para multiplicar o cinema brasileiro, uma das estratégias que eu tenho tentado na disciplina de Análise Fílmica é ter mais filmes brasileiros. Então, dá pra falar, infiltrar onde der, multiplicar espaços na grade existente.

HH: Eu tenho uma impressão – e é só uma impressão – de que no campo mesmo da produção, o que aconteceu com o que a gente chama de cinema brasileiro foi uma grande acomodação. Quem era hegemônico lá nos anos 1970, nos anos 1980, anos 1990, continua hegemônico hoje em dia. Mas você abriu espaços para uma



segmentação econômica, uma segmentação regional, uma entrada artística, etc. E hoje você tem recursos suficientes – talvez a grande novidade dos últimos 20 anos – para acomodar um conjunto de cinemas brasileiros que é bem maior do que o que existiu no passado, bem mais diversificado do que o que existiu no passado, e que, até certo ponto, convivem bem uns com os outros. Você vai ter o edital para o segmento X ou o segmento Y, mas, em geral, convive-se bem uns com os outros. Não há um dissenso frontal e não há, de fato, uma exclusão absoluta de ninguém. Mas, por outro lado, no campo do pensamento, do debate, da discussão, da pesquisa, isso eu vejo de uma maneira diferente – novamente estou frisando, é uma impressão. E eu acho que, aí, essa fragmentação é mais clara, e a divisão é mais definida. Aí, os apagamentos aparecem de uma forma mais direta, as exclusões ficam claras. Mas não no campo da produção. Não naquilo que supostamente estaríamos todos analisando. Lá, parece que não há esse problema. Na verdade, ele existe e está lá, mas parece que não há. E, aí, talvez uma coisa que seja importante pesquisar, debater: que ideologias de cinema brasileiro surgiram aí nos últimos dez, 15 anos. Esses apagamentos, na verdade, estão de fato colocados lá na ideologia ou a ideologia é justamente o contrário: “não há um apagamento, estamos cuidando de todos, estamos fazendo tudo por todos, tem dinheiro para todo mundo, etc.” E, nisso, inclusive, você vai às vezes a uma segmentação da segmentação. E, aí, talvez porque essa é a ideologia dominante hoje em dia, a sua pergunta seja ainda mais pertinente. O que ficou de fora e por que ficou de fora? Acho que aí está, talvez, uma questão maior, porque a gente não consegue perceber isso de imediato, parece que está todo mundo sendo contemplado. Está todo mundo no mesmo caminho, com o mesmo norte. E não há exclusões? Claro que há. E as exclusões, eventualmente, não são só de grupos, podem ser, por exemplo, de temáticas, de perspectivas, de estéticas, podem ser outras questões que talvez sejam tão importantes quanto ter o dinheiro para fazer os filmes e que, de fato, estão fora do debate. Porque o debate foi tomado por uma perspectiva econômica muito forte desde que o Fundo Setorial surgiu. Então, é sempre uma questão de vai ter edital para tal coisa ou não. E como o bolo cresceu na economia, foi possível sustentar essa ideologia ou ideologias até o presente momento. Daqui a dez anos, isso é possível? Vai crescer indefinidamente, ou não? E quando quebrar, como vai ser essa luta? O que vai ser apagado a essa altura. A questão é: qual é a luta política que existe hoje naquilo que a gente chama de cinema brasileiro? Parece que não há, pelo menos, é a impressão que eu tenho.

JB: É isso gente! Foi bom demais! Obrigado!