



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Daniel Pereira Rocha

*Dinâmica Cultural: cinema, ritual e política a partir do
Festival Panorama Internacional Coisa de Cinema*

Salvador - Bahia
2016

Daniel Pereira Rocha

*Dinâmica Cultural: cinema, ritual e política a partir do
Festival Panorama Internacional Coisa de Cinema*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Antônio da Silva Câmara.

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Pereira Rocha, Daniel
Dinâmica cultural: cinema, ritual e política a partir do
Festival Panorama Internacional Coisa de Cinema / Daniel
Pereira Rocha. -- , 2016.
90 f.

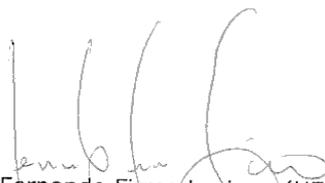
Orientador: Antônio da Silva Câmara.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Ciências
Sociais) -- Universidade Federal da Bahia, Faculdade Filosofia
e Ciências Humanas, 2016.

1. Cinema. 2. Dinâmica Cultural. 3. Festival. I. da Silva
Câmara, Antônio. II. Título.

DANIEL PEREIRA ROCHA

**DINÂMICA CULTURAL: CINEMA, RITUAL E POLÍTICA A
PARTIR DO FESTIVAL PANORAMA INTERNACIONAL DE
CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais e, aprovada em vinte e nove de julho de dois mil e dezesseis, pela Comissão formada pelos professores:



Prof(a). Fernando Firmo Luciano (UFBA)
Doutor em em Antropologia Social pela Universidade de Brasília



Prof(a). Augusto Souza de Sá Oliveira (UFRB)
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia



Prof(a). Antônio da Silva Câmara (UFBA)
Doutor em Sociologia pela Université Paris Diderot - Paris 7

Financiamento

Essa pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

Resumo

A presente dissertação tem como objeto de estudo o Festival de Cinema Panorama Internacional Coisa de Cinema (PICC) que acontece na cidade de Salvador tendo como foco a sua décima (2014) e décima primeira edição (2015). Busca-se através desta pesquisa investigar o papel do cinema, enquanto arte, de provocar a reflexão pública sobre as estruturas sociais, e no caso particular deste evento qual a sua capacidade de contribuir para uma concepção *sui generis* de cinema em um contexto amplo e de disputa associado à produção de bens simbólicos (ou culturais). Parte-se do entendimento que as estruturas sociais são arranjos padronizados que constituem o caráter normativo da sociedade bem como suas sanções legais, além de posições e papéis sociais, cuja apreensão pode se dar a partir de um momento liminar. Assim o estudo consiste na tentativa de compreender em que medida o festival ao utilizar o filme enquanto símbolo permite que os atores (realizadores) que participam desse “ritual” encontrem modos de refletir e criticar a sociedade.

Palavras-chaves: Cinema; Dinâmica Cultural; Festival.

Abstract

The aim of this dissertation is to study the Festival Panorama Internacional Coisa de Cinema that happens in the city of Salvador focusing on its tenth (2014) and eleventh edition (2015). This research seeks to investigate the role of cinema, as an art, to provoke public reflection on social structures, and in the particular case of this event what its capacity to contribute to a *sui generis* conception of cinema in a broad context and dispute associated with the production of symbolic goods (or cultural). It is understood that social structures are standardized arrangements that constitute the normative character of society as well as its legal sanctions, further on as positions and social roles, whose apprehension can occur from a liminality moment. Thus, the study is the attempt to understand to what extent the festival in using the film as a symbol allows the social actors (filmmakers and producers) participating in this "ritual" to find ways to reflect and criticize society.

Keywords: Cinema; Cultural Dynamics; Festival.

Lista de Imagens

Imagem 1 - Nota Itaú Glauber Rocha

Imagem 2 - Centro Histórico – Praça Castro Alves – (1) Espaço Cultural da Barroquinha; (2) Teatro Gregório de Mattos (3) Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha (4) Antigo Prédio do Jornal A Tarde (Hotel Fasano); (5) Hotel Palace.

Imagem 3 - Antigo Prédio do Jornal A Tarde - Hotel Fasano (a esquerda) e Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha (a direita)

Imagem 4 – Teatro Gregório de Mattos (a esquerda) e Espaço Cultural da Barroquinha (a direita)

Imagem 5 – Reforma do Hotel Palace (ao fundo)

Imagem 6 – Nota Itaú Glauber Rocha 2

Imagem 7 – Bilheteria Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha

Imagem 8 – Exibição de Cartazes no Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha

Imagem 9 – Lounge do Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha

Imagem 10 – Debate sobre preservação audiovisual – da esquerda para a direita: Milene Gusmão, Cláudio Marques, Laura Bezerra e Adolfo Gomes

Imagem 11 – Debate: Distribuição do Cinema Independente – da esquerda para direita: Adhemar Oliveira; Cláudio Marques e Pedro Butcher

Imagem 12 – Cartaz de Branco Sai, Preto Fica

Imagem 13 – Adirley Queirós no debate sobre Branco Sai, Preto Fica

Lista de Tabelas

Tabela 1 – 20 Maiores Bilheterias – 2014

Tabela 2 – Público e Renda Acumulado dos Títulos Exibidos - 2014

Lista de Siglas

ABPA - Associação Brasileira de Preservação Audiovisual

ANCINE – Agência Nacional de Cinema

DIMAS - Diretoria de Audiovisual

EICGR - Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha

FUNCEB - Fundação Cultural do Estado da Bahia

PICC – Panorama Internacional Coisa de Cinema

Sumário

1	Introdução	11
2	Dinâmica Cultura: um caminho a ser trilhado	16
2.1	Indústria e Cultura Audiovisual	18
2.2	Ritual: liminaridade e reflexão	23
2.3	Um breve síntese	28
3	O cenário do festival Panorama Internacional Coisa de Cinema	29
3.1	O Cinema no Centro	34
3.2	O Campo Audiovisual no PICC	42
4	O cinema em disputa: Cinema Independente versus Cinema Comercial	49
5	Confabulações teóricas sobre o cinema: o caso de Adirley Queirós a partir de “Branco Sai, Preto Fica”	66
6	Conclusão	86
	Referências	90

1 Introdução

A presente dissertação tem como objeto de estudo o Festival de Cinema Panorama Internacional Coisa de Cinema (PICC) que acontece na cidade de Salvador tendo como foco a sua décima (2014) e décima primeira edição (2015) ¹. Busca-se através desta pesquisa investigar o papel do cinema, enquanto arte, de provocar a reflexão pública sobre as estruturas sociais, e, no caso particular deste evento, qual a sua capacidade de contribuir para uma concepção *sui generis* de cinema em um contexto amplo e de disputa associado à produção de bens simbólicos (ou culturais).

Parte-se do entendimento que as estruturas sociais são arranjos padronizados que constituem o caráter normativo da sociedade bem como suas sanções legais, além de posições e papéis sociais, cuja apreensão pode se dar a partir de um momento liminar. A liminaridade – um momento ambíguo e de interstício – possibilitaria que as estruturas sociais pudessem ser examinadas e avaliadas. O estudo consiste na tentativa de compreender em que medida o festival ao utilizar o filme enquanto símbolo permite que os atores (realizadores) que participam desse “ritual” – no caso específico da pesquisa o foco são os realizadores – encontrem modos de refletir e criticar a sociedade.

Embora haja uma perda da importância do sentido ritual nas sociedades ocidentais “modernas” ou a massificação de ritos e sua banalização que o coloca em um lugar socialmente pouco importante, o trabalho aqui empreendido pretende verificar se na contramão desse processo o cinema ainda se apresenta como forma artística ritual bem como as redes de ligações relacionais estabelecidas entre a arte cinematográfica e a sociedade. O festival se apresenta como um desses lugares, em que a arte é, mais do que tudo, reflexão.

Entende-se que o cinema possibilita a construção de um delimitador tempo-espço, colocando em voga a reflexão pública sobre as estruturas sociais. A existência de eventos dessa natureza oferece a possibilidade de atentar não só para a reflexão sobre suas dimensões “sociais” e “culturais”, em uma sociedade “complexa” e “moderna”, mas ao processo que ele engendra. Nesse sentido, o filme se configuraria, então, como mediador dessa relação entre indivíduo e sociedade constituindo-se como objeto simbólico que possui o “poder” de incitar a ação. Evocaria sentimentos e desejos e ainda conteria um viés ideológico revelando procedimentos normativos da sociedade ou fissuras nos processos sociais.

O próprio conteúdo “dramático” do cinema (ou filme) pode ganhar uma dimensão “real” ao nos remeter aos próprios “dramas” que no decorrer da nossa vida somos levados a enfrentar. O seu aspecto “crítico” ou “performativo” busca trazer novos elementos no que concerne a relação entre os atores sociais e o consumo de bens simbólicos permitindo enxergar na dinâmica social e nas suas estruturas constitutivas transformações e

¹O Festival Panorama Internacional Coisa de Cinema na sua realização contempla mostras de filmes nacionais, internacionais e baianos, seja de longa, média, ou curta-metragem. Além de realizar debates e oficinas de temáticas relativas ao cinema.

movimento e a capacidade de agir dos sujeitos que vivenciam essa experiência.

A própria trajetória do cinema brasileiro que é marcada por “crises” ou por uma espécie de “subdesenvolvimento” (GOMES, 1996) no que tange a sua consolidação como indústria cultural – em contraposição a um mercado hegemônico de produção massificada – coloca em questão a relevância de realização do festival, já que o cinema brasileiro sempre se desenvolveu amparado pelo Estado não cessando essa relação. Mesmo contemporaneamente o cinema continua sustentando-se através de políticas culturais baseada em editais.

O PICC surge com o intuito de diversificar o acesso e olhar do cinema existente na Bahia – acontecendo desde o ano de 2002 com uma trajetória de mais de dez anos – sobretudo no que diz respeito ao espaço de acesso a filmes na cidade de Salvador e na defesa daquilo que seria uma democratização do acesso às salas de cinema e da promoção do cinema brasileiro.

No sentido mesmo da criação de uma demanda de atividades artísticas culturais que possibilitem o deslocamento de pessoas para um espaço de interação e de alternativas às produções “massificadas” proporcionadas pela televisão e empresas de comunicação. É, por exemplo, o que defende Cláudio Marques ² idealizador do festival em entrevista realizada sobre o festival:

Olha, as coisas mudaram muito de 2002 pra cá. Em 2002 nosso circuito de exibição era bem menor, e era muito mais conservador, então, em 2002 era realmente pra gente ter uma diversidade... Eu queria provar de certa maneira pra mim mesmo que o baiano, o soteropolitano, sobretudo, queria ter acesso, a um outro tipo de cinema, um outro olhar de cinema, que a gente tinha mais uma quantidade de salas bem menores, e uma diversidade mínima, radicalmente, mínima. Então, a questão da diversidade era uma questão crucial pra mim sempre foi, continua sendo, era mais grave do que hoje. Em termos de cinema também, aquilo que eu estava falando (...) a diversidade e democratização do acesso. A produção cultural. E isso é político, com certeza é político. (...) A primeira competição de filme brasileiro que a gente fez, foi muito esvaziado, o ano passado lotado, quer dizer, a gente cria essa demanda pelo cinema nacional, isso é político. Eu acho que mais e mais ações como essas tem que ser feitas, aí é a segunda parte da pergunta. É importantíssimo que o Estado, o Estado gasta pouquíssimo com a cultura, a verdade é essa, ele subsidia muito mais a indústria automobilística do que a cultura, muito mais. Se dá pouquíssimo dinheiro pra cultura e os resultados da cultura de uma maneira geral são excepcionais. Politicamente falando, em termos de formação, a gente tem que triplicar esse valor, quadruplicar esse valor. Os valores são muito baixos.

Percebe-se que a realização do festival é uma tentativa de romper com a lógica dos complexos de cinema que funcionam dentro de shoppings para exibições em salas de cinema de “rua” com ingressos a baixo custo e amplo acesso a filmes produzidos no Brasil.

²Cláudio Marques é cineasta e coordena o Espaço Itaú de Cinema – Glauber Rocha em Salvador, além de ser idealizador do festival.

É interessante perceber que em virtude, então, dessa “assimetria” na produção de acesso a bens simbólicos o PÍCC exerce exatamente uma função política tendo em vista que no mercado cinematográfico brasileiro, quando se trata de exibição, há uma predominância de filmes norte-americanos.

Dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine) mostram que apenas um filme brasileiro encontra-se dentre as maiores bilheteiras do ano de 2014 (ver tabela 1) e que existe uma disparidade entre público e renda acumulados entre os títulos brasileiros e estrangeiros exibidos no ano de 2014. O público que foi assistir os filmes brasileiros foi de 12,2%, enquanto os filmes estrangeiros por sua vez levaram 87,8% desse total revelando uma disparidade gritante na escolha do público brasileiro em relação aos filmes brasileiros e estrangeiros (ver tabela 2).

Tabela 1- Maiores Bilheteiras de 2014

Título no Brasil	Distribuidora	Gênero	País	Data de Lançamento	Salas no Lançamento	Público em 2014	Renda em 2014 (R\$)	PMI (R\$)
A Culpa é das Estrelas	Fox	Ficção	EUA	05/06/2014	950	6.165.705	R\$ 69.100.777,00	R\$ 11,21
Malévola	Disney	Ficção	EUA	29/05/2014	796	5.755.409	R\$ 73.643.412,00	R\$ 12,80
Rio 2	Fox	Animação	EUA	27/03/2014	1.271	5.212.811	R\$ 63.901.920,00	R\$ 12,26
X-Men: Dias de um Futuro Esquecido	Fox	Ficção	EUA	22/05/2014	1.419	4.923.664	R\$ 64.417.536,00	R\$ 13,08
Noé	Paramount	Ficção	EUA	03/04/2014	1.015	4.887.284	R\$ 68.477.613,00	R\$ 14,01
Jogos Vorazes: A Esperança - Parte 1	Paris (SM)	Ficção	EUA	20/11/2014	1.580	4.753.204	R\$ 55.871.754,89	R\$ 11,75
Capitão América 2: O soldado invernal	Disney	Ficção	EUA	10/04/2014	1.116	4.621.101	R\$ 62.818.154,00	R\$ 13,59
Como Treinar seu Dragão 2	Fox	Animação	EUA	19/06/2014	951	4.609.744	R\$ 55.041.720,00	R\$ 11,94
Transformers - A Era da Extinção	Paramount	Ficção	EUA	17/07/2014	1.053	4.587.292	R\$ 61.735.174,00	R\$ 13,46
Planeta dos Macacos: O Confronto	Fox	Ficção	EUA	24/07/2014	1.104	4.103.629	R\$ 55.432.663,00	R\$ 13,51
O Espetacular Homem Aranha 2	Sony	Ficção	EUA	01/05/2014	1.139	4.100.615	R\$ 55.227.320,56	R\$ 13,47
Frozen: uma Aventura Congelante	Disney	Animação	EUA	03/01/2014	872	3.931.888	R\$ 47.341.817,00	R\$ 12,04
Annabelle	Warner	Ficção	EUA	09/10/2014	427	3.713.984	R\$ 41.819.750,00	R\$ 11,26
As Tartarugas Ninja	Paramount	Ficção	EUA	14/08/2014	757	3.366.763	R\$ 43.785.302,00	R\$ 13,01
Debi e Lóide 2	Imagem	Ficção	EUA	13/11/2014	698	3.049.064	R\$ 35.308.966,00	R\$ 11,58
O Hobbit: A Batalha dos Cinco Exércitos	Warner	Ficção	EUA	11/12/2014	1.038	3.047.469	R\$ 43.492.831,00	R\$ 14,27
Até que a Sorte nos Separe 2*	Downtown/Paris	Ficção	Brasil	27/12/2013	778	2.930.693	R\$ 33.122.552,72	R\$ 11,30
Guardiões da Galáxia	Disney	Ficção	Eua	31/07/2014	927	2.864.628	R\$ 38.072.963,00	R\$ 13,29
300: A Ascensão do Império	Warner	Ficção	EUA	07/03/2014	807	2.839.023	R\$ 40.450.403,00	R\$ 14,25
Robocop	Sony	Ficção	EUA	21/02/2014	734	2.816.702	R\$ 33.468.226,11	R\$ 11,88

* Somada a primeira semana em exibição, ainda em 2013, o filme **Até que a Sorte nos Separe 2** acumula um público total de 3.978.161 espectadores e renda de R\$ 45.274.441,66.

Fonte: Ancine/ Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual

Tabela 2 - Público e Renda Acumulados dos Títulos Exibidos - 2014

Títulos	Público	Renda (R\$)	Participação de Público	Participação de Renda	PMI (R\$)	Títulos Exibidos	Títulos Lançados
Brasileiros	19.030.900	221.281.224,21	12,2%	11,3%	11,63	179	114
Estrangeiros	136.567.238	1.734.945.177,19	87,8%	88,7%	12,70	484	273
Total	155.598.138	1.956.226.401,40	100,0%	100,0%	12,57	663	387

Fonte: Ancine/ Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual

Outro aspecto relevante é que a realização do festival possibilita a abertura e publicização de produtos audiovisuais que estão “fora” das grandes produtoras de filmes tendo como foco produções independentes e filmes que dificilmente iriam ser exibidos nas salas de cinema convencional. Isso implica que a criação de um determinado espaço para a exibição dos filmes com essas características, como é o festival, refletem diretamente na formação de um determinado “gosto” e na concepção do que é esse cinema independente. Assim é possível também compreender como a partir deste “gosto” ou aspecto de “distinção” – atributo que é considerado indispensável – como um determinado grupo social consegue construir uma concepção específica sobre o cinema.

A presente pesquisa surge como necessidade de dar continuidade ao trabalho desenvolvido em âmbito da graduação denominado “Reflexividade pública: estudo ritual do Cineclube Mário Gusmão” (2014), no qual percebi a necessidade de encontrar e se debruçar sobre outras atividades culturais que pudessem permitir sistematizar um conhecimento mais consistente e amplo sobre as dinâmicas sociais, através da arte e da cultura, e que possibilitassem enxergar elementos de reflexão, e conseqüentemente como se constrói, ou como é construída, uma concepção sobre o cinema.

A escolha do PICC com objeto de estudo é fruto de uma experiência obtida no desenvolvimento da pesquisa citada anteriormente que revelam elementos de convergência em relação a determinados aspectos “rituais” e ao contexto de produção e consumo de bens simbólicos. Nesse sentido, busca-se trazer uma abordagem sobre as manifestações artísticas e culturais no que concerne a sua constituição e importância social, entrevendo uma inter-relação entre a composição ritual do festival, que utiliza os filmes como objeto simbólico através do qual efetiva sua realização, e aspectos políticos gerais que fomentam a produção exibição dos filmes como produtos simbólicos.

A pesquisa, então, busca entender o cinema levando em consideração sua especificidade enquanto objeto artístico, além de possibilitar ver a sociedade de forma processual através de

(...)formas liminares, ou “liminóides” (revolução pós-industrial) de ação simbólica, aqueles gêneros de atividades de tempo livre, nos quais todos os padrões e modelos anteriores sujeitam-se a críticas, e formulam-se novas formas de se descrever e interpretar a experiência sociocultural. (TURNER, 2008, p.13)

Com a presente investigação será possível ver como a arte expressa a estrutura institucionalizada, para justificá-la ou criticá-la, mesclando frequentemente fatores culturais de forma inovadora e sem precedentes. Busca-se, então, ampliar o olhar sociológico sobre os fenômenos sociais, no qual o cinema se apresenta como esse objeto e produto simbólico que possibilita a reflexão sobre a vida social, permitindo entender como é constituída a dinâmica cultural nessa sociedade “moderna” e capitalista.

A caracterização do trabalho dentro das várias modalidades de pesquisa em ciências sociais estaria no âmbito do que se chama estudo de caso. A proposta é estudar unidades singulares e grupos pequenos criando a possibilidade de fornecer a compreensão de algo de forma ampla além de trazer novas proposições sobre determinado assunto (MAZZOTI, 2006)

Para dar conta da pesquisa foi utilizada como técnica de pesquisa a observação participante objetivando-se trazer os relatos obtidos nas sessões. Aqui os momentos dos debates foram gravados a partir de um captador de áudio tornando possível identificar e compreender os discursos dos atores sociais. A análise dos dados foi feita tentando contextualizar o festival a partir das temáticas abordadas nas sessões e nos debates.

Durante os oito dias de festival (em cada ano) que aconteceram entre 29 de outubro a 5 de novembro do ano de 2014 e de 28 de outubro a 4 de novembro de 2015 frequentei vários debates que versaram sobre temas relacionados a exibição, produção, distribuição e preservação do cinema, e sessões de filmes diversos (seja curta, média, ou longa-metragem), o que rendeu mais de 10 horas de áudio gravados. Anteriormente ao evento realizei uma entrevista que considerei chave para o entendimento do funcionamento do festival com seu idealizador Cláudio Marques (citado anteriormente).

A investigação do PICC permite entender seu funcionamento interno como portador de uma “ritualidade”, a produção de discursos, e questionamentos sobre a realidade social na qual o cinema adquire centralidade. A existência do que seria um espaço “alternativo” de consumo audiovisual – fugindo de certa maneira da lógica mercadológica que prima pela obtenção de lucros a partir da utilização e manipulação de objetos artísticos – traz à tona o que a arte pode ter de mais transformadora, sua capacidade de funcionar como mecanismos “bons para pensar”, ainda que seja possível, nesse processo, visualizar contradições e conflitos.

2 Dinâmica Cultural: um caminho a ser trilhado

Inicialmente queria remeter o estudo aqui apresentado ao desenvolvimento proposto por Eunice Ribeiro Durham (2004) acerca da dinâmica cultural e suas implicações no que diz respeito a sociedade contemporânea (ou a sociedade moderna capitalista), já que ela aponta aspectos interessantes para se pensar o objeto aqui a ser analisado.

Sua constatação é de que a análise da dinâmica cultural está primeiramente associada a sua evidência enquanto fenômeno social. Esse fenômeno aludiria respectivamente aos aspectos dinâmicos da cultura, ou seja, para ela é necessário não somente entender a cultura enquanto produto mas sobretudo compreender como ela é produzida. Assim, a cultura deve ser entendida como “um processo pelo qual os homens orientam e dão significados às suas ações através de uma manipulação simbólica que é atributo fundamental de toda prática humana” (DURHAM, 2004, p.231).

A implicação desse entendimento da cultura apontaria para o relacionamento entre a análise de fenômenos culturais e análise da dinâmica cultural como sendo necessariamente parte integrante de um mesmo processo cujas representações seriam condição e produto de práticas sociais. Assim, o que estaria em jogo no estudo aqui proposto seria a inter-relação entre uma formulação sobre um discurso do que é o cinema fundado em uma prática social ritualizada.

De outro modo, é necessário levar em consideração que em nossa sociedade a dinâmica cultural está marcada por uma heterogeneidade cultural que se apresenta como produto das diferenciações das condições de existência e que se liga diretamente a uma estrutura de classe resultando em um tipo de reprodução simbólica. Aqui não se descarta as distinções, tanto pelo conteúdo quanto pela forma assumidas, que são geradas pelas peculiaridades locais e o contexto histórico.

No entanto, é importante atentar que a autonomia cultural que os grupos sociais possuem para desenvolver seus símbolos se produz dentro de certos limites estabelecidos, sobretudo, como aponta Durham, pela necessidade de manutenção de uma estrutura de dominação. A possibilidade da autonomia é sempre relativa a um sistema de reprodução social.

O que verifica-se é que cada grupo social através de seus integrantes encontra meios de produzir seus produtos culturais específicos que evocam “uma experiência coletiva incorporada num imaginário social próprio” (DURHAM, 2004, p.233). Mas estes, por sua vez, recaem numa problemática contemporânea da dinâmica cultura: a “cultura de massa” e a indústria cultural que consistem na difusão de produtos culturais elaborados por grupos sociais que tentam implicitamente (e explicitamente) impor um determinado padrão estético e cognitivo.

Essa problemática estaria direcionada para tentativa de padronização sem romper com a diversificação cultural reproduzindo assim as condições concretas de existência

associados ao modelo social vigente. O que colocaria em questão, portanto, a análise do significado destas instituições cuja especialidade é a elaboração e a difusão de produtos culturais.

De outro modo associados a estes elementos (elaboração e difusão) estaria em jogo o próprio papel que os indivíduos desempenham no consumo destes produtos que demarcaria necessariamente uma reelaboração de significados “em que volta a atuar a heterogeneidade produzida pelo próprio funcionamento da estrutura social” (DURHAM, 2004, p.234)

O que a Durham aponta – e que vai se mostrar de forma relevante neste trabalho – é que

Estando a distinção entre produtores e consumidores de cultura presa a uma distinção de classe, a relação entre eles assume necessariamente uma conotação política, isto é, ela tem implicações em termo de poder. Com isso queremos dizer que, na medida em que a chamada cultura de massa constituiu uma tendência homogeneizadora que se sobrepõe as diferenças reais fundadas numa distribuição desigual de trabalho, da riqueza, e do poder, se processa, portanto, no plano exclusivamente simbólico, todo o problema da dinâmica cultural se projeta na esfera das ideologias e tem que levar em consideração seu significado político. (...) [Assim] as diferenças culturais aparecem não como simples expressão [sic] de particularidades de modo de vida, mas como manifestação de oposições ou aceitações que implicam um constante reposicionamento dos grupos sociais na dinâmica de relações de classe. (...) O acesso desigual às informações, assim como às instituições que asseguram a distribuição de recursos materiais, culturais e políticos, promove uma utilização diferencial do material simbólico, no sentido não só de expressar peculiaridades das condições de existência, mas de formular interesses divergentes. (DURHAM, 2004, p.233-234).

Daí os processos culturais estarem necessariamente implicados com uma questão política onde a ideologia sinalizaria para a construção de projetos hegemônicos que teriam por objetivos viabilizar “propostas políticas de transformação ou manutenção da ordem social no sentido de assegurar a dominação de uma classe sobre as outras” (DURHAM, 2005, p.277-278).

A pesquisa busca tratar exatamente deste ponto ou como novamente aponta Durham:

É possível e necessário politizar a abordagem antropológica e investigar de que modo sistemas simbólicos são elaborados e transformados de modo a organizar uma prática política, legitimar uma situação de dominação existente ou contestá-la. É importante investigar de que modo grupos, categorias ou segmentos sociais constroem e utilizam um referencial simbólico que lhes permite definir seus interesses específicos, construir uma identidade coletiva, identificar inimigos e aliados marcando as diferenças em relação a um e dissimulando-as em relação a outros. Qualquer elemento cultural pode ser assim politizado, sem entretanto esgotar seu significado no fato de serem instrumentos numa luta pelo poder. (DURHAM, 2004, p.278)

A análise a ser desenvolvida trata, então, a existência do cinema na sua dimensão política e enquanto sistema simbólico. Sendo impossível dissociá-los, investiga-se os aspectos

supracitados (referencial simbólico, interesses específicos, identidade coletiva, inimigos e aliados e suas diferenças) no que diz respeito a formação de uma “cultura audiovisual” a partir do festival PICC.

2.1 Indústria e Cultura Audiovisual

Desde as primeiras imagens em movimento exibidas pelos irmãos Lumière³ em Paris em 28 de dezembro de 1895, o cinema ganhou um papel de destaque e se incorporou de forma proeminente na cultura ocidental. A partir do século XX com o desenvolvimento do cinema – e posteriormente com o surgimento da televisão – tem-se o desencadeamento do processo que vai permitir a formação de uma cultura audiovisual, que é pautada exatamente em uma forma de apreender o mundo através das imagens – no caso específico aqui as imagens em movimento – que tem sua radicalização no século atual (século XXI) no qual as imagens em movimento e projeções fazem parte quase que diariamente do cotidiano das pessoas, seja através do próprio cinema, da televisão, de peças publicitárias em outdoor, e, sobretudo, via internet. Logo, nesse século haveria “o predomínio da imagem nos processos de significação da vida” (GUSMÃO, 2007, p.11)

Teríamos assim na virada do século XIX para o século XX uma transição de estilo de vida marcado por novas formas de sociabilidades – tendo em vista o desenvolvimento industrial e conseqüentemente o crescimento das cidades através de processos de urbanização – na qual a divisão entre o tempo de trabalho e o tempo livre e sua alternância passam a ser bem delimitadas. O tempo do lazer nesse contexto passar a ser marcado por um ambiente de inovação tecnológica e novas formas de consumo.

Já no século XX evidencia-se uma ampliação da cultura do consumo, tendo em vista a produção em massa e sua reprodutibilidade técnica, que permitem a disseminação de imagens e signos cujo desenvolvimento é direcionado para o entretenimento consolidando-se através das diferentes formas de sociabilidade que as cidades passam a oferecer.

O cinema assim apresenta-se como uma dessas opções de lazer – carregando o signo da modernidade – ganhando proeminência e a capacidade de influenciar o comportamento dos indivíduos, e conseqüentemente, a mudança de hábitos relacionados a utilização desse tempo livre. O cinema propiciaria, por sua capacidade de “contar histórias” ou através de sua “narrativa”, a instituição de uma prática cultural que sensibiliza o humano e a possibilidade que ocorram processos de identificação, além do acesso “a aura de fantasia” que percorre toda a existência humana (GUSMÃO, 2007).

No final do século XX, é possível perceber que a mídia e as indústrias culturais ganham relevância dentro desse cenário “moderno” trazendo aspectos relacionados a possibilidade de experimentação e experiência do humano e possibilitando uma ampliação e a influência

³Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862-1954) e Louis Jean Lumière (1864-1948) conhecidos como os irmãos Lumière são considerados os inventores do cinematógrafo que vai ser o primeiro aparelho a filmar e projetar imagens em movimento.

no “imaginário social”, “crenças”, “hábitos”, “estilos de vida”, e etc.

Não é diferente com o cinema que se apresenta através de um conjunto de relações que dependem entre si e ligam a produção e o consumo das imagens, possibilitando além disso “um conjunto de experiências, concretas, de lembranças, de atividades ligadas a frequências das salas, de conversações sobre os filmes, e outras práticas diversas como aquelas de colecionar fotos de artistas, cartazes, revistas, e outro objetos ligados à sétima arte” (GUSMÃO, 2007, p.14).

Thompson (1995) ao analisar a ideologia e cultura moderna aponta que o processo de transmissão cultural seria necessariamente uma forma de trocas simbólicas que colocariam em jogo a relação entre produtor e receptor a partir de um meio técnico de transmissão; um aparato institucional; e um distanciamento espaço temporal que constituiriam modalidades de transmissão cultural ⁴. Essas modalidades entendidas enquanto formas específicas, seja a televisão, rádio e o próprio cinema, colocaria de sua maneira uma articulação entre os aspectos assinalados anteriormente.

A cultura cinematográfica, então, carrega em si um potencial que está ligado a processos dinâmicos e de fluxo, a sua produção e reprodução, apresentando-se como uma “fonte de intercâmbios”, constituindo-se a partir da relação com as indústrias culturais e as práticas audiovisuais atingindo exatamente essa dimensão cultural, mas também outros aspectos da vida social como o econômico.

(...) do total de filmes exibidos no mundo, 85% são produções de Hollywood; em contrapartida, cerca de 85 países em desenvolvimento nunca produziram um único filme. Situação reveladora da assimetria estrutural do mercado cinematográfico mundial caracterizado por um alto grau de concentração e desequilíbrios na produção e distribuição [de filmes]. (GUSMÃO, 2007, p.12).

Isto implica na existência de uma mediação relacionada a essa produção cultural através de uma lógica econômica capitalista, na qual, o próprio modelo que gerencia e detém a produção e distribuição dos filmes – e não só deles mas de outras produções audiovisuais que circulam na televisão ou na internet – são corporações transnacionais da informação e entretenimento que visam lucrar com essas atividades.

A temática do cinema ou da indústria cinematográfica ganha uma posição de destaque exatamente por tocar em um eixo central da sociedade “moderna” capitalista, formatando, então, uma relação entre cultura e desenvolvimento na qual a “cultura” pode e deve se tornar alvo de investimentos e gerador de lucros. O cinema na sua trajetória mostrou a capacidade de fazer isso com certo êxito.

⁴O meio técnico seria composto pelo que Thompson chama de substrato material da forma simbólica (seus componentes materiais), capacidade de reprodução, e amplitude de participação. O aparato institucional por sua vez se caracterizaria pelas relações entre os indivíduos no que diz respeito a codificação e decodificação das formas simbólicas sendo afetadas pelo exercício do poder. E o distanciamento espaço-temporal refere-se a capacidade da forma simbólica se distanciar do seu contexto de produção, tanto espacial e temporalmente, figurando em novos contextos, seja tempo e locais diferentes.

A cultura tornou-se referência para o desenvolvimento do capital, e repete-se, demasiadamente, que a indústria audiovisual só perde para a indústria aeroespacial nos Estados Unidos. Além disso, há quem defenda que a cultura se transformou na própria lógica do capitalismo contemporâneo. (GUSMÃO, 2007, p.23)

A própria teoria social tratou desse tema muito bem. É a partir da concepção de Theodor Adorno (2002) que enxergamos com maior clareza esse processo de constituição do que seria uma indústria cultural. Este autor assinala que o desenvolvimento da técnica e da sua reprodutibilidade possibilitou o surgimento de uma cultura de massa, que em um sistema de economia concentrada, como o é o capitalismo, retiram o caráter de “arte” de produtos culturais - a exemplo do cinema e televisão - sendo encarados como indústrias.

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se autodefinem com indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO, 2002, p.8)

Adorno acredita que embora a indústria cultural possa ser explicada através de termos tecnológicos é necessário atentar para o fato de que os métodos de reprodução adotados por ela buscam atingir uma diversidade de locais satisfazendo “necessidades iguais” com “produtos estandardizados”. Haveria um círculo de manipulação de necessidades derivadas, “no qual os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores” (ADORNO, 2002, p.9)

A técnica encarnaria o poder sobre a sociedade cujos representantes seriam os economicamente mais fortes, no qual a racionalização propiciada pela técnica revelaria a própria racionalização da dominação e seu caráter repressivo, ou seja, sua auto-alienação. De maneira que seria perceptível a vigência de uma interdependência entre setores econômicos cujos interesses os “monopólios culturais” deveriam satisfazer formatando uma base ideológica.

Assim as diferenciações estabelecidas entre os “tipos” de produtos gerado pela indústria cultural serviriam apenas para a classificação e organização de consumidores com intuito de padronizá-los.

O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para seu tipo. (ADORNO, 2002, p.11)

Para Adorno estes seriam tomados do sujeito pela indústria cultural no qual “para o consumidor não há mais nada a classificar que o sistema de produção já não tenha antecipadamente classificado” (ADORNO, 2002, p.14). A fórmula adotada pela indústria

cultural toma o lugar da obra, no qual o reconhecimento dos “efeitos” perpassam do mesmo modo o todo e suas partes, ou seja, a privação das oposições e das conexões que possam vir a ser estabelecidas buscam garantir que o todo e os seus pormenores tenham o mesmo traço viabilizando que os produtos oriundos da indústria cultural possam ser consumidos até mesmo em estados de “distração”.

A implicação disso revela-se na capacidade com que a indústria cultural conseguiu fixar positivamente o que era considerado sua antítese, a “arte de vanguarda”, fazendo com que efeitos novos se incorporem ao “velho esquema”: “tudo o que surge é submetido a um estigma tão profundo que, por fim, nada aparece que já não traga antecipadamente, as marcas do jargão sabido, e não se demonstre à primeira vista, aprovado e reconhecido” (ADORNO, 2002, p.18).

O estilo se tornaria apenas um equivalente estético para a dominação, ou seja, para a indústria cultural a adoção da ideia de uma coerência estética seria uma farsa, já que o conteúdo por meio do estilo entraria nas formas dominantes da universalidade (na linguagem verbal, na música, na pintura) tentando conformar a sua “autenticidade”.

No entanto, para Adorno, a tentativa de fundar essa universalidade “autêntica” através da inserção de figuras socialmente transmitidas seria ao mesmo tempo necessária e hipócrita. Ao se colocar como absoluta as formas reais do existente e pretendendo antecipar seu cumprimento através das suas derivações estéticas a pretensão de arte pela indústria cultural só o seria como ideologia.

O momento pelo qual a obra de arte transcende a realidade, é, com efeito, inseparável do estilo, mas não consiste na harmonia realizada, na problemática unidade de forma e conteúdo, interno e externo, indivíduo e sociedade mas sim nos traços em que aflora a discrepância na falência necessária da apaixonada tensão para com a identidade. Em vez de se expor a essa falência, no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se manteve à semelhança de outras pelo álibi da identidade. (ADORNO, 2002, p.22)

Um dos elementos centrais da indústria cultural seria, então, a imitação reduzindo o “puro estilo” a obediência e a hierarquia social. Somado a isso, Adorno percebe que os modernos trustes culturais seriam frutos da esfera liberal e de seus conteúdos. A conformação da cultura enquanto indústria estaria atrelada às leis gerais do capital nos quais o surgimento de revistas, do cinema, do rádio e do jazz, destinam-se ao consumo da classe operária e trabalhadora.

Logo, para ele, o argumento utilizado da defesa de uma cultura democrática que reparte o privilégio entre todos seria na verdade uma “trégua ideológica” no qual o conformismo propiciado pelas instituições existentes na sociedade capitalista ataca os consumidores dizendo satisfazer suas necessidades a partir da reprodução do sempre igual sob a égide de uma “boa consciência”.

Nesse sentido, o divertimento seria o elemento que possibilita a transposição da arte para a esfera do consumo, uma vez que a diversão libera as mercadorias do seu caráter mais desagradável, tornando a arte e a cultura que até então eram elementos inconciliáveis homogeneizadas por um denominador comum. A diversão seria procurada, então, por aqueles que desejam se “subtrair” aos processos de trabalho mecanizado possibilitando enfrentá-lo novamente já que para que a fruição do prazer aconteça não se deve exigir esforço.

O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo – que desaparece tão logo se dirige a faculdade pensante – mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO, 2002, p.31)

Assim, a lógica da indústria do entretenimento não corroboraria com a tese de que esta tornaria mais humana a vida para os homens, mas ao contrário, ao usar as possibilidades técnicas existentes ao seu máximo para o consumo estético das massas negaria na realidade as capacidades existentes para a solução de problemas reais, de modo tal “que a indústria cultural continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete” (ADORNO, 2002, p.34).

Ao mesmo tempo que apresenta as necessidades e a coloca no rol de possibilidade de serem satisfeitas pela própria indústria, esta organiza antecipadamente essas necessidades com intuito de prendê-las aos consumidores. A diversão só se torna possível na medida em que isola e desloca a totalidade do processo social impedindo com que a obra produzida possa ser refletida com um todo.

A libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação. A imprudência da pergunta retórica: “Que é que a gente quer?” consiste em se dirigir às pessoas fingido tratá-las como sujeitos pensantes, quando seu fito na verdade, é o de desabilitá-las ao contato com a subjetividade (ADORNO, 2002, p.41-42)

Disso decorre a ideia adotada pela indústria cultural do homem como ser genérico. A humanidade dos indivíduos seria reduzida à sua participação como clientes e empregados, atendendo uma lógica em que qualquer um pode ser substituído por outro. Como empregados seriam convocados a atender à organização racional e a utilização do “bom-senso”, como clientes seriam a representação daquilo que surge na tela ou nas capas de revistas, no qual vivenciam a privação da sua liberdade de escolha apresentando-se apenas como atração. Como aponta Adorno, “em qualquer dos casos permanecem objetos” (ADORNO, 2002, p.45).

Por fim, Adorno acredita que a acessibilidade de produtos ditos de “luxo” reproduzidos em série coloca em destaque a transformação do caráter de mercadoria da própria arte,

embora esse caráter nada teria de novo, exceto o fato de que a arte ao negar a sua autonomia torna-se bem de consumo ressurgindo com o “fascínio da novidade”.

O valor de uso da arte, então, se apresentaria para os consumidores como fetiche. A valorização social da obra é o que mais importa sendo a única qualidade a ser usufruída. Daí, para ele, a cultura ser uma mercadoria paradoxal no qual o fim do privilégio e acesso a determinados bens culturais traz à tona a sua própria ruína. Aquilo que se expressava como limite da arte burguesa em virtude da necessidade de se possuir uma determinada quantia para seu acesso implicaria que uma vez não mais necessária essa mediação seria o ponto alto da alienação e reificação da arte.

A premissa evocada é a de que a vida no capitalismo tardio seria uma espécie de rito de iniciação no qual haveria a necessidade dos indivíduos se identificarem com algo sem mesmo executar algum tipo de resistência aos poderes que estão submetidos. A noção de generalidade humana exerceria sua função como instrumento de poder e domínio.

Ora, mas será que de fato essa seria a única perspectiva a ser adotada em relação ao consumo de produtos culturais? Estaríamos fadados a padecer perante os artifícios da indústria cultural? Seria este rito de iniciação obliterador da nossa capacidade de ação? Ou ainda existiria alguma alternativa para nossa razão (ou capacidade reflexiva)?

2.2 Ritual: liminaridade e reflexão

Em razão da ênfase na perspectiva etnográfica é preciso salientar que não compete aos antropólogos definir o que são rituais. "Rituais", "eventos especiais", "eventos comunicativos" ou "eventos críticos" são demarcado em termos etnográficos e sua definição só pode ser relativa nunca absoluta ou a priori; ao pesquisador cabe apenas a sensibilidade de detectar o que são, e quais são, os eventos especiais para os nativos (sejam "nativos" políticos, o cidadão comum, até cientistas sociais) (PEIRANO, 2002, p.8-9)

Outro sentido tomado para este trabalho refere-se a proposição do antropólogo Victor Turner (1979; 1988, 2005; 2008). Busca-se dar conta de que modo a ação cultural simbólica funciona em grupos sociais tendo como foco exatamente o processo de dinâmica cultural. Uma das ideias centrais desenvolvidas por Turner está baseada no que pode ser entendido por *límen* ou liminaridade.

As grandes situações liminares são ocasiões em que uma sociedade toma conhecimento de si mesma ou, melhor dizendo, quando num intervalo entre posições fixas específicas, os membros desta sociedade conseguem aproximar-se, mesmo que limitadamente, de uma visão global do lugar do homem no cosmos e de sua relação com outras categorias de entidades visíveis ou invisíveis. Outro fato importante é que no mito e no ritual o indivíduo que faz

a passagem pode apreender todo o padrão de relações sociais envolvido em sua transição e sua maneira de se transformar. (TURNER, 2008, p.223).

A liminaridade está associada as mudanças de posições sociais e tem como base a formulação de Arnold Van Gennep (2011) sobre os ritos de passagem no qual estabelece três fases rituais: separação, margem (ou límen) e reintegração. Turner se baseia nessa ideia de límen para entender como se dá a mudança entre duas posições fixas (ou entre estruturas), e acredita que são os ritos sociais, independentemente de sua extensão e complexidade, que representam a passagem de uma posição, ou de um domínio estrutural para outro (TURNER, 2008).

Sob a influência de Durkheim buscou entender as particularidades contextuais que diferenciavam as “sociedades complexas” das “sociedades tradicionais” encontrando como elemento diferenciador nos fenômenos da “divisão do trabalho social” e da “solidariedade orgânica” (SILVA, 2005).

Para ele, nas sociedades tradicionais, como a sociedade Ndembu (TURNER, 2005), a noção de totalidade estaria ligada diretamente aos fenômenos de “dramas sociais” e “ritos de passagem” que seriam momentos de “efervescência social” e revitalização da ordem social (ou da estrutura) inerente ao próprio mecanismo de funcionamento da realidade social sendo portadora dos fenômenos ditos “liminares”.

Já nas “sociedades complexas” as atividades e práticas culturais (como o teatro, a dança, a música, o cinema, etc.) seriam acontecimentos que ocorreriam fora da esfera da totalidade social e estariam voltados para as expectativas individuais e interesses particulares associados a diversão e ao entretenimento, sendo estes, por sua vez fenômenos “liminóides” .

Logo, os fenômenos das artes, dos esportes, etc., devido ao seu percurso histórico que constituiu uma visão de mundo pautado na lógica capitalista acabou por transformar as atividades culturais em um produto de consumo capitaneado pelas indústrias culturais cujos atores sociais dispõem de um livre-arbítrio para decidir se vão ou não participar de determinada atividade cultural ⁵ cuja escolha está condicionada a sua “consciência individual” em contraposição as “sociedades tradicionais” nas quais existiria uma imposição pautada na ideia de “representações coletivas” (SILVA, 2005).

A similaridade entre os fenômenos “liminóides” e “liminares”, estaria para Turner (1979; 2008), exatamente na ruptura temporária do fluxo da vida social demarcado pelos eventos simbólicos e culturais, e na sua dimensão criativa e de reflexividade. Nas sociedades tribais os “dramas sociais” ⁶ seriam “momentos extraordinários” instituídos pela

⁵Aqui percebe-se uma contraposição clara a concepção de Adorno em relação as atividades culturais na sociedade moderna.

⁶O drama social se constitui como unidades do processo social, passíveis de descrição e de uma análise minuciosa, no qual acontece quando os interesses e atitudes de terminado grupo ou indivíduo se encontram em óbvia oposição (TURNER, 2008). Assim, os dramas sociais “são, portanto, unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem de situações de conflitos.” (TURNER, 2008, p.33) onde

própria sociedade possibilitando um distanciamento entre os atores sociais (em termos de conflito e oposições) de forma reflexiva, permitindo um olhar crítico para a realidade social e tomada de “consciência” dos conflitos e das contradições estruturais que perpassam a sociedade, além de problemas não resolvidos e suprimidos na realidade social, no qual os atores podem romper ou inverter a ordem socialmente estabelecida da vida cotidiana através de representações de papéis e símbolos (SILVA, 2005).

É, então, a partir desse mesmo entendimento dos fenômenos “liminares” e dos “dramas sociais” que Turner busca entender os fenômenos “liminóides” das “sociedades complexas” transitando de uma teoria dos dramas sociais para uma teoria da performance cultural (SILVA, 2005; TURNER, 1988). A noção de reflexão trazida para o contexto de “sociedades complexas” acaba trazendo uma nova elaboração e nomenclatura para o que se entende por ritual. Para Turner (1979) deve-se contrariar a posição de que a reflexão está diretamente ligada a um momento solitário. Dessa forma os antropólogos devem pensar em termos de reflexões plurais ou de reflexividade plural para que se entenda “as formas em que grupos ou comunidades procuram se retratar, compreender e agir sobre si mesmo” (TURNER, 1979, p.465, tradução minha) e na qual essa “reflexividade pública assume a forma de uma performance” (TURNER, 1979, p.465, tradução minha).

A performance, então, está preocupada com as formas de linguagens que um determinado grupo usa para se comunicar consigo mesmo, que nesse caso não são limitadas pelos códigos da fala, abrangem também a: música, dança, gestos, objetos simbólicos, e etc., (onde a liminaridade também está presente) possibilitando uma série de jogos e experimentações, podendo ser um jogo de ideias, de símbolos, ou metáforas, entre outros (TURNER, 1979).

Assim, se antes o foco dos rituais estava em fenômenos “não-rotineiros” e específicos – com forte componente religioso – com um sentido ampliado eles passam a ser entendidos como eventos, mantendo a sua importância como fenômeno social, mas se diferenciando dos “rituais clássicos” já que passa a incorporar outros elementos que lhe são próprios (PEIRANO, 2002).

A eficácia nesse sentido é um elemento a ser levado em consideração tendo em vista os rituais, e conseqüentemente seu papel fundamental para o funcionamento da sociedade. Percebe-se que o dinamismo e movimento da sociedade derivam daquilo que pode ser entendido como forças “sociais ativas”⁷ (PEIRANO, 2002).

A noção de eficácia, perpassa a noção de mana – que em sua definição pode ser entendida como a combinação da qualidade e substância e atividade que se manifesta inconscientemente nas trocas e nas relações sociais – e a noção de crença, no qual a magia

“o conflito parece fazer com que aspectos fundamentais da sociedade, normalmente encobertos pelos costumes e hábitos do trato diário, ganhem uma assustadora proeminência” (TURNER, 2008, p.31). Possui quatro fases: 1) ruptura; 2) crise crescente; 3) ação corretiva; 4) reintegração.

⁷O destaque dessa categoria, se dá a partir dos estudos Marcel Mauss, na elaboração da sua teoria da magia, que vincula o mágico aos ritos e as representações sociais.

não é mera percepção, mas uma crença, “a magia não é percebida, crê-se nela” (MAUSS, 2003; PEIRANO, 2002).

Poder-se-ia, ainda dizer, para mais bem exprimir como o mundo da magia superpõe-se ao outro sem destacar-se, que nele tudo se passa como num mundo construído em uma quarta dimensão do espaço, da qual uma noção como a de mana exprimiria, por assim dizer, a existência oculta (MAUSS *apud* PEIRANO, 2002, p.29).

Esses elementos trazem a possibilidade dos ritos se constituírem como mecanismos “bons para pensar” e também como “ação social boa para viver”, no qual, a partir de uma perspectiva durkheimiana das representações coletivas, a eficácia do culto propiciaria um movimento saudável de modo que o culto não seria apenas um sistema de símbolos pelos quais a fé se manifesta exteriormente, mas pelo qual se cria e recria periodicamente, estabelecendo uma articulação entre operações materiais ou mentais que são sempre eficazes (DURKHEIM *apud* PEIRANO, 2002).

O rito propriamente dito se distingue de outros hábitos não apenas devido ao seu caráter particular de sua suposta eficácia, mas também devido ao importante papel que nele desempenha a repetição (CAZENEUVE *apud* CANEVACCI, 1990, p.40).

(...)[se define] como um ato que pode ser individual ou coletivo, mas que sempre – mesmo quando é elástico o suficiente para comportar uma margem de improvisação – permanece fiel a determinadas regras, que justamente constituem o que nele há de ritual (CAZENEUVE *apud* CANEVACCI, 1990, p.40).

De outro modo podemos pensar no ritual como evento. Mariza Peirano (2002) ao fazer a análise antropológica de rituais acredita que a performance é um elemento que possibilita que os rituais sejam de alguma forma dinâmicos e imprevisíveis sem necessariamente desestruturá-lo. É dessa forma que encara os rituais como eventos, eventos críticos.

(...) sugerir que a ampliação da análise de rituais para eventos críticos de uma sociedade implica conceder aos fenômenos assim examinados uma liberdade *sui generis*, derivada de suas dimensões sociológica e histórica. De um lado, então, é preciso reconhecer que eles são, em parte, “sua própria causa”o evento tem elementos que o tornam imprevisível, uma surpresa, uma diferença; não fosse assim, não se trataria de um evento, mas somente da ativação de uma potencialidade, da mera atualização de uma causa, da realização de uma estrutura. (PEIRANO, 2002, p.36).

Ao possibilitar definição mais “flexível” dos rituais, a relação entre eles e outros eventos ganham uma certa “plasticidade” no que concerne a situação etnográfica. De modo que somente uma determinada cosmologia consegue dar conta do por quê em determinados contextos: mitos, ritos, tabus, etc., têm a capacidade de dizer coisas diferentes, nos quais

em uma sociedade privilegia-se ritos, em outras podem ser enfatizados mitos (PEIRANO, 2002). Como sistemas culturalmente construídos através da comunicação simbólica, os ritos além de incitar a ação a partir de um sistema de ideias tornam-se socialmente eficazes a partir da noção de performance.

A eficácia do caráter performativo do ritual se daria na possibilidade que a performance possui de usar vários meios de comunicação para que os participantes experienciem de forma intensa o evento, além da capacidade de atribuir valores que são vinculados ou inferidos pelos atores sociais que participam daquele momento (TAMBIAH apud PEIRANO, 2002).

De outra forma, isso quer dizer que os rituais compartilham de traços formais e padronizados, que possuem como fundamento ideologias particulares em que o vínculo entre forma e conteúdo tornam-se essenciais na formatação que o ritual assume, integrando manifestações culturais com seu poder de eficácia (PEIRANO, 2002).

Logo, a ação ritual pode ser compreendida a partir do mecanismo de manipulação de um “objeto-símbolo” que busca transferir suas propriedades para aquele que se propõe ser o “recipiente”. Não existiria de modo causal um rito falso ou errado, mas sim modos que seriam impróprios, inválidos ou imperfeitos, e nem mesmo poderia ser julgado a partir da dicotomia falso/verdadeiro, mas através de objetivos que visem a “persuasão”, “conceitualização”, a “expansão do significado”, nos quais os critérios de adequação devem estar relacionados a “validade”, “pertinência”, “legitimidade” do rito em questão (TAMBIAH apud PEIRANO, 2002).

Assim, no caso específico deste trabalho busca-se demonstrar como ação simbólica pode ser compreendida a partir da ação dos atores sociais no desenvolvimento de determinadas concepções sobre o cinema bem como de questionamentos acerca de determinadas normatizações sociais a partir do contato com os realizadores e das provocações existentes em cada filme. Parte-se do entendimento de que os símbolos incitam a ação (TURNER, 2008), além de comportar a ideia que ao falar (debater) sobre os filmes as pessoas estão também agindo. Mariza Peirano (2002) assinala que a fala é um evento que comunica e por isso deve ser colocada em seu contexto para que seu sentido seja compreendido.

De outro modo, o elemento ritual colocado em questão para análise do PICC estaria vigente nas etapas necessárias para o acesso ao filme enquanto este objeto simbólico que compreende: comprar o ingresso, assistir ao filme, e em certo sentido discuti-los. Logo, ao caracterizá-lo como ritual leva-se em conta o seu caráter de “evento” inserido em um determinado contexto que propicia a sua efetivação que vai desde a existência do espaço físico do cinema como dos indivíduos que se dispõem a ir ao local participar deste evento.

2.3 Um breve síntese

Os referenciais teóricos aqui assinalado são os marcos nos quais eu me baseio para problematizar o presente objeto. A linha condutora toma por ponto de partida a proposta levantada por Durham acerca das implicações da pesquisa antropológica e da dinâmica cultural na sociedade moderna atentando para a importância de investigar o modo como os grupos utilizam um referencial simbólico para demarcar uma certa posição em um determinado contexto social.

De outro modo, trago duas posições aparentemente contraditórias, a saber, a abordagem do Turner e do Adorno para entender a questão da dinâmica cultural no PICC. Enquanto o primeiro acredita que no processo de desenvolvimento da sociedade moderna, a criação e a produção de manifestações culturais entendidas como rituais colocaria em jogo aspectos menos coercitivos, no qual o indivíduo teria liberdade para escolher quais as atividades artísticas culturais desfrutaria. O segundo vê nesse mesmo processo motivo de descrença, uma vez que o desenvolvimento técnico associado as atividades culturais teria como intuito a dissolução da razão em detrimento de uma lógica alienante.

Ora, ao trazer ambos como marcos para o estudo da dinâmica cultural do PICC, busco exatamente explorar o fato de ambos estarem certos e errados ao mesmo tempo. Turner acerta ao apontar para a possibilidade performativa das atividades culturais permitirem uma reflexão pública sobre as estruturas sociais, no entanto, ao sinalizar para certa “liberdade” de escolha acaba ignorando um aspecto apontado por Adorno, que é exatamente a capacidade destas mesmas atividades – a partir de um grupo social específico – selecionarem de antemão o conteúdo e a forma como deve ser consumido um determinado produto cultural ou simbólico. Mas este, por sua vez, erra em acreditar que isso necessariamente seria gerador de alienação.

A partir do PICC e do que foi construído enquanto dado, procuro fazer uma síntese destas duas posições, já que tomadas aos extremos nenhuma das duas consegue dar conta do objeto. Acredito que será perceptível no decorrer da análise aqui empreendida perceber como o festival se apresenta como um espaço propício a reflexão, mas ao mesmo tempo, constrói mecanismos que selecionam a partir de um discurso ou de uma concepção sobre o cinema aqueles que vão usufruir deste espaço e desta reflexão.

3 O cenário do festival Panorama Internacional Coisa de Cinema

A problematização deste objeto tem início na realização de trabalho desenvolvido anteriormente na graduação quando me propunha a estudar o Cineclube Mário Gusmão que acontecia na cidade de Cachoeira (Bahia) e que era vinculado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Assim, o cineclube era coordenado por uma professora de cinema e possuía como componentes estudantes também do curso de cinema.

Foi acompanhando o cineclube e coletando dados para a realização do meu trabalho de conclusão de curso que pude perceber a similaridade entre os processos vivenciados em relação ao cineclube e o festival de cinema. O cineclube estabelecia um contato direto com o PICC onde os filmes que eram passados nas salas de cinema de Salvador também estavam disponíveis para o acesso gratuito no auditório da UFRB. E igualmente como acontecia no cineclube após as sessões do filme era possível estabelecer um momento de reflexão e diálogo sobre o filme contando com a presença dos realizadores.

Neste trabalho que desenvolvi sobre o cineclube tinha chegado à conclusão de que era necessário se debruçar sobre outras formas de manifestações culturais que pudessem sustentar um conhecimento mais consistente sobre a dinâmica social da cultura. A possibilidade de estudar o festival mostrou-se interessante uma vez que poderia verificar a efetividade do que acreditava ser (e o que se delineava como) um ritual no qual a reflexão sobre as estruturas sociais eram percebidas a partir de um diálogo compartilhado (ou como reflexividade pública).

Ao escolher estudar o festival passei por dilemas comum à de outras pesquisas desenvolvidas nas áreas das ciências sociais, no meu caso particular a pretensão de investigar um festival enquanto um evento. Ou seja, ao me propor a estudá-lo eu não tinha nenhuma garantia de que este evento fosse acontecer (mesmo considerando sua longa trajetória), uma vez que já tinha a percepção de que a existência continuada de eventos culturais estavam condicionados ao financiamento externo e à famosa política dos editais.

No primeiro ano de pesquisa e ainda fazendo ajustes no projeto, tinha como meta inicial saber a viabilidade da existência do festival. A experiência de pesquisar o cineclube possibilitava-me identificar os realizadores, ou seja, mesmo sem ter contato próximo eu conseguia identificar os sujeitos que estavam atuando ou realizando filmes, eventos, etc. E um deles foi Cláudio Marques que além de realizador e diretor de cinema, era também o idealizador do Festival Panorama Internacional Coisa de Cinema.

Meu intuito nesta pesquisa era ter um contato que me possibilitasse transitar de uma forma mais tranquila e abrangente quando acontecesse o festival, uma vez que, além das exhibições de filmes aconteciam oficinas e discussões acerca do audiovisual. Após três tentativas de contato com Cláudio pela internet consegui agendar uma entrevista para o

Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha (EICGR).

No dia marcado, dirigi-me ao EICGR e encontrei Cláudio. Ele me convidou ao último andar do prédio onde era o seu escritório e lá realizei a entrevista. Eu tinha preparado um roteiro de entrevista com vista a colher informações gerais sobre o festival, tais como: o objetivo de realização deste; a sua importância para a cidade de Salvador, e para o Estado da Bahia; a comunicação com outros festivais; como eram feitas as escolhas dos filmes; qual era o foco do público, como se dava o acesso ao espaço; a dimensão política do festival; a importância da relação Estado e políticas culturais e cinematográficas para a realização do evento e sua continuidade; e, por fim, obter o acesso livre às sessões e aos outros espaços do festival. Segue, então, parte da entrevista que realizei:

Eu: Quais são os dados do festival: onde acontece, estrutura (local de realização), quantidades de salas disponibilizadas, financiamento, parceiros, há quanto tempo ocorre?

Cláudio: Acontece desde de 2002, só que eu fique três anos sem fazer, então, eu nem me lembro mais se foram dois ou três anos, então, a gente tá na décima edição agora, era pra na décima segunda ou na décima terceira. Eu fiquei sem fazer, porque na verdade, eu não queria fazer em multiplex, não tinha a identidade de festival que eu buscava, e ao mesmo tempo, as salas que existiam aqui alternativas, que sempre foram muito parceiros generosos, mas também não tinha uma qualidade que eu buscava de projeção e de som. E eu realmente estava muito preocupado, querendo trabalhar com determinados filmes que eu sabia que ficariam muito prejudicados, às vezes eu ficava muito frustrado de trazer alguns filmes e as pessoas saíam falando 'não o som dele é muito ruim' não era o som dele que era muito ruim. Hoje acontece em três salas de cinema no Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha, também na Walter da Silveira e em Cachoeira. E acontece em várias outras cidades do interior também acontece em Rio de Contas, acontece em Santo Amaro, em Bom Jesus da Lapa, a gente faz uma itinerância.

Eu: Qual o objetivo do Festival? O que motivou a sua realização?

Cláudio: Olha, as coisas mudaram muito de 2002 pra cá. Em 2002 nosso circuito de exibição era bem menor, e era muito mais conservador, então, em 2002 era realmente pra gente ter uma diversidade... eu queria provar de certa maneira pra mim mesmo que o baiano, o soteropolitano, sobretudo, queria ter acesso, a um outro tipo de cinema, um outro olhar de cinema, que a gente tinha mais uma quantidade de salas bem menores, e uma diversidade mínima, radicalmente, mínima. Então, a questão da diversidade era uma questão crucial pra mim sempre foi continua sendo, era mais grave do que hoje. Hoje, a gente tem várias salas, tem o próprio circuito sala de arte que traz outras cinematografias, a gente que radicalmente toda semana tem um filme brasileiro também, naquela época mal tinha um filme brasileiro na sala de exibição. É, e a gente trabalha dentro dessa ideia da diversidade do olhar, dentro da democratização do acesso das salas também comprando valores sempre muito mais baixos, muito menores, trabalhando com escolas, trabalhando com ONG's, cineclubes e de forma gratuita, ou com ingressos realmente muito baratos, é, provocar um intercâmbio, também trazendo cineastas, sobretudo brasileiros pra cá, é, todos os cineastas de curtas e longos e vem aqui pra Salvador, tem a ideia também de promover o cinema brasileiro pro exterior, porque a gente traz curadores estrangeiros pra cá, pra ver a nova safra do cinema nacional, e tem a ideia dessa cinefilia, essa coisa de passar filmes antigos também, sempre, não ficar apenas o que há de novo, mas filmes antigos que as pessoas não veriam em excelente condição de projeção. Ano passado a gente exibiu alguns filmes de Hitchcock, por exemplo, mas desde o primeiro Panorama eu sempre passo filmes antigos também.

Eu: Qual a importância do Festival no cenário de Salvador?

Cláudio: Positivo, eu acho que existe uma nova geração, existem novos cinéfilos, em Salvador mais gente interessada em conhecer o cinema antigo e novo. Ano passado foi impressionante todas as sessões de filmes nacionais todas absolutamente lotadas, todas, todas... Não teve uma que não ficou completamente

lotadas. As pessoas cada vez mais espertas, assim, mais interessadas em ver os filmes e lá fora também o Indie Lisboa que é um parceiro nosso, por exemplo, cada ano que passa ele seleciona mais filmes brasileiros. Esse ano, inclusive, selecionou dois baianos que foram “Pintas” de Jorge Alencar e o curta “Jessy” do Luna e da Paula Lice, e Ronei Jorge. É um trabalhinho de formiga mas a longo prazo, ele vai dando frutos.

Eu: Existe uma rede com outros Festivais (locais, nacionais e internacionais)?

Cláudio: Esse ano a gente teve o “Ficunam”, veio pra cá, que é do México, “Basfice” já veio pra cá, da Argentina, o “Indie Lisboa”. Tem os festivais brasileiros também, que tem uma nova safra de festivais brasileiros, eu acho que o Panorama tá junto de “Janela” de Recife, do festival de “Tiradentes”, do “Olhar de Cinema” em Curitiba, do “Semana de Realizadores do Rio”, então, há uma articulação um intercâmbio de ideias, o “Cachoeira Doc” também. (...) Há uma troca de informações, por exemplo, se eu vejo um filme que eu gosto muito, eu entro em contato com eles, e já falo olha tem um filme aqui que é massa. É, eles também comigo, entendeu. Há uma camaradagem, uma troca de informações, na medida do possível essas pessoas vem pra cá. Eu vou pros festivais, Marília ⁸ e eu, nós vamos nesses festivais também, por exemplo, o “Olhar de Cinema” eu vou ser júri lá em Curitiba, eu já fui Júri do “Basfice”, o pessoal do “Basfice” já foi júri aqui, já fui convidado por Indie Lisboa e vice-versa, então, tem relações de pessoas, nós construímos curadorias e são festivais que se assemelham e se parecem, há uma troca constante de informações.

Eu: Como são feitas as escolhas do filme? O Festival escolhe uma temática específica cada ano? Há espaço para produções locais ou “amadoras”? Quais são os critérios de escolha?

Cláudio: O filme a gente não escolhe uma temática específica. Espaço pra filme bom, assim, que a gente gosta. De uma maneira geral, a gente seleciona filmes que são independentes, assim, que a gente chama. É difícil conceituar isso, é complicado, que não pertence as grandes produtoras ou brasileiras ou estrangeiras. A gente quer realmente mostrar filmes brasileiros de autores. A gente acaba muito vinculado há uma nova geração, uma nova safra de cinema brasileiro tanto de curta, quanto de longa-metragem, que eu acho que tem uma força muito grande. E, é na verdade procurar, é bom pro festival quando a gente acompanha um realizador, se ele faz um filme depois outro, tal, mas desde que a gente goste do filme, não é cadeira cativa. Por outro lado, é excepcional pro festival quando a gente descobre pessoas novas. Se a gente consegue descobrir um filme novo, por exemplo, o “Jessy” do Rodrigo Luna e da Paula Lice, pô maior orgulho do mundo. “Pinta”, melhor ainda, aí foi pro “Indie Lisboa” e aí foi convidado pra outros festivais na Europa, isso dá um orgulho danado pra um curador, pra um festival.

Eu: É difícil ter acesso aos filmes?

Cláudio: Agora mais não, o Panorama já tem um nome, uma trajetória.

Eu: Qual é o foco de público que o Festival de Cinema pretende atingir?

Cláudio: Assim, é claro, talvez os estudantes. Os estudantes nos interessam muito. Tanto básico quanto da universidade. É formação né, é a ideia de que se a gente pegar um cara de 50 anos e mostrar alguns filmes entre aspas radicais, e querer que eles gostem é difícil. As pessoas estão muito formatadas pelo gosto da televisão, nosso inimigo entre aspas, é muito violento, muito agressivo, então, a gente precisa começar com os jovens né. E mostrar alternativas, existem outras formas de fazer cinema.

Eu: Você acredita que existe uma demanda desse público para esse tipo de atividade artístico-cultural?

Cláudio: A gente tem que criar essa demanda, a gente tem que mostrar. Porque a gente está num mundo tão sedutor, e as coisas são tão fáceis e que chegam de uma maneira tão fácil na mão das pessoas, internet, TV, TV a cabo, etc., que se deixar o sujeito não sai de casa. Realmente a gente tem que se mobilizar e ser muito ativo, a gente tem que criar essa demanda.

⁸Marília Hughes é companheira de Cláudio e realiza junto com ele os filmes (ela também é diretora de cinema) e participa da produção do festival.

Eu: Os ingressos são pagos?

Cláudio: São pagos, tem muitas sessões gratuitas, tem uma quantidade muito grande de ingressos com trabalho com ONG's. Ano passado foram 3.500 alunos de escola pública que vieram pra cá.

Eu: Acontece outras apresentações artísticas culturais ou de formação relacionada ao cinema (como apresentações de obras de arte, shows, oficinas)?

Cláudio: Todo ano acontece, tem oficina, oficinas gratuitas. A gente começou um laboratório de roiteiro também. Sempre tem show, as vezes ligado aos filmes que a gente traz. Tem um show na abertura, no encerramento. É uma celebração, né?

Eu: Você enxerga uma dimensão política na realização do festival? E qual a importância, por exemplo, da relação do Estado (políticas culturais e cinematográficas) no incentivo e realização do evento e sua continuidade?

Cláudio: Não apenas para realização do festival, mas pelo fato da instalação do cinema no centro da cidade, de alguma maneira a gente altera, o eixo um, pouco das pessoas na cidade. Desde que esse cinema foi inaugurado são 20 mil pessoas que não viriam pra cá, e estão vindo pra cá de uma maneira geral. Então, a gente está chamando a atenção pra memória, pro cinema, pra cultura e pra nossa história, entendeu? O Panorama acontecer aqui é, potencializa essa dimensão política que é a criação desse cinema de rua, fora de shopping center, e no Centro Histórico da cidade... Eu sou suspeito mas eu acho isso muito grave, na verdade, assim, muito sério. E precisa ser levada de uma maneira séria se a gente quiser, é... dar valor de fato a nossa memória, ao nosso centro histórico. Em termos de cinema também, aquilo que eu estava falando também, a diversidade e democratização do acesso. A produção cultural. E isso é político, com certeza é político. (...) A primeira competição de filme brasileiro que a gente fez, foi muito esvaziado, o ano passado lotado, quer dizer, a gente cria essa demanda pelo cinema nacional isso é político. Eu acho que mais e mais ações como essas tem que ser feitas, aí é a segunda parte da pergunta. É importantíssimo que o Estado, o Estado gasta pouquíssimo com a cultura, a verdade é essa. Ele subsidia muito mais a indústria automobilística do que a cultura, muito mais. Se dá pouquíssimo dinheiro pra cultura e os resultados da cultura de uma maneira geral são excepcionais. Politicamente falando, em termos de formação, a gente tem que triplicar esse valor, quadruplicar esse valor. Os valores são muito baixos. Você está estimulando a um cinema de rua no centro histórico da cidade, você não está dentro de um shopping center. Essa é uma das questões mais graves hoje que Salvador enfrenta, as pessoas cada vez mais perdem essa relação com a cidade e a relação com o outro. No momento, em que a gente faz festa, a gente exhibe filmes brasileiros, a gente estimula as pessoas, a gente cria essa demanda das pessoas virem pra cá, isso cria uma conotação política inequívoca. A última edição foram mais ou menos umas 12 mil pessoas, é a gente teve o financiamento da Petrobras e do Governo do Estado da Bahia, que foram 300 mil reais do Governo do Estado da Bahia e 100 mil da Petrobras, foram 400 mil reais. A gente ganha um valor pra fazer um festival com 60 filmes, a gente fez um festival de 155 filmes, então, na verdade tem uma quantidade de apoio e de trocas que na verdade, faz com que o festival seja muito maior. Nos primeiros cinco Panoramas não tinha financiamento público nenhum, foi por isso também que vez parar pra tocar outras coisas.(...) Tem o edital calendarizado, que eu acho incrível. Tomara que o próximo governo faça. Todo ano a gente faz o festival, e não sabe se vai fazer o próximo é uma insegurança muito grande, e ele festival calendarizado que são 3 anos, se você ganha são 3 anos. É incrível.

Após o término da entrevista perguntei se seria possível transitar de forma mais livre entre as sessões, e Cláudio a princípio mostrou-se aberto para essa possibilidade assinando que quando estivesse próximo do festival acontecer que eu voltasse a estabelecer contato. Faltando um mês e meio para a realização da décima edição (primeiro ano da pesquisa), entrei em contato com ele umas três vezes, mas não obtive nenhum retorno.

Ficou claro para mim que não haveria esta disponibilidade e acompanhei as sessões através do acesso pelo ingresso com os recursos disponíveis para a pesquisa. Isso implicou em uma relação diferenciada já que essa entrevista foi o contato mais próximo que obtive

(e não menos importante) com os propositores do festival.

De todo modo esta entrevista é um elemento central para o entendimento do festival, não só pelo papel desempenhado por Cláudio enquanto realizador e idealizador do festival – também é mediador das sessões de diálogo com os públicos e as conversas sobre o audiovisual (não à toa que nos relatos que se seguem ele sempre vai aparecer com questionamentos) – mas principalmente porque a partir destas respostas é possível tratar da problematização do festival nos seus aspectos rituais e políticos (já estabelecendo uma conexão com as referências utilizadas na primeira parte deste trabalho).

O sentido ritual do festival fica evidente uma vez que este seria uma “celebração”, e só pode efetivar sua existência vinculando-se a um determinado grupo de cineastas e realizadores. Logo, o PICC, como aponta Cláudio, possui uma relação próxima com outros festivais (nacional e internacionalmente) realizando procedimento de “trocas”, ou como aponta ele um “intercâmbio de ideias”. Ou seja, mesmo sendo um festival local, ele está conectado e compartilha em certa medida uma determinada posição com outros festivais – e conseqüentemente com um grupo específico – sendo um espaço privilegiado para a reflexão sobre o cinema.

No entanto, é perceptível que se a importância do festival está sustentada em um “nova geração de cineastas” e a “existência de cinéfilos”, o público que o festival pretende atingir são estudantes, ou seja, pessoas em formação – em vias de adquirir o que Bourdieu (2007a) chama de capital cultural⁹ – revelando a existência de uma disputa simbólica cujo o inimigo seria “o gosto da televisão”. Neste contexto o festival seria o local alternativo ao gosto formatado pela grande mídia.

Isso fica bem explícito ao ser tratado o processo de curadoria (escolha dos filmes) que vão passar no festival. Ele aponta que o festival é “espaço pra filme bom, assim, que a gente gosta”, neste caso, filmes ditos independentes e autorais. Daí o festival criar uma demanda e não ser demandado, pautar esses filmes seria abrir a possibilidade de uma discussão eminentemente política.

Se a exibição de filmes brasileiros, autorais e independentes aparecem como aspectos diferenciados no consumo do festival sob os rótulos de “diversidade” e “democratização” do cinema, isso também vem atrelado a uma ideia de “o cinema no centro” (vetor de propaganda) levando em conta a cidade de Salvador, onde o “cinema de rua” (Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha) estaria em contraposição ao “cinema de shopping” (os cinemas multiplex).

O próprio Cláudio assinala na entrevista que o período em que não foi realizado o festival uma das motivações para este não acontecer foi exatamente o fato de não querer estabelecer uma vinculação deste com as salas ditas multiplex – “eu não queria fazer em

⁹O capital cultural é identificado e associado a uma certa educação escolar e a uma origem de família: “(...)estabelece-se dois fatos fundamentais: por um lado, a relação estreita que une as práticas culturais (ou as opiniões aferentes) ao capital escolar (avaliado pelos diplomas obtidos) e secundariamente à origem social (apreendida através da profissão do pai). (BOURDIEU, 2007a, p,18)

multiplex, não tinha a identidade de festival que eu buscava”. Associado a isso estaria também a relação com o Estado e as políticas culturais como forma de investimento e manutenção de produções culturais de maneira continuada.

Neste ponto é possível explorar e perceber algumas questões que estão implícitas neste processo: Qual a implicação da escolha de filmes brasileiros, independentes e autorais para o festival? O que implica a defesa do cinema no centro na cidade de Salvador? Qual seria esta distinção em torno do cinema de rua e o de shopping?

3.1 O Cinema no Centro

Para tratar destas questões inicialmente tomarei como referência o slogan “Cinema no Centro” já que este permite que se faça uma interconexão entres os outros questionamentos assinalados e permite realizar uma descrição minuciosa sobre o espaço do festival levando em conta a própria dinâmica do local onde este se realiza na cidade de Salvador.

Um ponto de partida interessante para tratar disto é a nota publicada na página do *facebook* de 2015, na comemoração de sete anos do EICGR:

Imagem 1 - Nota Itaú Glauber Rocha



Disponível: <www.facebook.com/itauglauber.espaco/?fref=ts>

Nesta nota é possível identificar elementos que conjugados tratam do processo de reformulação do espaço urbano na cidade de Salvador, sobretudo, ao que se entende por Centro Histórico onde está inserido o EICGR. A existência do EICGR associado outros espaços como o Teatro Gregório de Matos, o Espaço Cultural da Barroquinha e a

construção dos Hotéis Fasano e Palace dão a tônica no que se refere ao discurso em torno de um “cinema de rua” no centro da cidade de Salvador.

Ora, a criação e existência destes espaços é o esboço de um complexo cultural ¹⁰ fincado na Praça Castro Alves forjado a partir de iniciativas privadas que buscam “valorizar” o centro já que o EICGR faz parte da rede cinemas Itaú Cultural; o Teatro Gregório de Mattos foi reaberto a partir de parceria público-privada entre a prefeitura de Salvador e o Banco Itaú ¹¹; o Hotel Fasano está sendo construído no antigo prédio do jornal *A Tarde* e será um hotel de luxo ¹²; e o Hotel Palace que também foi um importante hotel de luxo na década de 60 está sendo reformado pela iniciativa privada ¹³.

Isso implica que o próprio lugar no qual esse cinema dito de rua ocupa na cidade revela facetas transversais que contradizem o discurso de uma oposição existente em relação ao cinema de shopping, afinal de contas a cidade torna-se um espaço a ser vendido (VAINER, 2000). “Nestas condições *o que é que, afinal de contas, se vende* [sic] quando se põe uma cidade à venda?” (VAINER, 2000, p.78).

Eu diria que no caso do Centro Histórico – levando em conta o entorno da Praça Castro Alves – um estilo de vida, onde o cinema figuraria como um destes produtos que se vende como no shopping, já que a cidade teria se transformado por si só em um grande mercado, ou nas palavras de Vainer (2000): cidade-mercado. E sendo cidade mercado, e constituindo-se um espaço como tal, ela busca selecionar e disputar aqueles que vão usufruir deste espaço. Daí a parceria público-privada emergir como mecanismo garantidor de que os interesses de mercado estarão presentes neste processo em que

(...) a expressão *privado* [sic], apesar da ambiguidade permanentemente acionada, não se refere a interesses, indivíduos ou grupos privados [sic] em geral; tampouco remete ao *privado* [sic] esfera da vida social, em que estaria associado à ideia particular, íntimo, pessoal – em oposição ao público. Se este fosse o sentido e o entendimento, o uso da expressão (...) contemplaria todos os cidadãos, uma vez que todos os cidadãos, são na condição de indivíduos, portadores de interesses privados. Mas abandonemos a ilusão: ao propor o fim da *separação rígida entre o setor público e o setor privado* [sic], é outra coisa que se tem em vista – *privado* [sic] aqui é, claramente, o interesse privado dos capitalistas e, neste sentido, comparece ao mesmo campo semântico das expressões como *iniciativa privada, privatização* [sic] e outras, que evocam e remetem a capital, capitalistas, empresários capitalistas. (VAINER, 2000, p.88).

¹⁰Complexos culturais são espaços organizados e interligados na realização de atividades múltiplas relacionadas a arte e a cultura (cinema, teatro, performances, gastronomia etc.).

¹¹“Teatro Gregório de Mattos reabre nesta quinta”. Matéria publicada no site do jornal *A Tarde*: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1687029-teatro-gregorio-de-mattos-reabre-nestaquinta>>.

¹²Obra de hotel de luxo gera expectativa na Castro Alves”. Matéria publicada no site do jornal *A Tarde*: <<http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1700184-obra-de-hotel-de-luxo-geraexpectativa-na-castro-alves>>.

¹³Obras do Palace Hotel, na Rua Chile, convidam a viagem no tempo”. Matéria publicada no site do *Correio 24 horas*: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/obras-do-palace-hotel-na-rua-chileconvidam-a-viagem-no-tempo/?cHash=aac56d06ef07a42d732d330379ae3930>>

Outra evidência disto está na própria articulação do poder público, em 2013, na tentativa de implementação de um projeto denominado “Arena Castro Alves” coordenada pela Secretaria Turismo do Estado (Setur). À época isso gerou uma polêmica e até abaixo-assinado colocando em voga um cenário de disputa, e não obstante com o engajamento do próprio Cláudio Marques no que diz respeito a esta tentativa de “requalificação” da Praça Castro Alves como consta em notícia publicada no *Correio24 horas* ¹⁴

Para o coordenador e idealizador do Espaço Cinema Glauber Rocha (localizado na Praça Castro Alves) Cláudio Marques, o projeto é desnecessário, onde se deveria potencializar a programação cultural dos espaços no entorno da praça. “Precisa valorizar os já existentes, com uma boa programação que contenha shows e feiras. A revitalização deveria ser para transformar o local em um lindo ponto de encontros de baianos e turistas”, ressaltou. De acordo com Marques, em 2012 a praça ficou fechada 32 dias para eventos, o que dificultou o funcionamento dos espaços na região, devido a alteração no trânsito e a grande concentração de pessoas. “Não tem espaço para estacionar e o trânsito fica infernal. Com a arena, isso vai acontecer todo final de semana e os espaços vão acabar fechando as portas”.

Imagem 2 – Centro Histórico – Praça Castro Alves – (1) Espaço Cultural da Barroquinha; (2) Teatro Gregório de Mattos (3) Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha (4) Antigo Prédio do Jornal A Tarde (Hotel Fasano); (5) Hotel Palace.



Imagem: Google Maps – 2016

¹⁴“Depois de críticas, Setur irá rerepresentar projeto da Praça Castro Alves à população”. Matéria publicada (em 16/01/2013) no site *Correio 24 horas*: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/depois-de-criticas-setur-ira-rerepresentarprojeto-da-praca-castro-alves-a-populacao/?cHash=5bf98754b0a4e27575a60ee989057b51>>.

Imagem 3 – Antigo Prédio do Jornal A Tarde - Hotel Fasano (a esquerda) e Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha (a direita).



Imagem: Daniel Rocha / Pedro Pires

Imagem 4 – Teatro Gregório de Mattos (a esquerda) e Espaço Cultural da Barroquinha (a direita).



Imagem: Daniel Rocha / Pedro Pires

Imagem 5 – Reforma do Hotel Palace (ao fundo)

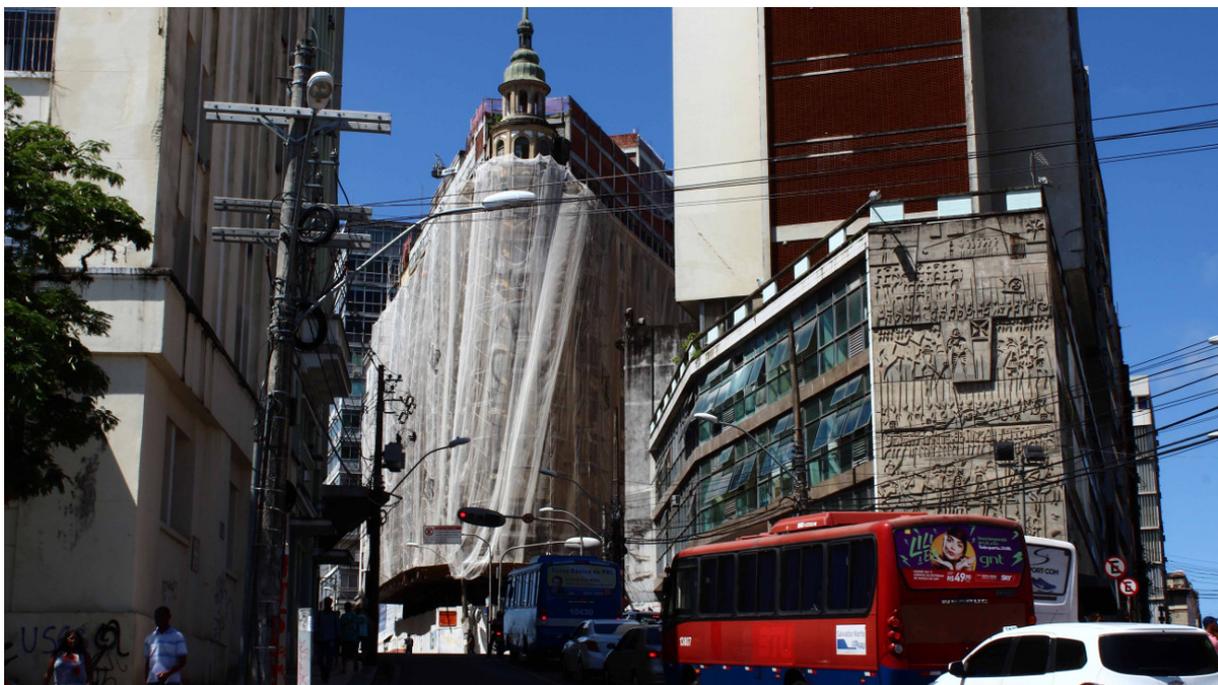


Imagem: Daniel Rocha / Pedro Pires

Assim, esta parte do Centro Histórico de Salvador como já apontada por Osmundo Pinho (1998-1999) se configuraria como espaço de disputa ou como “paisagem de poder”. Embora Pinho esteja interessado em uma região específica do Centro Histórico – o Pelourinho – elementos da sua análise podem ser transpostas para área onde se localiza o EICGR, a Praça Castro Alves. Inclusive, pela própria ideia de um espaço “seguro” a partir da presença de polícia na região, segue novamente uma nota publicada na página do *facebook* do EICGR:

Imagem 6 – Nota Itaú Glauber Rocha 2



Disponível: <www.facebook.com/itauglauber.espaco/?fref=ts>

Nesse sentido diria Pinho:

Todo esse conjunto de processos – inclusive o caráter militarizado da área, evidente na presença ostensiva da Polícia em, virtualmente, todas as esquinas – converge para definir o sentido atual do Pelourinho. Imagino poder utilizar a noção de paisagem de poder (*Landscape of Power*) [sic] de Sharon Zukin, para descrever o significado político e cultural deste conglomerado sócio-simbólico-territorial. A estruturação das paisagens de poder pós-modernas é, segundo Zukin, função da ação de interesses econômicos e políticos, que negociam imagens e sonhos pré-moldados, na TV ou em pacotes de turismo. Os consumidores de imagens e paisagens deparam-se com estruturas de consumo visual pré-definidas por interesses muito distantes de sua experiência cotidiana. Interesses econômicos que operam diretamente na produção de formas coletivas e padronizadas de consumo espacial, como na Disney ou no Pelourinho. O consumo visual da paisagem é, assim, um mecanismo de controle social na medida em que indivíduos são submetidos a formas pré-codificadas de apropriação do espaço, formas determinadas por redes de poder longe da esfera de influência do consumidor ou cidadão comuns. (PINHO, 1998-1999, p.263-264).

Certamente no seu trabalho Pinho sinaliza este ponto tentando enxergar a partir desta “paisagem de poder” – o Pelourinho – espaços que subvertem esta lógica de consumo e de

produção ideológica a partir de situações etnográficas vivenciadas por ele no espaço (por exemplo, no Bar do Reggae). No contexto que pesquisei, o da Praça Castro Alves e do próprio EICGR não consigo visualizar esta lógica.

A configuração e estruturação desta “paisagem de poder” aqui estaria centralmente subordinada à lógica de consumo indo em uma direção menos opositora entre o cinema dito de rua e o cinema de shopping center. O que estaria em jogo em verdade é que se o shopping tem seu cinema multiplex, a cidade, entendida como *cidade-mercado*, em contexto de disputa e de consumo teria como seu exemplar análogo, o cinema de rua.

O conceito de cinema multiplex aprofunda a associação do público de cinema ao público consumidor, gerando novas condições para a atividade cinematográfica e para o espectador. O grande desafio é manter o consumidor o maior tempo possível na sala de cinema, fazendo o uso não só do produto fílmico, mas também de alimentos e outros bens ofertados naquele ambiente. No Brasil, premissa se estende aos “cinemas de arte”, que dentro de outro conceito de sala de cinema, investem para que haja um espaço agradável de socialização apoiada no capital cultural. (BAHIA, 2012, p.66-67).

É perceptível que o EICGR como cinema de rua opera na mesma lógica do cinema multiplex, sendo inclusive uma franquia da rede Itaú Cinema. A própria arrumação do seu interior segue uma lógica pré-definida, além de seguir uma programação similar à de outras franquias da rede nacional.

Imagem 7 – Bilheteria Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha

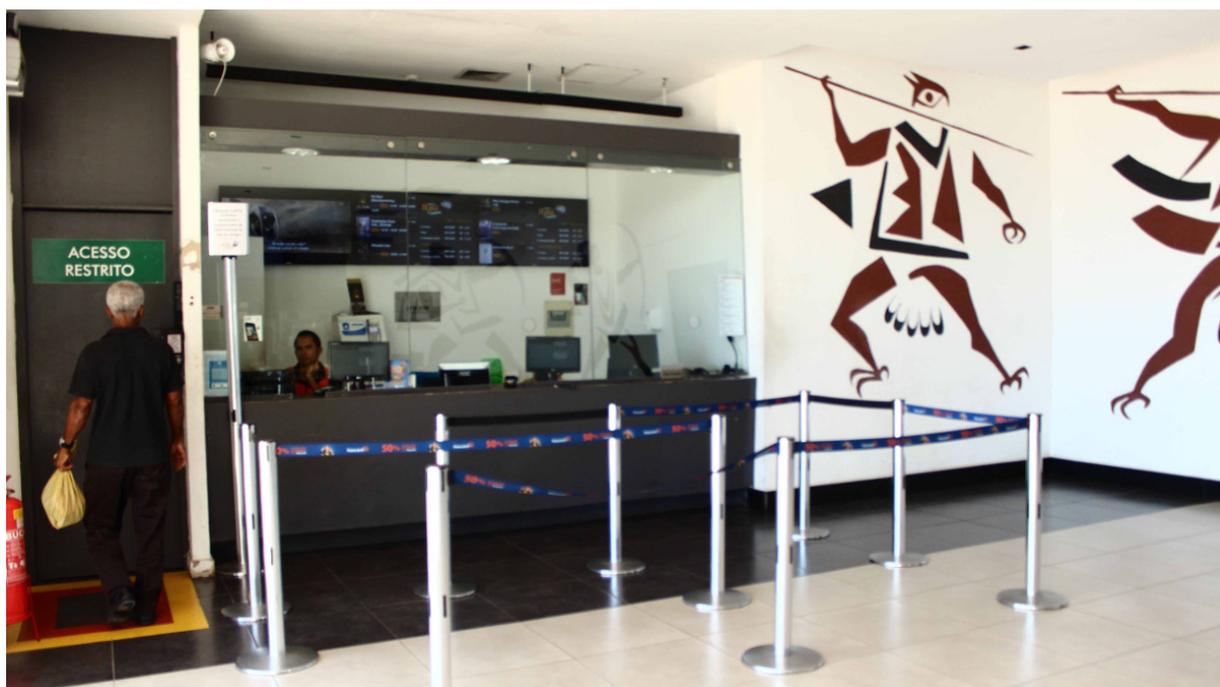


Imagem: Daniel Rocha / Pedro Pires

Imagem 8 – Exibição de Cartazes no Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha



Imagem: Daniel Rocha / Pedro Pires

Imagem 9 – Lounge do Espaço Itaú de Cinema Glauber Rocha



Imagem: Daniel Rocha / Pedro Pires

Dessa forma o próprio lugar que o EICGR ocupa, juntamente com o processo de curadoria dos filmes, seleciona antecipadamente aqueles que vão desfrutar e aproveitar a

maior parte do festival. Seriam os cinéfilos e os próprios cineastas - ou geração interessada em fazer cinema - que dariam a tônica e possibilidade de existência de festival – colocando em jogo um “interesse interessado” – afinal, os (ou seus) filmes independentes e autorais estariam na margem oposta em relação a produção hegemônica de filmes.

Ou seja, ao afirmar esse ponto de vista busca-se disputar um mercado de consumo – tanto no seu aspecto econômico quanto no seu valor simbólico – a partir da valorização de aspectos ditos ou considerados distintos na produção e realização de filmes, e até mesmo na forma de consumir os filmes (como apontado anteriormente na diferenciação entre cinema de rua *versus* cinema de shopping).

Assim, ao conformar uma identidade para consumo de produtos ditos distintos em espaços que suscitam a crítica e a reflexão sobre o cinema, o que estaria em jogo é como os realizadores (do festival, cineastas em geral, produtores ou estudiosos) ritualizam uma prática fomentando, discutindo, e disputando uma concepção sobre o cinema e sobre a realidade social. Logo, nos relatos que se seguem busca-se delinear em que medida é forjada essa identificação enquanto grupo que se propõe a pensar e problematizar o cinema, e, como para eles o festival é um espaço por excelência para tal.

3.2 O Campo Audiovisual no PICC

Para tratar da conformação dessa identidade de grupo toma-se como ponto de partida o debate que acompanhei no X PICC denominado “Preservação da Memória Audiovisual: interfaces regionais de preservação” no qual foi discutido a importância da preservação audiovisual no ciclo cinematográfico. O debate contou, além da presença de Cláudio Marques como mediador, com Laura Bezerra, presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA) e professora da UFRB, Milene Gusmão, professora de Cinema da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e Adolfo Gomes, crítico de cinema e programador da Sala Walter da Silveira e membro da Diretoria de Audiovisual (DIMAS) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

Nesse debate foi possível captar - a partir do tema da preservação - como se forja uma identidade, ou como se mobilizaria um discurso sobre uma “comunidade audiovisual”, revelando aspectos no que concerne a formação de uma certa ideia de grupo no festival.

É nesse sentido que assinala Laura Bezerra:

No final dos anos 90 começa uma mudança no entendimento da preservação audiovisual, é um momento em que a preservação audiovisual deixa de ser, começa a deixar de ser um tema restrito a cinematecas, as instituições detentoras de acervos fílmicos, e começa a ser percebido pela comunidade audiovisual como um tema seu. Não somente nós das igrejinhas encantados com as latas de filmes antigas, mas um tema que pertence a todos nós da comunidade audiovisual.

Ora, neste trecho é possível perceber como o tema da preservação audiovisual surge

como especificidade para um certo grupo, a Bezerra aponta para um tema que pode ter pertencido a um certo grupo – remetendo para uma ideia de “nós” – que se daria exatamente no reconhecimento da existência de uma identidade associada a uma comunidade audiovisual, ou como proponho aqui, um campo de audiovisual.

A partir das reflexões desenvolvidas por Bourdieu (2000) podemos entender melhor como se configura ou se conforma essa ideia de campo. O conceito de campo para Bourdieu refere-se sobretudo a estrutura, um campo pode ser entendido como estrutura de relações objetivas, sendo detentor de algumas características.

Uma das características centrais do campo, e que é relevante para esta análise, é a ideia de autonomia relativa. Isto quer dizer que cada campo possui leis próprias, mas ainda que possuam estas leis como constitutiva de uma especificidade (enquanto conformação de um campo) estas podem sofrer influência de outros campos, por exemplo, o campo econômico influencia em maior ou menor medida o campo da arte. Bourdieu (2007b) explicita bem essa ideia na sua análise acerca da economia das trocas simbólicas e ao falar processo de autonomização do campo artístico e intelectual da Europa:

De fato, à medida que se constitui um campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondente, seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem em um sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomada de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo (BOURDIEU, 2007b, p.99).

O que está em questão é como o PICC propicia a percepção de um campo audiovisual a partir do estabelecimento de certas regras e a discussão sobre determinadas temáticas, perpassando a apropriação de um conhecimento específico relacionado ao audiovisual, que se constrói dentro e fora do espaço do festival. Assim sinaliza Milene Gusmão a respeito da importância dos festivais – e de outras instituições formadoras (a universidade seria um exemplo) – para a construção deste conhecimento e discussão da temática da preservação audiovisual:

É extremamente significativo a gente reconhecer os festivais como locais de encontro, reflexão, articulação, e proposição pra certas coisas, então queria parabenizar Cláudio e Marília que efetivamente abriram esse espaço. Dizer pra vocês assim, estou nesse lugar meio que na periferia dele, mas ao mesmo tempo uma periferia que ocupa uma centralidade, porque é fundamental na formação. É, especialmente quando a gente está estruturando um curso novo, os cursos de cinema e audiovisual no Brasil eles são muitos jovens né, todos muitos recentes, quase todos os cursos de cinema e audiovisual surgiram de 2006 pra cá, então,

eles não tem 10 anos ainda os primeiros que começaram, os outros são, as pessoas são formadas de alguma forma em cinema com habilitação em cinema, se formaram das grades de comunicação social que tem uma outra possibilidade. Então, participar dos festivais nesse caso foi pra gente foi fundamental (...) e que possibilitou essa ampliação da discussão sobre a preservação do patrimônio audiovisual no Brasil, é muito importante. Até porque a gente nem conhece, poucas pessoas, a não ser os especialistas, uma pequena elite brasileira conhece essa trajetória. Esse lugar é tão especializado, que são realmente poucas pessoas, poucos interessados, que estão decididos a trabalhar nisso, e eu diria que é um dos campos de maior especialidade da área do cinema, mais difícil de formação.

É perceptível, então, como a própria temática discutida seleciona e limita as pessoas que estão inseridas dentro deste campo, afinal de contas, em relação a este tema “somente uma pequena elite brasileira conhece essa trajetória” (mesmo que ao trazer o tema para o debate busque-se ampliar seu espectro ou revelar sua “centralidade”). Neste caso, percebe-se que a discussão da preservação audiovisual é produtora de uma *distinção cultural*, seja ela ou não intencionalmente elaborada dentro deste campo.

Vale dizer, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das distinções *culturalmente pertinentes* [sic] em um determinado estágio de um dado campo, isto é, busca dos temas, técnicas, e estilos que são dotados de valor na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um *valor* [sic] propriamente cultural atribuindo-lhe marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais em função de uma taxionomias culturais disponíveis em um determinado estágio do campo. Deste modo, é a própria lei do campo e não um vício de natureza, como pretendem alguns, que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes, confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância. (BOURDIEU, 2007b, p.109).

Logo, é possível verificar no debate acompanhado a partir da fala de outro participante, o Adolfo Gomes, como é colocado em jogo o lugar daquele que pertence, ou que pretende estar inserido no campo audiovisual, e como as próprias instituições que estão envolvidas nesta área são percebidas (no caso da fala dele a DIMAS) como mantenedoras das regras e dos elementos necessários para a formação audiovisual no que diz respeito a cadeia cinematográfica (produção, distribuição, exibição, preservação).

O audiovisual muda com uma velocidade muito grande, ao contrário das outras artes. (...) Me incomoda muito o fato de que boa parte da percepção do acervo da DIMAS é como se fosse uma distribuidora de cinema. As pessoas procuram o acervo das DIMAS, porque acha que todos aqueles filmes que nós dispomos lá eles podem ser exibidos, emprestados, circulados por todo o Estado, como se fosse uma distribuidora, como se o fato da gente ter um acervo garantisse a exibição, a circulação, a difusão, e sem pensar na etapa anterior

que é a conservação, a estruturação pra que você tenha pelo menos essa função básica de um acervo que é de preservar. E eu também estava pensando sobre outra coisa embora eu não seja, nunca tenha sido assim diretamente me relacionado a questão da preservação, mas quando eu comecei a gostar de cinema eu imaginava ser um crítico de cinema, quando eu me tornei um crítico de cinema eu percebi que eu precisava para além de escrever eu precisava atuar na difusão porque nos filmes que eu queria ver eu não conseguia, então, me tornei um cineclubista, e hoje eu sinto que toda essa área do audiovisual quer seja o produtor como crítico, como o curador de festivais ele tem que necessariamente se engajar. (...) Então, isso tudo bem tem o DVD, a internet, mas isso cria um individualismo, cria uma distância que, “eu estou assistindo os filmes aqui, estou fazendo minhas descobertas”, e esse individualismo resvala nessa questão que vai esvaziando o próprio cinema. Eu acredito que o cinema também precisa também manter essa memória viva para que as pessoas tenham acesso a filmes de diferentes épocas, possam conhecer, e acho que isso tanto quanto realizador (...) é fundamental ter essa ideia de que a memória, a história do cinema ela continua viva e você precisa ter acesso a ela e não só acesso através das telas de computador. E nisso eu tenho que agradecer as gestões das DIMAS que nunca pressionaram em relação a programação, a falta de público né, quer dizer e isso nem sempre é comum e eu milito nessa área há muitos anos como cineclubista e também trabalhando em outros estados nessa área de difusão e sempre existiu essa pressão, há vocês está passando esses filmes de 1930, de 1940 (...) ninguém quer mais vê isso ai (...). Mas eu acho fundamental que a gente avance. (...) Então, o que eu queria dizer a vocês que todos vocês envolvidos no cinema vocês devem se engajar na luta pela preservação porque essa preservação é memória, porque essa preservação é a história viva do cinema. E isso é uma coisa assim que me toca muito de perto, muito caro, porque o cinema é uma coisa pra mim é muito visceral, eu vivo nos filmes. Eu preciso sempre estar vendo alguns filmes porque esses filmes me colocam em perspectivas em minha vida, o ambiente histórico, enfim, eu acho que pra todo mundo que tem paixão por cinema é essencial ter essa percepção que a história do cinema ela está viva.

Imagem 10 – Debate sobre preservação audiovisual – da esquerda para a direita: Milene Gusmão, Cláudio Marques, Laura Bezerra e Adolfo Gomes.



Foto: Milena Paladino

Disponível: http://coisadecinema.com.br/x _ panorama/fotos

É possível notar, então, que o Adolfo indica alguns aspectos que seriam necessários para aqueles que querem ou estão inseridos nesse campo do audiovisual. Daí a percepção de que é fundamental para atuar nesta área um certo “engajamento” – “eu sinto que toda essa área do audiovisual quer seja o produtor como crítico, como o curador de festivais ele tem que necessariamente se engajar”.

Seu ponto de vista está ancorado no processo de constituição das relações em torno do cinema como fortificador de uma coletividade que permite que o cinema não seja esvaziado por um processo contemporâneo da técnica de reprodução cinematográfica que individualiza o seu consumo – “tem o DVD, a internet, mas isso cria um individualismo, cria uma distância que, ‘eu estou assistindo os filmes aqui, estou fazendo minhas descobertas’, e esse individualismo resvala nessa questão que vai esvaziando o próprio cinema”.

O papel da preservação estaria exatamente em garantir a memória e essa coletividade no que diz respeito a reprodução e consumo de “filmes antigos” (a história do cinema) concomitantemente revelando o interesse específico de um grupo, uma vez que, o acesso seria limitado não só porque remete para um desenvolvimento técnico anterior – que seria a necessidade de uma tela de cinema para sua reprodução – mas também pela limitação na constituição de um público “interessado”.

Assim, quando Adolfo diz “eu tenho que agradecer as gestões das DIMAS que nunca pressionaram em relação a programação, a falta de público né, (...) esses filmes de 1930, de 1940 (...) ninguém quer mais vê isso ai (...). Mas eu acho fundamental que a gente avance” ou quando ele fala de “engajamento”, isso indica que para se firmar dentro do campo

audiovisual é necessário assumir posturas específicas – ou posições – que vão de encontro a determinados interesses forjados interna e externamente a esse campo de atuação.

De outro modo, esses quesitos colocados em questão ficam explícitos quando no momento final do debate um ouvinte questiona sobre a importância do papel das instituições em relação a preservação audiovisual e sobre a limitação de público presente no debate para uma temática dita de importância para esse campo. Segue as intervenções:

Ouvinte: A Laura falou uma coisa importante que eu quero somar também o Instituto de Ciência da Informação da Universidade Federal da Bahia, que é a universidade como o caminho pra aumentar a força necessária para a preservação da memória audiovisual. Aqui, talvez nós temos umas 30 pessoas, eu talvez, destas 30, 8 sejam do grupo de pesquisa que eu coordeno no ICI. A grande maioria bolsistas de iniciação científica e de apoio técnico de nível superior. É, a Laura já conhece e a ABPA tem dado um apoio enorme, divulgação e execução do projeto que nós vimos realizando na segunda fase, começou em 2005, e seis e sete, agora vai de 2013 a 2016 com um relativo apoio institucional do CNPq da Fapesb e da Universidade Federal da Bahia. Eu, na verdade, eu estranho que sejamos apenas 30 aqui dentro. Eu falei com os estudantes do grupo que chegassem cedo porque a sala iria lotar, né. Então, eu fiquei surpreso de sermos tão poucos e queria também registrar pelo título da apresentação hoje, é memória e audiovisual e nós falamos muito e somos muito apaixonados pelo cinema. Mas a um vasto leque de suporte audiovisuais que nós também precisamos salvar. Que estão nas instituições públicas e que nem sempre é cinema. Pode ser até que em breve torne-se cinema, porque nós não sabemos nada do futuro né. Sobre essa questão eu queria ouvir da experiência de vocês com a gestão pública o que explica sermos apenas 30? Já que o Brasil desde sempre faz parte dos órgãos que estão preocupados com a preservação dos arquivos públicos audiovisuais e da história do cinema. Vocês tem alguma ideia porque nós não somos quase nada? Num Brasil que cabe 15 França, 70 Portugal, 148 Estônia, né?

Cláudio Marques: Eu queria dizer por um outro lado eu entendo sua preocupação mas eu fico muito feliz que somos 30 aqui. E estamos filmando, vai pra televisão, vai pra TVE parte deste debate e pra também para internet. Ou seja, a gente vai conseguir ampliar esse debate esse encontro também. É peço também que sejamos breves nas respostas.

Laura: Em relação a sermos poucos. Eu fiquei surpresa de sermos tantos, eu como tô nessa área há muito tempo quero dizer que percebo um aumento significativo no interesse, inclusive, no interesse de jovens. Eu tenho uma série de alunos muito jovens lá em Santo Amaro, não somos um curso de cinema, somos um bacharelado interdisciplinar de cultura, linguagens e tecnologias aplicadas, mas eles tem demonstrado interesse surpreendente, maravilhoso, no tema. Então eu acho que estamos crescendo e eu acho que isso tem haver com uma tendência, com um paradoxo que nós vivemos hoje que ao mesmo tempo, que é tudo muito rápido e deletável, e ao mesmo tempo isso gera nas pessoas um impulso de preservar e segurar aquilo que está se desfazendo rapidamente.

Cláudio Marques: Bom, eu queria agradecer a nosso exército de 30 aqui, é muito obrigado mesmo, pra mim é uma questão vital, a gente está sempre discutindo, criar novos encontros, dentro de festival, fora de festival, eu acho que realmente a gente precisa se fortalecer (...). Muito obrigado gente e vamos dar sequência ao Panorama.

É perceptível que existe uma diferenciação hierárquica baseada naquilo que é entendido enquanto *competência legítima* dentro desse campo de atuação, uma vez que, como apontado anteriormente, somente uma pequena parcela de indivíduos que fazem parte desse campo audiovisual dominam e se interessam pelo tema. Assim, mesmo que existam pessoas interessadas pelo tema (como a apresentada pelo ouvinte), a discussão é arbitrada por aqueles que possuem uma certa posição e legitimidade dentro do campo.

No caso em questão, a surpresa e indagação do ouvinte em relação a quantidade de

peessoas que estão acompanhando o debate pode ser apreendida de forma inversa pelo Cláudio e pela Laura, que manifestam o aspecto positivo em relação a quantidade de pessoas presente na sessão – “Eu queria dizer por um outro lado eu entendo sua preocupação mas eu fico muito feliz que somos 30 aqui”; “Em relação a sermos poucos. Eu fiquei surpresa de sermos tantos, eu como tô nessa área há muito tempo quero dizer que percebo um aumento significativo no interesse”.

Logo, a partir desse debate é possível perceber como o festival propicia elementos para entender a conformação de um certo grupo interessado na temática do audiovisual e na estruturação de um campo audiovisual. As diferenciações estabelecidas seja pelo tema ou por um certo conhecimento colocam em jogo como se constrói essas relações.

No entanto, é preciso atentar que o debate aqui relatado trata-se de um elemento parcial do que seria esse campo. O campo audiovisual não se limita a este grupo que se reúne e se forma a partir do festival, ele é mais abrangente, o interesse aqui foi de apontar como se constrói essa identificação e certos posicionamentos para este grupo tomando como referência este debate sobre a preservação do audiovisual.

De outro modo essas relações ficarão mais explícitas nos capítulos seguintes já que busco aprofundar como se constrói essas concepções sobre o cinema, a partir de dois debates. Um primeiro que se refere a disputa de um mercado audiovisual e a discussão de como tornar os produtos fílmicos independentes competitivos em relação a esse mercado, e um segundo, que trata da formulação sobre o entendimento do que é o cinema a partir da forma como é construída um filme, entre seu aspecto ficcional e não-ficcional, ou melhor dizendo uma “teoria nativa” sobre o cinema.

4 O cinema em disputa: Cinema Independente versus Cinema Comercial

O debate que segue foi realizado no X Panorama Internacional Coisa de Cinema denominado “Distribuição do Cinema Independente” contando com a presença de Cláudio Marques como mediador, Adhemar Oliveira representante da distribuidora de filmes “Espaço Filmes” e Pedro Butcher jornalista e crítico de cinema. Nesse debate é possível identificar como se forja um discurso que interessa e permeia o PICCC – e que de certa forma o sustenta e o legitima – que gira em torno de uma oposição existente entre filmes ditos independentes¹⁵ e filmes comerciais, sobretudo, no que diz respeito a trajetória do cinema brasileiro.

Aqui é colocado em jogo a tomada de posição em relação a um discurso e a disputa de um mercado audiovisual. Busca-se refletir sobre quais são os entraves de consumo audiovisual relacionado ao cinema independente (de arte, ou autoral) *versus* uma lógica de consumo comercial tendo em vista a cadeia cinematográfica levando-se em consideração o desenvolvimento do cinema no Brasil.

Como se trata de um processo de debate, o procedimento adotado para o desenvolvimento do capítulo busca manter o próprio sentido e os momentos da discussão. Assim, primeiramente eu realizarei a transcrição de parte do debate e depois desenvolverei a análise selecionando alguns trechos do que foi apresentado buscando focar nos seus aspectos centrais¹⁶. Logo, segue abaixo o debate acerca da distribuição do cinema independente.

Cláudio Marques

Então, sem muita demora eu vou passa pra vocês eu acho que a ideia é a gente discutir um pouco sobre a distribuição. Tentar falar um pouquinho como vocês veem a distribuição do cinema brasileiro hoje, é, nesse mercado, como eu disse, sempre muito volátil com estruturas que sempre estão cambiando muito, em transformações constantes, muitas vezes a gente está com determinadas ideias mas as estruturas já se modificaram e a gente precisa tá numa constante renovação. (...)Pra começar, eu queria que vocês falassem um pouco sobre um certo pessimismo que sempre norteia as discussões da distribuição e da exibição no Brasil. Durante muito tempo se falou que o grande problema do Brasil, do cinema brasileiro, do cinema autoral era a exibição. Quando a gente, por exemplo, vê que no ano último cerca de 128 filmes, se não me engano, estrearam no circuito comercial me parece que a gente precisa atualizar radicalmente o nosso discurso. É pra tentar entender porque de qualquer maneira os filmes estão estreando, tão tendo tela, só que a gente tem uma dificuldade muito grande aqui na sala de cinema pra atrair a atenção do grande público. A gente tem produzido cada vez mais, a gente tem mais recurso no Brasil a cada ano que passa, a gente tem novas salas de cinema nosso parque exibidor está cada vez mais equipado, inclusive, numa comparação até os anos 80 que a gente tinha um número muito maior de salas de cinema mas a gente não tinha necessariamente a mesma qualidade de equipamentos. É, mas parece que a situação de cinema de autor que tá cada vez mais espalhado pelo mundo também isso foi uma das coisas que a gente conversou recentemente (...), porque o cinema brasileiro e o cinema de autor no Brasil está cada vez mais restrito. Hoje de manhã curiosamente eu vi que o filme do Alê Abreu distribuído pelo Espaço Filmes tá fazendo um sucesso incrível na França, ele chegou atingiu a marca de 35 mil espectadores, que foi em pouco tempo o mesmo número de espectadores no Brasil que foi distribuído por você [Adhemar Oliveira]. Pode ser um sofrimento muito grande já a priori a gente depender e pensar como cinema de

¹⁵Os filmes independentes aqui podem ser lidos também como os filmes de arte ou filmes autorais.

¹⁶Os outros capítulos que são relativos ao debate seguem esta mesma lógica.

autor buscando a diversidade que o nosso público está necessariamente na nossa região na nossa cidade ou até mesmo no nosso país, parece que cada vez mais o cinema de autor, o público de cinema de autor tá se espalhando, está espalhado por todo o continente.

Pedro Butcher

Eu não sou distribuidor nem exibidor, né, eu sou jornalista, mas durante 12 anos eu editei o site do Filme B [revista] que acompanha o mercado de cinema do Brasil, e é uma coisa de cotidiano mesmo de acompanhar o cotidiano da distribuição e exibição no Brasil durante um bom período. (..) É uma dinâmica muito interessante quer dizer, deu mais ou menos para acompanhar e no momento de profunda transformação do chamado mercado, né. (...) O que eu vou tentar aqui é tentar dar uma perspectiva um pouco histórica pra isso, primeiro do ponto de vista do cinema brasileiro da produção. A produção de cinema no Brasil sempre foi focada em si mesmo na produção. É, um texto que eu recomendo sempre muito pra quem se interessa sobre isso é a *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* do Jean Claude-Bernadett, em que ele faz uma espécie de desconstrução ali dos mitos em torno da história do cinema brasileiro e mostra como é o próprio o fato de ter se escolhido o nascimento do cinema do Brasil como um dia de uma filmagem, uma filmagem do Pascal Segredo chegando na Baía de Guanabara é uma espécie de tomada ideológica de um ponto de vista exclusivo da produção e um cinema que nunca se pensou no seu tripé, na distribuição e na exibição, foi sempre muito voltado para o filme em si, a produção, o diretor, o criador, mesmo o produtor teve um papel muito secundário na produção de cinema no Brasil. É, então isso já uma coisa importante nesses últimos 12 anos já teve uma transformação muito grande nesse sentido, já se tenta observar mais um pouco fora desse umbigo e tenta-se ter uma conversa um pouco mais. Agora, um segundo ponto, do ponto de vista da distribuição e exibição o Brasil é um país de certa forma privilegiado em relação a outros países, eu, você acompanhando isso, quer dizer, a gente tem um circuito de arte, a gente ainda tem (...) um circuito de rua, um cinema de rua que fecharam e acabaram junto com essa crise mundial, não foi só no Brasil. Mas a gente tem graças as ações de pessoas que vieram do cineclubes como o Adhemar e alguns outros a gente um circuito de arte no Brasil resistente, a gente tem uma resistência maior que outros países. Isso, é o fato de existir uma rede cinema especializada e disposta a passa filmes diferentes que ainda sustenta uma diversidade na distribuição de cinema nesse país, né. Só pra também da um certa perspectiva histórica né, é primeiro, o cinema foi uma atividade ali no século XX que teve uma dimensão cultural e econômica importantíssima né, mas que sofreu um baque imenso com a televisão e aqui no Brasil em especial e a gente viu isso, a televisão a partir dos anos 50 nas décadas seguintes tomando um espaço e uma importância cada vez maior e substituindo um pouco o cinema mesmo se tornando... o que é hegemônico mesmo na produção audiovisual, na produção e na fruição do audiovisual e causando o fechamento de cinemas no mundo inteiro, a gente tem muitos filmes muito sintomáticos disso que é o “Cinema Paradiso” (...) a Itália fez dois filmes muito emblemáticos nesse sentido, no Brasil não foi diferente, a gente tem um pouco “Bye Bye Brasil” que é do ponto de vista do artista e do produtor mas com esse impacto da televisão. No Brasil a gente ainda tem essa questão que é uma televisão aberta de caráter quase monopolista muito forte, produz seu próprio conteúdo e que de certa forma criou, redefiniu os hábitos de fruição do audiovisual no país. Enfim, tem um pouco essa questão complexa. Do ponto de vista da distribuição de filmes independentes né. Primeiro veio a televisão com um baque forte, segundo veio uma nova concorrência, o cinema vem enfrentando diversas concorrências e o cinema nunca vai morrer, como teatro nunca morreu, como o rádio nunca morreu, mas é claro que ele se desterritorializa completamente tanto que tem que se adaptar a esses novos tempos né, a gente pode identificar momentos muito precisos. A televisão, depois o VHS, quer dizer o fato de você poder ter acesso aos filmes onde antigamente praticamente para ver filme você só tinha acesso se você projetasse uma cópia 35mm no cinema, depois você passou a ver filmes na televisão mas o cinema sempre ocupou na televisão um espaço periférico não central pelo menos de uma forma geral, mas depois veio o VHS de repente o cinema, as pessoas passaram a ter acesso aos filmes direto, né. (...) E depois a TV paga que foi um novo baque, uma nova forma de consumir, fruir do audiovisual também, e por fim a internet digital que essa última revolução que é a mais radical de todas, e que realmente provoca uma crise mais profunda nesse modelos mais tradicionais de distribuição. No Brasil, ali no período do VHS aconteceu uma coisa muito interessante porque, porque várias distribuidoras independentes se fortaleceram muito com essa explosão do mercado, primeiro do VHS depois do DVD e é notório, saiam comprando muitos filmes independentes nos festivais, e muitas vezes teve um leilão, o Brasil passou a ser um mercado quente, acho que os filmes ficaram muito caros e houve canibalização desse próprio mercado de distribuidoras que faliram depois, muita delas fecharam as portas, mas o fato é que a gente teve sempre um mínimo

de diversidade nas nossas telas que em outros países. Bom, pensando os Estados Unidos não vê filme, basicamente não vê filme fora de Nova Iorque alguns centros urbanos que não sejam inglês e em geral produção própria 95% do mercado americano, é de filmes americanos em geral hollywoodianos, e nos outros países a não ser que você tenha políticas muito específicas como o caso da França, ou, culturas muito específicas como o caso da Coreia e da Índia, essa batalha contra as formas hegemônicas de exibição e de distribuição, é muito difícil né, a França é modelo incrível por toda conta de uma regulação histórica pensada desde o fim da Segunda Guerra Mundial que nunca se interrompeu, a questão da cultura e do cinema lá, a famosa política de Estado independente de governo, sempre foi uma política de Estado mesmo, é uma coisa muito estável, cumulativa, quer dizer a medida que as transformações foram se estabelecendo a França muitas vezes se antecipava né, a certas transformações para regular o mercado e não deixar que determinadas coisas acontecessem. Um detalhe, por exemplo, o Adhemar pode comentar, na França se você tem um cinema de rua um multiplex não pode abrir em uma determinada distância, por exemplo, outra questão se você tem um multiplex com x salas um filme não pode passar em mais de determinadas salas, que eu sei, por exemplo, que é uma política própria pessoal do Adhemar de não abrir um filme em mais de duas ou três salas no mesmo cinema, que é uma coisa meio canibalizadora do próprio mercado e que tem um motivo, lançar filmes ficou muito caro, vai baratear agora de novo com digital, mas durante muito tempo foi muito caro. Eu digo sempre, eu sou meio repetitivo nesse sentido, mas eu acho que são imagens que são boas, (...) pro cinema pra mim o ponto de virado do momento em que as coisas realmente, que deu pra perceber essa grande crise da distribuição foi o momento que hollywood passou a gastar mais para divulgar e para lançar um filme do que produzir propriamente. (...) Eu digo isso pelo seguinte, por quê isso? Porque você tem que transformar cada filme num grande evento e porque produzir esse movimento do tradicional de consumo de cinema que a pessoa escolher um filme que vê no jornal e saber que filme vai estrear ou as vezes nem isso. Mas escolher um filme, pegar um transporte, ir ao cinema é e pagar o ingresso para ver o filme gerar esse movimento virou o que eu chamo de um pequeno milagre porque tudo hoje conspira pra pessoas esperar os filmes na sua própria casa né. E, é um fato hoje em dia o consumidor e a grande revolução do digital (...) todos esses mediadores estão em crise (...), existe a possibilidade de você fugir dos mediadores. E a distribuição nada mais que é um grupo de pessoas no meio do que eu chamo dum oceano de produções de imagens que meio que decide, que escolhe por determinados critérios que são ou comerciais ou de paixão de cinefilia que filmes vão estrear e vão poder ser vistos em determinados países, isso, está em uma crise profunda, hoje em dia baixar filmes é uma realidade, como se adaptar a essa realidade ao ponto de vista da distribuição ao mesmo tempo que o digital barateia muito ele também complica muito nesse sentido, o digital também provocou uma radical democratização da produção, antigamente um filme, o cinema era uma coisa de elite, era uma coisa pra pouco, era uma coisa muito cara de se fazer mesmo quando já tinha a possibilidade de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, ainda era caro, mas era difícil ter acesso a câmera é negativo, negativo era uma preciosidade hoje o negativo está acabando, porque que se digitalizou? Do ponto de vista industrial o que sustentava a fabricação de negativo era a fotografia caseira, era o fato de todo cidadão ter uma câmera e revelar seu filme, e quando a fotografia se digitalizou o cinema rapidamente iria encarecer e ia ser uma tecnologia e um suporte em extinção por isso essa pressão imensa pro cinema se digitalizar também. Algumas questões importante desse processo, como fazer sobreviver a cultura do cinema, a cultura dessa experiência coletiva nesse momento em que a cinefilia existe e a diversidade (...) quer dizer nunca se produziu tanto e nunca se viu tanto filme, só que em outras telas, em outros não necessariamente no cinema. A experiência do cinema precisa ser preservada e cultivada e em geral eu acho que não vai ser diferente do que sempre foi, algumas pessoas apaixonadas que vão fazer aquilo acontecer. Aí é que tá, se você não estimular se você não tiver uma rede de proteção pra isso corre risco da coisa não acontecer, né. (...) Mas só pra terminar, quer dizer, houve sim um grande polarização do cinema que não havia antes, uma polarização entre comercial e o artístico, e isso é muito louco porque durante toda a história do cinema, o cinema no seu ápice não havia essa distinção. Até havia, sempre houve, se você for ler alguns diretores isso na história da crítica é uma situação interessante, alguns diretores eram desprezados por serem comerciais e ver lá Truffaut, (...) não o Hitchcock é desprezado mas ele é grande o John Ford é desprezado por ser um autor dentro da indústria mas esse são grandes né. Desviaram dessa linha mas essa linha sempre foi muito tênue e sempre houve um radicalização entre o comercial e o de arte, houve inclusive separação nos espaços de exibição os multiplex não são espaços amigáveis pra um tipo de fruição de determinados filmes diferentes do que é esse superacelerado. Houve esse fato notório que é um certo abandono ali de uma formação de plateia, quer dizer não se é um abandono, plateias são totalmente formadas por novos produtos audiovisuais principalmente o videogame, é que existe uma outro tipo de relação, então, os filmes de repente tendo que se adaptar a isso né. O Alice no País das Maravilhas é a Disney é a tentativa de transformar todo o imaginário dela, o filme é todo, como tantos outros filmes,

é cheio de etapas tem que pular tem que passar de um pra outro, é um videogame claro. Enfim, são muitas e muitas questões que lancei aqui muito embaralhadas mas assim é muito muito difícil por um lado mas eu acho que o Brasil está numa posição relativamente privilegiada em relação a vários outros países também, porque tem uma tradição, uma tradição que a gente não pode deixar morrer, mas é um tradição que existe, é forte, e que precisa encontrar sua continuidade, como dar continuidade a isso o formato que o Ademar bolou é uma dessas possibilidades é isso, claro.

Adhemar Oliveira

Boa tarde pra todos, obrigado pelo convite pela mesa aqui. Quando a gente vai falar de distribuição e numa plateia que tem muita gente que faz o filme que quer ver o filme chegar tem algumas perguntinhas básicas que a gente tem que fazer pro filme pra pensar aonde ele vai. Normalmente no Brasil pelo privilégio como o Cláudio disse e o Pedro também da produção, e como pela facilidade de ter o recurso da produção o cara quer botar o filme pronto na lata, ou no DCP, ou botou pronto, ele não está preocupado com o primeiro espectador. Porque se ele estivesse preocupado com o primeiro espectador, algumas questões básicas têm que ser acompanhadas (...). Tem muito filme que chega na tela que a população não sabe nem o nome do filme, primeiro erro, sabe. O nome do filme tem que ser antes do filme, ele tem que andar de alguma forma desde a produção, ou numa produção pensada assim olha, eu quero ter ouvintes para minha história, eu quero ter espectadores para minha história, então, o nome do filme é um elemento que as vezes a gente se depara, que chega um filme pra ser lançado e se você fizer uma enquete ninguém está sabendo o nome daquele filme, não é nem da história, não nem da sinopse, não é nem do ator, é o nome do filme, o que denota que desde a criação lá do filme não teve até um acompanhamento no pensamento do redondo que é um filme, desde a criação da ideia até o último espectador no DVD, ou na internet ou coisa parecida é uma trajetória que dá pra ser pensada e nas grandes produções ela é pensada de A a Z. É possível pensar? É. Como fazer? Existe “n” caminhos. Aí começa, só pra dar um histórico nos últimos anos o que tem acontecido no Brasil, um dos elementos que é forte aqui em parte por causa de uma colonização também da própria mídia, é você bater um filme num festival internacional e vim de lá de fora pra cá, se você olhar diversos filmes que fizeram, pequenos, eu não estou falando de grandes produções, que fizeram sucesso usaram essa técnica porque eles conseguem com isso colocar o nome do filme, colocar o filme na mídia tá de uma forma mais forte, porque o jornal do Maranhão, o jornal de Manaus, o jornal de tudo quanto é canto do país, parece numa lógica de futebol, fica elogiando o país naquele nome do filme, aquilo dá uma mídia, mas nem todo filme consegue essa trajetória. Um segundo elemento, é na estratégia de lançamento do filme que a gente se pergunta, da aonde? Pra onde é? Qual? Com quem você prioritariamente você está falando? Porque nós moramos num país continental, muitas vezes, o filme está falando com uma população determinada ou de uma região ou de um estado ou de uma cidade, não importa, o valor dele não está na quantidade de lugares que ele deseja ir, mas aonde ele efetivamente vai. Então, a filmes aí específicos seja documentários de futebol, documentários de outros tipos, histórias de ficção (...) que são próprias de uma região, o Ceará teve um, aqui da Bahia teve outro, tem vários casos pra exemplificar isso, que você sabendo onde é você dirige teu movimento pra aquilo. E dentro do outro, mesmo que não seja regional, olha o triângulo que sustenta esse filme são esses estados são essas regiões, e trabalhando nisso você consegue chegar aonde você almejou, isso numa distribuição num país deste tamanho, então, pra exemplificar alguns casos, os filmes chegam, gastaram 3 milhões, 1 milhão e 800, 2 milhões para serem produzidos, e chegam sem nenhum tostão para serem distribuídos, isso é impossível, entendeu? Quando você vê que a Globo Filmes se aproximou do cinema brasileiro e o cinema brasileiro teve de 10 bilheterias, 9 são ali, é porque por conta da divulgação, por conta do elemento pesado de divulgação que ela agregou ao produto brasileiro, se você agregar isso você tem condição de fazer. Nós tivemos recentemente um filme que a produtora e diretora agregou valor e fez um trabalho é, assim, seguindo determinadas linhas (...) e foi o maior documentário do ano passado que foi “Elena” da Petra, que agora foi indicado (...) entre as 134 obras para indicação pro Oscar, tá. Era um filme que tinha que responder a isso, aonde está? Como está? Eu vejo esses filmes na ótica do espectador, então, a pergunta que eu como distribuidor faço pro filme é o que o espectador faz, tipo assim, a quem interessa esse filme? E o quem interessa a ver, o que me cutuca pra ver esse filme? Vamo pegar esse documentário, sobre um relato de uma irmã que se suicidou, nós discutimos, a vamos trabalhar na área psicológica, porque toda família toda tem, eu digo e brincando com outro filme de grafiteiro que eu ajudei a distribuir, que eu falei toda família tem um maluco, tem alguma questão sexual dentro da família, tem uma questão de suicídio, nem toda família tem um grafiteiro, então, algo universal de um filme ou de outro vem desse universo, você tem assim uma possibilidade de filmes que

conversam com um número de pessoas enorme e você vai buscar seu pedacinho ali, tem outros que já é de nicho, tá? Mas nem por isso ele pode deixar de encontrar seu público. O filme, o documentário sobre o renascimento do parto, que era um documentário sobre parto normal, a discussão no número de cesária no Brasil, eu vi o filme e falei caramba tem um núcleo de pessoas muito interessadas nesse filme. Quer que aconteceu com esse filme, o filme entrou no crowdfunding, não tinha dinheiro pra distribuir em três dias ele levantou 120 mil reais, nós tínhamos dado ao diretor que precisava de 70 mil reais pra distribuir o filme, ele levantou 120 mil reais, começamos a colocar o filme, o filme fez na carreira 30 mil espectadores que prum documentário no Brasil que apesar do tamanho da população nossa é bastante nos moldes de hoje, e quem marcou filme o não fui eu, quem marcou os filmes foram as mães. Inclusive, aqui em Recife ninguém queria dar salas para passar o filme, até que as mães encheram o saco do gerente, a gente conseguiu uma sala e botou uma sessão por dia. E essa sessão fez mil pessoas na semana o próprio cinema dobrou mais uma semana, então, você tinha ali nesses filmes você tinha alguém interessado na história, recurso pra poder lançar o filme, o nome do filme foi feito nesse caso em festivais locais, brasileiros, e (...) na sequência fazer o resto do movimento, qual foi o resto do movimento? Ele vendeu 10 mil dvds, e se passar na televisão, o número de pontos que ele vai dar, porque o documentário na cabeça do espectador ele é feito pra se ver da televisão, então, você já tem um desgaste na porta do cinema, o “Elena” foi um único filme que tinha recurso que tinha (...) pra propagandista na bilheteria, na porta do cinema, na hora que o cara “ih, tá lotado esse, qual que eu vou?” “ah, eu queria ver um filme mas eu não sei”, tem alguém lá colocando, e ganhou muito espectador nisso, então, eu acho que os filmes que tiveram no seu recurso e na sua forma de apresentar, eles encontram seu público. O que é difícil no Brasil?

Cláudio Marques

Posso te fazer uma pergunta? Te interromper, desculpa. É... mas “Elena” dentro do que o Pedro estava falando é um filme que pelo que se fala, eu não tenho absolutamente certeza, ele investiu muito dinheiro na publicidade, quer dizer, foi, assim, três quatro vezes mais na publicidade no que, no próprio filme, quer dizer, entra um pouco nessa perversidade que o Pedro citou, e por outro lado eu tava ontem conversando com o Hilton e a gente tava lembrando, por exemplo, que Cartola 10 anos atrás fez 120 mil espectadores. O “Tatuagem” hoje que já foi considerado quase, já é um sucesso do cinema independente fez pouco mais de 50 mil espectadores, não tem aí um afunilamento, e isso independe do esforço que o diretor da querendo contar?

Adhemar Oliveira

Olha sem entrar em casos específicos na leitura que eu faço é o seguinte. Primeiro, você aumentou o número de salas no Brasil, você tornou o digital que torna o processo de lançamento mais barato em termos do que as cópias, a necessidade de investimento ela é tanto anteriormente quanto agora, só que antes você tinha a necessidade de anúncio no jornal quando hoje você tem a necessidade de fazer uma rede, de criar uma colocação de um filme em um outro local que não aquela coisa tradicional, o que que acontece também com alguns filmes é o seguinte, (...) coisa que o “Cartola” não tinha e o que “Tatuagem” tem, existe até pirataria especializada, então, você não consegue dimensionar hoje, é quantas pessoas estão vendo um filme, você consegue dimensionar lá na sala de cinema mas na real você não consegue dimensionar, porque há um vazamento na porta de cinema em São Paulo, existem 10 bancas vendendo os filmes de arte independente que a gente está exibindo, ou até filmes que a gente não lançou ainda, então, a gente tem “n” motivos, mas o que eu vejo é o seguinte, o que que acontece com o mercado, não necessariamente é automático se você tiver 10 mil salas no Brasil nós vamos ter diversidade. Aí, você em outro aspecto que é a questão da exibição, que a questão da diversidade está numa formação de plateia, ninguém quer botar filme pra ficar com a sala vazia, seja ele mesmo o “Homem-Aranha”, o exibidor vai tirar, é, e dois, essa diversidade vem em cima da criação da plateia. Então, eu acho que o mecanismo dos filmes, mesmo pequenos, investirem na distribuição, houve investimento houve, você botar uma pessoa na bilheteria que, com a fila formada pra ficar panfletando teu filme, tem um custo, você bota aqui, bota em todos os cinemas que tem, até a caráter, como fez o “Elena” com meninas vestidas, que que é? Já dava um impacto, ela dava um folheto e coisa e tal, e pegava o espectador que digo que é pescaria em aquário, você pesca em aquário quando você vai pra dentro do cinema, o espectador já do cinema e já tá ali e você tenta direcioná-lo de uma guerrilha de corpo a corpo pra ele ver o teu filme. E, funcionou? No caso, funcionou. Claro, precisa de recurso pra pagar pessoas, precisa. Ora, mesmo se tivesse isso e o

filme não respondesse, talvez, o filme não estivesse espectador, primeiro um produto bom, é a primeira coisa, bom na ótica de uma quantidade de espectadores que vão querer ver aquele filme, foram comprados naquela ideia de ver o filme. Eu, olho o seguinte, (...) o Brasil hoje que é um mercado em mutação, nós estamos saindo de 900 salas já tamo a 2 mil e 700, precisaríamos ter 5 mil 6 mil salas e não temos ainda, nós estamos regulando algumas coisas, em cima de uma quantidade de sala que ainda está na metade do que a gente queria ter. Essa questão mesmo que o Pedro levantou, da quantidade de salas dentro de um complexo para um mesmo filme, ela é muito relativa, que não é a regulação disso que vai produzir diversidade. Claro, há um alto controle aí de você não colocar 8 salas sobre 8 no mesmo filme, hoje eu digo assim com toda certeza que essa preocupação ela é válida economicamente, porque em São Paulo o complexo que é número 1 em público e número 1 em renda, tá. E ele não pratica isso, e a gente pode falar isso com conhecimento, que é o nosso do Pompeia que em 10 salas não coloca mais do que 3 salas num produto enorme, que é um dublado, um legendado que é fundamental pra atender a plateia e mais um dublado ou mais um legendado para atender a demanda inicial de um blockbuster ou coisa parecida. Então, ao praticar isso e praticar um conceito, que aí é outra questão que a gente tem no Brasil que ou sou contrário apesar de ter sido criado e tocar isto, que é a separação espacial entre o filme de arte, o filme independente e o filme comercial. Eu acho que eles tem que conviver no mesmo lugar, porque só ai você vai poder forçar a barra, você perde no início, mas você força a barra para que a transição de que um filme pro outro não seja um drama. Como o menino de 12 anos que me perguntou num cidade “ô tio aqui passa filme normal?” Mas eu falei assim o que é que é filme normal na cabeça de uma criança, daí ele olha pro cinema de arte como um local que não passa um filme normal. Eu falei assim pô, eu não gosto desta questão de ser visto como anormal, tipo assim, o que que é normal, e o que é anormal na cabeça de uma criança de um menino de 12 anos. É, aí você olha, e fala assim, pera aí, será que essa separação ao mesmo tempo que ela cunha, porque ela é bonita, ó faço um trabalho bonito aqui uma salinha que faz isso faz aquilo, mas será que ao mesmo tempo ela tem o embate de vida mesmo? Tipo assim, vamo lá, coloca, o cara sai de um filme A e comprou pra um filme B e ele chegou lá e falou assim não é mesmo tipo de produto, pipoca, tiro, som, porque a maior parte desses filmes comerciais se você tirar o som o filme desaparece né? Então, se você entra numa outra sala aquele silêncio, aquela, acho que tem que conviver. Aí gente criou isso a 12 anos atrás que foi o conceito “art press” que seria uma ideia de fazer isso, batalhar que todos os cinemas num conjunto de 8 salas tenha horários, sessões ou salas não esta sala é especial, na programação, brigar na programação, e tentar colocar um filme aberto, eu acho, por exemplo, esse filme argentino que nós estamos passando aqui “O Relato Selvagem” eu até comentei, é um filme que fez 2 milhões e meio de espectadores na Argentina, tá. Ele, se fosse brasileiro aqui estaria fazendo 15 milhões de espectadores. Ele foi lançado no Brasil legendado, e de uma certa forma num escopo de salas um pouco mais fechado, vai acabar que na segunda semana sai as salas que entraram de gaiato, e vai ficar, porque já carimbou o filme antes. Por exemplo, tem cinemas que você tem que passar dublado o filme, se esse filme passasse dublado sem nenhum preconceito antes, as pessoas iam ver e iam gostar porque as histórias dele não tem nada de intelectualizado, são histórias de vingança, são histórias muito humanas, é um filme que se vocês não viram ele vai voltar depois do Panorama e que é imperdível é um cinema argentino, é, eu vejo que na ótica da estratégia de como colocar um filme, é só pra usar a informação do Cláudio, como “O Menino no Mundo” na França e aqui. A França não é que ela tenha, ele tem um circuito mais estabelecido, mais organizado, mais regulado, e que você pode prever o lançamento do filme, falar que vai entrar com tantas posições, aqui a gente não tem muito isso, a posição do produtor e do distribuidor na véspera do lançamento é de uma tensão enorme que ele pode ter mais ou menos daquilo que previamente estava encaminhado, tá. Isso depende de todos os elementos extra filme, que as vezes você consegue colocar, como os filmes independentes não tem elenco, um elenco que você vende, não tem uma exposição que você também vende pela própria exposição que ele teve na mídia, a briga é muito desigual. E só pra completar, pra vê um caso que a gente viveu. Um circuito de São Paulo mais refinado resolveu facebook perguntar pro espectador dele o que ele queria ver. A gente tava acompanhando e viu que ele queria ver “O Menino e o Mundo”. Imediatamente ligamos ofertando o DCP do filme pra botar o filme lá, “não não a gente só tá fazendo pesquisa”. Existe um desejo. Existe uma trava. Como bater essa trava? É um drama de programação, de estratégia, eu acho que não é um drama de lei. Não acredito em regulações, não é porque a gente tirou a possibilidade do filme entrar em quatro salas, eu vou ter uma sala pra botar lá. Tira o cavalo da chuva, não é por aí, eu acho que é na formação de plateia, no profissionalismo da apresentação do produto fílmico, porque o filme independente ou o filme de arte ele é igualzinho o outro, ele tem que ser embalado, ele tem que ser vendido, ele tem que convencer o marcador da empresa até o espectador de que vale a pena ficar duas horas ali na frente da tela daquele filme, entendeu? Eu acho que o profissionalismo na distribuição, que o nosso é ainda, que algumas áreas de arte e independente ainda é pequeno tá. O recurso pra esse profissionalismo que também é pequeno não é nem pensado, o

cara chega com o filme pronto mas sem dinheiro, e como é que vai botar ele de pé, o mínimo você precisa ter, então, é isso, tem que ser pensando desde o início. E aí o terceiro, aí o pensar mesmo, de meu filme é mais regional, meu filme é mais isso, meu filme é mais aquilo, eu acho que eu falo com não sei quem, ou coisa parecida. Aí parte em busca com estratégias ou ampliadas, ou começa e anda, como o filme de comédia no Ceará que começou só no Ceará e foi um caso único, porque complexos de 4 salas lá botavam 3 salas de um filme brasileiro local, e não tiravam, ficou 4 semanas 5 semanas, isso é um fenômeno. E que o distribuidor, e no caso foi a Paris Downtown soube perceber isso não abriu o filme nacionalmente, entrou lá, e lá fez 600 mil espectadores e coisa e tal, só na região, e depois abriu, eu acho que as leituras, a profissionalização destas leituras, das estratégias, a gente ainda tem campo para andar, fico a disposição.

Cláudio Marques

Obrigado Adhemar, plateia?

Pedro Butcher

Só pra dizer que rapidamente nesses 12 anos que trabalhei no “Filme B”, é muito engraçado porque no começo só tinha assinantes do “Filme B” eram distribuidores e exibidores basicamente, no fim, agora, já tem vários produtores assinando e produtores que querem acompanhar um pouco. Eu digo um pouco, que o seguinte, o mercado é um monstinho mas é um monstinho que você precisa conhecer pra poder dominar, pra você poder domar. E ninguém está interessado, quer dizer o que eu vejo do ponto de vista dos produtores, e de qualquer coisa, é que você precisa entender um pouco disso precisa se embrenhar um pouco e o país, o Brasil, é um país de dimensão continental, é muito complexo. E a gente tá muito acostumado, não só produtores, a ver coisas em geral somente do seu próprio umbigo, então, por exemplo, duas questões que são fundamentais de se discutir que eu vejo muito preconceito, via muito preconceito lá do “Filme B” e que me deixava muito assustado. Uma das questões era a questão das dublagens, é, e de repente, eu evidentemente (...) sou um cara que gosta de ver filme legendado no seu som original, mas você tem que reconhecer que existe uma imensa parcela da população (...) Adhemar tem uma história incrível, ele pode até contar sobre isso né, como é que se percebeu que existia uma vontade e uma demanda de filmes dublados nos cinemas (...), e que foi uma coisa totalmente empírica né. Uma dessas questões é isso, quer dizer, e o que eu vejo é que os produtores em geral tem uma lista demanda enormes totalmente fora da realidade (...). A televisão é um serviço público, né, eu acho que a televisão é um serviço público de fato, (...) ele está sujeita (...), e a lei da TV paga foi um negócio incrível, e a TV aberta (...) tem regulação, enfim, é uma questão supercomplexa no Brasil, mas a televisão é o público... mas o cinema gente, você abrir um cinema e é uma atividade que existe um investimento enorme e que simplesmente está aberto, se você for pensar, todos os dias do ano, né. Você tem que manter aquilo funcionando, então, você tem que entrar um pouco na cabeça do exibidor, aquele filme que vai passar ali e não vai levar ninguém, aquela sala não pode tá vazia, você tem que entrar um pouco na cabeça do exibidor, aquilo ali é um negócio, é uma atividade que precisa se sustentar durante 12 meses, são 364 dias por ano, durante “x”, enfim, tem que encher aquilo ali alguma hora, que que vai encher aquilo ali, e se tamo fazendo determinado tipo de filme, aí, é o que eu acho que é o mais importante que é o que digital permite, quer dizer você tanto pode ter uma estratégia cara como a do “Elena”, mas hoje em dia é perfeitamente possível e não é todo filme que se presta a isso, mas é totalmente possível uma campanha é barata e que viralize vamos dizer assim. Você tem que saber se seu filme se propõe a isso, quer dizer, quanto que vai acontecer “O tapa na pantera” no cinema? “O tapa na pantera” é aquele filminho que ficou lá no youtube, e um fenômeno brasileiro de um pequeno curta que ficou no youtube e tem milhões de acesso, e o digital permite isso.

Cláudio Marques

Bom, vou abrir pro público. A gente não tem tanto, já que ele falou dessa história aqui conta rapidinho essa história que o Pedro está citando [referindo-se ao Adhemar];

Adhemar Oliveira

Eu tenho um cinema no interior, numa cidade do interior do Brasil que tem 4 salas e o shopping me enchia a paciência porque ele recebia muitas cartas que eu não estava colocando filme legendado. Ai, eu falei olha eu não estou botando porque eu já fiz a experiência A, B, ai ele não acreditou. Aí, eu peguei um “Harry Potter” botei uma cópia dublada e uma cópia legendada num cidade de 80 mil habitantes. De 4 salas eu botei 2, uma dublada e uma legendada. A dublada deu 3 mil pessoas, e a legendada deu 300, só dos 300 do legendado escreve muito mais que os 3 mil do dublado que eles não escreve, entendeu? Você não vê ninguém escrevendo pro jornal, é, pedindo cópia dublada. Agora, eu diria essa ditadura de um tipo de percepção pra impor isso pra maioria, é errada. Uma pesquisa que acabou de sair, eu até fiz um artigo comentando, foi uma pesquisa grande na capital de São Paulo e no interior de São Paulo. E perguntava ao espectador a preferência de dublado ou legendado. Eu fiquei pasmo porque tanto na capital quanto no interior 66% era pelo dublado, é normal, e você olha. Gente, se a gente for olhar na lógica o filme foi feito pra ser visto, não pra ser lido, o fato dele ser lido ele é uma deficiência nossa ou a universalização do país, né, por exemplo, os americanos veem filme na tela porque eles ficam com 95% de produção em inglês, no nosso caso quando você tá vendo um filme brasileiro você não precisa ler, então, você está apreciando o filme. Lá atrás, esse negócio do legendado ajudou o filme brasileiro porque o bando da população que não era alfabetizada só tinha ou o filme brasileiro pra vê ou ir no outro e ficar perdido lá dentro da sala com aquelas letrinhas pulando (...), se filme tem letrinhas pra nós parece normal e não é. Normal o filme não ter letrinhas, o filme é imagem. É claro você precisa entender, se ele é chinês como é que você vai entender o que tá sendo falado, então, acho que essa discussão da pano pra manga....

Cláudio Marques

Questões, perguntas para os nossos convidados?

Espectador

Eu tenho uma pergunta que foge um pouco (...), que é a volta dos filmes de acervos entre aspas, que de certa forma eles entram como independente, porque eles não vão entrar num grande circuito (...), mas que vários cinemas, você que Adhemar lançou vários filmes do Hitchcock ano passado, o Cinemark acabou de assinar pra ter várias sessões. Como vocês veem isso assim, porque dentro, você já tem a complicação de trazer filmes independentes de repente tem uma volta desses filmes de acervo. Mas ao mesmo tempo na França existe um mercado eterno e gigante que gera muito dinheiro. Então, eu queria entender, por exemplo, como é que vocês veem isso? (...) Porque eu sei que em vários lugares, e nos festivais acabam que sendo os filmes que mais lotam assim, no “Janela” os espaços virou uma das grandes mostra. Pra o festival do Rio, na mostra de São Paulo sempre que tem um filme de acervo ele vira algo gigantesco, mas, mesmo assim, nenhuma distribuidora ainda tá investindo nisso, o que me deixa um pouco mais surpreso.

Cláudio Marques

Vou passar pro Adhemar, mas tem uma coisa muito interessante que eu queria dizer. Como aqui nessa sala a gente tem politicamente uma vocação pro cinema brasileiro é engraçado como os filmes brasileiros eles enchem mais durante o Panorama do que o acervo, isso é muito curioso, eu notei no ano passado, encheu Hitchcock está enchendo Kubrick mas as salas que estão mais lotando, é, tem a relação com o cinema brasileiro, uma coisa diferente do “Janela” que está acontecendo agora também.

Adhemar Oliveira

Nós a dois anos atrás, porque a gente já fez vários lá atrás, comprar clássicos e trazer, isso quando tinha filme de estação na época da “Mais Filmes” também (...) a gente comprou dez clássicos e trouxe e lançou no país inteiro, aí várias outras tentativas. Há 3 anos antes da tentativa da Cinemark a gente tava (...) prestes a digitalizar as salas, eu falei, a ideia era a seguinte era tão difícil você trazer um filme porque você tinha que pagar a cópia, legendagem, não sei o que pra reprisar um filme que daria menos gente. Com o digital isso virou (...), aí eu escolhi 5 títulos e compramos e lançamos. Como a gente

lançou o primeiro e foi relativamente um sucesso e abriu os olhos da concorrência, porra tem um mercado aqui, claro que tem um mercado, sempre tem, você tem uma população jovem que não viu nem A nem B nem C, e tirando a pirataria ela vai numa locadora ela não encontra tá? (...) Mesmo plataforma de filmes não te formam, você vai lá e não encontra os títulos. Então, a pirataria de uma certa forma, ou o filme aberto no youtube é uma coisa que atende o desejo. Vou contar pra vocês o Damião direto de “O relato selvagem” eu vi o filme dois meses antes que (...) a Warner me mostrou. Eu fui atrás caramba esse cara deve ser bom, deixa eu vê o que ele fez e com a ideia de comprar os filmes anteriores dele e trazer. Eu falei esse filme vai ser um estouro, quando eu vi, o “Fundo do Mar” que é o primeiro filme dele tá aberto no youtube. Ele mesmo não sabia, depois eu falei com ele, você viu aonde, eu vi no youtube tava lá aberto. Não, eu falei assim, pra quê que eu vou comprar uma coisa que já tá aberto. “Tempo de Valente” também, alguns episódios da série dele estava aberto, esse é o concorrente número 1. (...) Os filmes americanos são os mais fechados, você não encontra ele nesse sistema, então, todo filme de produção americana que a Cinemark, ela está trazendo da estirpe de produção americana (...). Que hoje ficou mais palatável inclusive a negociação. O fato de você não passar por uma alfândega, passar por uma série de coisas, legendar (...) tornou factível hoje, é possível. Isso também eu considero na cota diversidade, entendeu. Acho que dá ao espectador a possibilidade de ver filmes antigos que ele não teve a possibilidade de ver na tela, é um processo de formação de plateia, seja feito pela Cinemark, pela Cinepólis, passou na tela e tal. É claro que você não exigir dessas companhias de quem quer que seja uma coisa acadêmica de apresentação de filmes. (...) Ela vai apresentar querendo que um deles emplaque, faça sucesso, dê o retorno que é normal. Ora, se outros agregarem nós vamos ter daqui a pouco uma parte do circuito formando, porque o menino de 16 anos hoje ele não viu o Hitchcock, ou viu só no DVD, ou tentou achar lá numa cópia pirata e ele pode ver numa tela e se encantar, né. Eu acho que está mais favorável pelo digital, apesar que nosso parque até o ano que vem digitalize tudo. Nós nos ferramos, de uma certa forma não demos continuidade porque o nosso circuito que deveria tá digitalizado até o final do ano passado, ainda não está, ele vai ser feito agora. Então, (...) eu comprei “As Marcas da Maldade” e não exibir ainda, entendeu? E em outras cidades eu não consegui botar porque das salas, por exemplo, em Porto Alegre nós temos 8 salas, uma é digital, aí esse filme vai disputar com outro filme que não deixa entrar outra sessão, então eu fiquei travado de uma certa forma, então, a experiência não foi completa. É possível, é viável, é saudável que isso aconteça e eu considero isso na cota diversidade e formação de plateia.

Pedro Butcher

Eu acho que uma coisa importante aí é o fato de o digital flexibilizar radicalmente a programação você poder colocar um filme. E se você for ver esses filmes em geral vão está entrando em full-time todos os dias em todas as sessões. Então, quer dizer que a distribuição é barata não tem mais aquela obrigação de você produzir uma cópia do filme e pagar aquela cópia, né. Ficou muito barato e muita possibilidade. E o que você vê nos cinemas hoje. Um filme por sessão muitas vezes, e um filme que se sustenta ali, alguns filmes conseguem se sustentar em cartaz durante muito tempo com apenas uma sessão por dia. As vezes nem toda semana né. (...) Só pra finalizar rapidamente, a questão da França, eu tenho uma coisa também que eu chamo que é a pressão da produção, é o que determina que certos filmes vão estrear. Pressão da produção, quer dizer a pressão da produção é tão grande hoje em dia, tem tanto filme sendo produzido, que existe uma pressão enorme pra ter uma rotatividade que não é só o blockbuster, não é só o blockbuster que vai se consumir em uma semana, isso vale muitas vezes pros filmes de artes e independentes também. A gente tinha cerca de 300 filmes estreando por ano no Brasil, estamos em 395, na França são 600, quer dizer tem uma pressão enorme de várias distribuidoras querendo colocar o seu filme, pro seu filme significa que outro tem que sair, então, é um mercado supercomplexo e tem uma pressão imensa, que eu chamo de uma pressão que não é uma demanda do público. É uma pressão que está vindo de fora, entendeu? (...) Mas ainda assim na França o que eu acho incrível é que você tem uma diversidade de faixas de público muito maior do que no Brasil. A gente tem, o que aconteceu um pouco no Brasil e em vários países, é que a gente tem (...) pouquíssimos filmes com mais 1 milhão de espectadores, 2 milhões, e muitíssimos filmes abaixo de 10 mil espectadores, isso é uma tendência que se viu no mundo inteiro. E na França, também houve essa radicalização, mas ainda se você for pegar ainda tem uma quantidade de faixas de público bastante interessante e intermediária, filmes fazem 500 mil, 300 mil. Antigamente filmes que fariam 500 mil espectadores no Brasil não fazem mais, e com muito esforço fazem 100 mil.

Imagem 11 – Debate: Distribuição do Cinema Independente – da esquerda para direita: Adhemar Oliveira; Cláudio Marques e Pedro Butcher.



Foto: Milena Paladino

Disponível: http://coisadecinema.com.br/x _ panorama/fotos

É possível perceber que o debate aqui remonta dois aspectos cruciais, primeiro, diz respeito à trajetória do cinema brasileiro e como o filme independente se insere nesse cenário, o segundo ponto, trata da busca de estratégias que possam dar conta da existência e viabilidade dos filmes independente diante de um mercado audiovisual no qual se faz necessário atrair a atenção do “grande público”.

Não à toa que Cláudio Marques na sua fala inicial demarca a necessidade de atualização de um discurso, já que a produção de filmes independentes tem adquirido uma certa relevância no cenário nacional em virtude não só da quantidade de filmes produzidos, mas também por conta do próprio desenvolvimento técnico que possibilitou o barateamento da produção e o aumento significativo da qualidade de exibição no Brasil.

Pra começar, eu queria que vocês falassem um pouco sobre um certo pessimismo que sempre norteia as discussões da distribuição e da exibição no Brasil. Durante muito tempo se falou que o grande problema do Brasil, do cinema brasileiro, do cinema autoral era a exibição. Quando a gente, por exemplo, vê que no último cerca de 128 filmes, se não me engano, estrearam no circuito comercial me parece que a gente precisa atualizar radicalmente o nosso discurso. É pra tentar entender porque de qualquer maneira os filmes estão estreando, tão tendo tela, só que a gente tem uma dificuldade muito grande aqui na sala de cinema pra atrair a atenção do grande público. A gente tem produzido cada vez mais, a gente tem mais recurso no Brasil a cada ano que passa, a gente tem novas salas de cinema nosso parque exibidor está cada vez mais equipado, inclusive, numa comparação até os anos 80 que a gente tinha um número muito maior de salas de cinema mas a gente não tinha necessariamente

a mesma qualidade de equipamentos. É, mas parece que a situação de cinema de autor que tá cada vez mais espalhado pelo mundo também isso foi uma das coisas que a gente conversou recentemente (...), porque o cinema brasileiro e o cinema de autor no Brasil está cada vez mais restrito.

De certa forma é sabido que a própria trajetória do cinema brasileiro é marcada por um “subdesenvolvimento” ou “crises” como aponta Gomes (1996), ou mesmo por uma assimetria regional – já que os maiores fluxos de recursos para a produção de filmes concentram-se no eixo Rio-São Paulo – em relação a produção como indica Simis (2010). Ora, se na historiografia do cinema brasileiro a disputa era para produzir filmes, contemporaneamente parece haver um deslocamento dentro do cenário para as disputas internas no que tange à distribuição e exibição de filmes.

É dessa forma que Lia Bahia (2012) aponta que nos anos de 1990 impulsionado pelo que é denominado Cinema de Retomada¹⁷ ocorreu uma reorganização da exibição e o aumento da produção de filmes, fazendo com que o cinema brasileiro – que nas décadas anteriores tinha perdido seu prestígio em virtude do domínio acentuado do filme americano e a qualidade de sua produção – reconquistasse legitimidade cultural em virtude da elevação do padrão técnico, bem como da incorporação de estéticas e linguagens oriundas da própria televisão. É nesse sentido que Pedro Butcher assinala que em relação ao cinema no Brasil “nunca se pensou no seu tripé, na distribuição e na exibição, foi sempre muito voltado para o filme em si, a produção, o diretor, o criador, mesmo o produtor teve um papel muito secundário na produção de cinema no Brasil”.

Mas, aponta ele, que de outra forma isso parece ter se modificado nos últimos 12 anos pois o Brasil se encontra num lugar privilegiado pela existência ainda de um “circuito de arte” e um “circuito de rua” em relação a outros países, o que deve muito ao fato de existirem pessoas interessadas dentro desse campo em garantir essa rede de cinema especializada – “a gente tem graças as ações de pessoas que vieram do cineclubes como o Adhemar e alguns outros a gente um circuito de arte no Brasil resistente, a gente tem uma resistência maior que outros países. Isso, é o fato de existir uma rede cinema especializada e disposta a passa filmes diferentes que ainda sustenta uma diversidade na distribuição de cinema nesse país, né.”

É possível perceber aqui que o palestrante situa o lugar que ocupa o cinema independente no que tange ao seu acesso, colocando em jogo o papel que este tipo de cinema possui em garantir o que se entende por uma “diversidade” tanto no que se refere aos filmes comerciais quanto aos suportes que permitem o acesso a conteúdos audiovisuais.

Isso vem associado novamente à questão do desenvolvimento técnico uma vez que, como aponta o próprio Butcher, o processo de surgimento de novas tecnologias como:

¹⁷Período a partir da década de 1990 onde surge as leis federais de incentivo à cultura. “O rótulo ‘retomada’ foi bem acolhido e sustentou a identidade de um cinema brasileiro subsidiado pelas leis de incentivos federais, nomeação que abarcou a produção nacional e teve com bandeira principal a liberdade de expressão própria do projeto moderno [brasileiro].” (BAHIA, 2012, p.62).

a televisão, o VHS, da televisão aberta, DVD, e o que ele chama de revolução digital fizeram com que o cinema ocupasse um lugar cada vez menos relevante para o consumo de produtos audiovisuais.

Ou seja, se a discussão do cinema independente *versus* cinema comercial giraria em torno da disputa de um mercado audiovisual, estes dois comungariam o fato de que o cinema vem perdendo espaço para outros suportes revelando a necessidade de criar estratégias para que as pessoas consumam o filme de forma coletiva.

Eu digo sempre, eu sou meio repetitivo nesse sentido, mas eu acho que são imagens que são boas, (...) pro cinema pra mim o ponto de virada do momento em que as coisas realmente, que deu pra perceber essa grande crise da distribuição foi o momento que hollywood passou a gastar mais para divulgar e para lançar um filme do que produzir propriamente. (...) Eu digo isso pelo seguinte, por quê isso? Porque você tem que transformar cada filme num grande evento e porque produzir esse movimento do tradicional de consumo de cinema que a pessoa escolher um filme que vê no jornal e saber que filme vai estrear ou as vezes nem isso. Mas escolher um filme, pegar um transporte, ir ao cinema é e pagar o ingresso para ver o filme gerar esse movimento virou o que eu chamo de um pequeno milagre porque tudo hoje conspira pra pessoas esperar os filmes na sua própria casa né. (...) E a distribuição nada mais que é um grupo de pessoas no meio do que eu chamo dum oceano de produções de imagens que meio que decide, que escolhe por determinados critérios que são ou comerciais ou de paixão de cinefilia que filmes vão estrear e vão poder ser vistos em determinados países (...) Do ponto de vista industrial o que sustentava a fabricação de negativo era a fotografia caseira, era o fato de todo cidadão ter uma câmera e revelar seu filme, e quando a fotografia se digitalizou o cinema rapidamente iria encarecer e ia ser uma tecnologia e um suporte em extinção por isso essa pressão imensa pro cinema se digitalizar também. Algumas questões importante desse processo, como fazer sobreviver a cultura do cinema, a cultura dessa experiência coletiva nesse momento em que a cinefilia existe e a diversidade (...) quer dizer nunca se produziu tanto e nunca se viu tanto filme, só que em outras telas, em outros não necessariamente no cinema. A experiência do cinema precisa ser preservada e cultivada e em geral eu acho que não vai ser diferente do que sempre foi, algumas pessoas apaixonadas que vão fazer aquilo acontecer. Aí é que tá, se você não estimular se você não tiver uma rede de proteção pra isso corre risco da coisa não acontecer, né.

Assim Butcher aponta para a necessidade de fazer o cinema de evento como estratégia para atrair um público consumidor, pois, como indica: “tudo hoje conspira pra pessoas esperar os filmes na sua própria casa”. Em outro sentido, isso revela um aspecto interessante uma vez que o próprio festival cumpriria esse papel, seria o evento por excelência para exibição e fomento de um público consumidor dos filmes brasileiros independentes, como aponta o próprio Cláudio: “é engraçado como os filmes brasileiros eles enchem mais durante o Panorama do que o acervo, isso é muito curioso, eu notei no ano passado, encheu Hitchcock está enchendo Kubrick mas as salas que estão mais lotando, é, tem a relação com o cinema brasileiro”.

Neste trecho do Butcher também fica evidente como ele reconhece o papel desempenhado pelo que entende como um grupo de pessoas – no caso ele refere-se aos distribuidores

“que meio que decide, que escolhe por determinados critérios que são ou comerciais ou de paixão de cinefilia que filmes vão estrear e vão poder ser vistos em determinados países”. Aqui entra novamente a questão da competência legítima, já que esse grupo para ele se apresenta como a rede de proteção que seria o garantidor da experiência coletiva e da diversidade do cinema, ou seja, uma cultura audiovisual.

Aqui também é remontada uma das características citadas no capítulo anterior que é o fato da existência de uma ambiguidade e contradição em relação ao discurso de “democratização” e “diversidade” no acesso audiovisual. Ora, se existe um grupo de antemão que seleciona e estabelece os critérios elegíveis para a exibição ou não de filmes, isso já delimita de antemão quem são as pessoas que vão consumir esse produto, e aí nesse sentido, a própria experiência coletiva do cinema se limitaria em certa medida a quem compartilha determinadas características com esse grupo.

O que apresenta-se como elemento central seria o fato de que o próprio cinema independente no Brasil foi favorecido pelo processo de desenvolvimento técnico que garantiu o barateamento e o aumento da produção, sendo que contemporaneamente a questão crucial seria: como atingir o “grande público” ou “massa”? O que estaria em jogo, então, é como construir ou disputar essa indústria cultural?

Talvez por isso, logo na sequência, Butcher adota um discurso paradoxal em relação à separação entre o filme de arte e o filme comercial. Pois afirma que no auge do cinema não havia uma distinção entre esses tipos de filme, e logo depois sinaliza que na história do cinema houve sim uma separação radical entre esses filmes evidenciada pela diferenciação dos espaços de exibição.

(...) Mas só pra terminar, quer dizer, houve sim um grande polarização do cinema que não havia antes, uma polarização entre comercial e o artístico, e isso é muito louco porque durante toda a história do cinema, o cinema no seu ápice não havia essa distinção. Até havia, sempre houve, se você for ler alguns diretores isso na história da crítica é uma situação interessante, alguns diretores eram desprezados por serem comerciais e ver lá Truffaut, (...) não o Hitchcock, é desprezado mas ele é grande, o John Ford é desprezado por ser um autor dentro da indústria mas esse são grandes né. Desviaram dessa linha mas essa linha sempre foi muito tênue e sempre houve uma radicalização entre o comercial e o de arte, houve inclusive separação nos espaços de exibição os multiplex não são espaços amigáveis pra um tipo de fruição de determinados filmes diferentes do que é esse superacelerado.

Ora, acredito que esse paradoxo seja desfeito pelo próprio Butcher posteriormente quando ele aponta que “o mercado é um monstinho mas é um monstinho que você precisa conhecer pra poder dominar, pra você poder domar”. E aí entraria em jogo a fala do Adhemar Oliveira em relação as estratégias adotadas para lidar com o mercado audiovisual, no qual o produto que se pretende comercializar é o filme independente brasileiro.

Sua fala busca evidenciar um deslocamento da visão do produtor para o espectador/consumidor, ou seja, para ele seria necessário pensar a produção de filmes em todas etapas do ciclo cinematográfico já que muitas vezes “pela facilidade de ter o recurso da produção o cara quer botar o filme pronto na lata, ou no DCP, ou botou pronto, ele não está preocupado com o primeiro espectador”.

Daí ganhar proeminência na sua narrativa a necessidade de realização de investimento na publicidade dos filmes, um dos atributos essenciais de qualquer indústria cultural, ou seja, busca-se adotar táticas e estratégias que possam levar um determinado indivíduo ou grupo a se tornar consumidor em potencial daquele produto fílmico. Diz Adhemar:

(...) Quando você vê que a Globo Filmes se aproximou do cinema brasileiro e o cinema brasileiro teve de 10 bilheterias, 9 são ali, é porque por conta da divulgação, por conta do elemento pesado de divulgação que ela agregou ao produto brasileiro, se você agregar isso você tem condição de fazer. Nós tivemos recentemente um filme que a produtora e diretora agregou valor e fez um trabalho é, assim, seguindo determinadas linhas (...) e foi o maior documentário do ano passado que foi “Elena” da Petra, que agora foi indicado (...) entre as 134 obras para indicação pro Oscar, tá. Era um filme que tinha que responder a isso, aonde está? Como está? Eu vejo esses filmes na ótica do espectador, então, a pergunta que eu como distribuidor faço pro filme é o que o espectador faz, tipo assim, a quem interessa esse filme? E o quem interessa a ver, o que me cutuca pra ver esse filme?

Logo, o próprio Adhemar enquanto distribuidor e exibidor ter desenvolvido técnicas relacionadas à tentativa de conquistar o espectador/consumidor, e disputar o que seria uma formação de plateia. Para ele, então, a questão da diversidade não se resume a ter uma grande quantidade de salas de cinema mas a de atrair pessoas que possam consumir aquele filme, uma vez que “ninguém quer botar filme pra ficar com a sala vazia”.

De outro modo como aponta o Butcher “você abrir um cinema e é uma atividade que existe um investimento enorme (...) aquele filme que vai passar ali e não vai levar ninguém, aquela sala não pode tá vazia, você tem que entrar um pouco na cabeça do exibidor, aquilo ali é um negócio, é uma atividade que precisa se sustentar”.

Assim, por exemplo, ao falar do filme “Elena” que adotou uma estratégia de distribuir panfletos na fila de ingressos dos cinemas, Adhemar cunha a noção de *pescaria em aquário*, que é centrada na ideia de conquistar o espectador no espaço de exibição – “você pesca em aquário quando você vai pra dentro do cinema, o espectador já do cinema, e já tá ali e você tenta direcioná-lo de uma guerrilha de corpo a corpo pra ele ver o teu filme”. Nesse sentido, um filme seria considerado bom em virtude de sua capacidade de atrair espectadores “primeiro um produto bom, é a primeira coisa, bom na ótica de uma quantidade de espectadores que vão querer ver aquele filme, foram comprados naquela ideia de ver o filme”.

Como também o conceito do que ele chama *art press*, referindo-se a prática de colocar o filme independente para disputar com o filme comercial a programação no mesmo

espaço de exibição. O intuito seria desfazer uma certa ideia mistificada de que o filme independente para um grande público seja um filme “anormal”.

Então, ao praticar isso e praticar um conceito, que aí é outra questão que a gente tem no Brasil que ou sou contrário apesar de ter sido criado e tocar isto, que é a separação espacial entre o filme de arte, o filme independente e o filme comercial. Eu acho que eles tem que conviver no mesmo lugar, porque só aí você vai poder forçar a barra, você perde no início, mas você força a barra para que a transição de que um filme pro outro não seja um drama. Como o menino de 12 anos que me perguntou num cidade “ô tio aqui passa filme normal?” Mas eu falei assim o que é que é filme normal na cabeça de uma criança, daí ele olha pro cinema de arte como um local que não passa um filme normal. Eu falei assim pô, eu não gosto desta questão de ser visto como anormal, tipo assim, o que que é normal, e o que é anormal na cabeça de uma criança de um menino de 12 anos. É, aí você olha, e fala assim, pera aí, será que essa separação ao mesmo tempo que ela cunha, porque ela é bonita, ó faço um trabalho bonito aqui uma salinha que faz isso faz aquilo, mas será que ao mesmo tempo ela tem o embate de vida mesmo? Tipo assim, vamo lá, coloca, o cara sai de um filme A e comprou pra um filme B e ele chegou lá e falou assim não é mesmo tipo de produto, pipoca, tiro, som, porque a maior parte desses filmes comerciais se você tirar o som o filme desaparece né?

Ou seja, enquanto filme comercial estaria associado ao entretenimento mesmo – “pipoca”, “tiro” e “som” – o filme independente, por sua vez, estaria vinculado a uma certa intelectualidade. O que está em jogo na reflexão de Adhemar é revelar uma necessidade de uma diluição dessas características que se apresentam como os marcadores distintivos de cada tipo de filme.

Por isso mesmo aponta para a questão da dublagem como um desses fatores que possibilitaria essa diluição “por exemplo, tem cinemas que você tem que passar dublado o filme, se esse filme passasse dublado sem nenhum preconceito antes, as pessoas iam ver e iam gostar porque as histórias dele não tem nada de intelectualizado, são histórias de vingança, são histórias muito humanas”.

Para ele, a questão da diversidade estaria menos associada a uma regulamentação na exibição ¹⁸, mas sim ao processo de comercialização do filme como um produto. Assim como o filme comercial o filme independente teria por objetivo garantir um público consumidor e conseqüentemente gerar lucro. Daí a percepção dele de que

Existe um desejo. Existe uma trava. Como bater essa trava? É um drama de programação, de estratégia, eu acho que não é um drama de lei. Não acredito em regulações, não é

¹⁸Na história do cinema brasileiro a criação de decretos foi uma medida instaurada para garantir a viabilidade e existência da produção cinematográfica nacional. Assim, durante o século XX, foram criados decretos como: a obrigatoriedade de exibição, que tinha o objetivo coibir abusos do mercado obrigando as salas a exibirem os filmes brasileiros; a reserva de mercado, regulamentada pela Lei 8x1 que consistia na exibição de um filme nacional de longa-metragem a cada oito produtos estrangeiros exibidos; e a cota de tela fixa por número dias/ano que definia quantos dias por ano deveria ser exibido um filme nacional em cada sala de cinema. Algumas dessas regulamentações perdura até hoje.

porque a gente tirou a possibilidade do filme entrar em quatro salas, eu vou ter uma sala pra botar lá. Tira o cavalo da chuva, não é por aí, eu acho que é na formação de plateia, no profissionalismo da apresentação do produto fílmico, porque o filme independente ou o filme de arte ele é igualzinho o outro, ele tem que ser embalado, ele tem que ser vendido, ele tem que convencer o marcador da empresa até o espectador de que vale a pena ficar duas horas ali na frente da tela daquele filme, entendeu? Eu acho que o profissionalismo na distribuição, que o nosso é ainda, que algumas áreas de arte e independente ainda é pequeno tá.

Aqui fica explícito que se em algum momento foi pressuposto uma diferença entre o filme independente e o filme comercial essa desaparece quando ambos são tratados como produtos a serem comercializados, assim, haveria uma aproximação maior entre ambos sendo essa diferenciação apenas um artifício, como apontado anteriormente, gerado pela conformação de uma indústria cultural servindo como forma de classificar e organizar os consumidores.

Daí o próprio Adhemar ao se referir as estratégias que devem ser adotadas dentro do país buscando os lugares adequados para exibí-los “então, os filmes aí específicos seja documentários de futebol, documentários de outros tipos, histórias de ficção (...) que são próprias de uma região, o Ceará teve um, aqui da Bahia teve outro, tem vários casos pra exemplificar isso, que você sabendo onde é você dirige teu movimento pra aquilo”. Ou seja, o objetivo é sempre buscar estratégias que possam fazer o filme alcançar um público consumidor.

Os caminhos apontados aqui no que diz respeito a produção de filmes independentes brasileiros e sua relação com o mercado audiovisual indicam que uma vez entendidos como produtos os filmes devem satisfazer critérios estabelecidos por uma certa indústria cultural – aqui no caso uma indústria cultural brasileira com focos em filmes independentes – que pretende se fortalecer.

Uma vez que esse diálogo figura no espaço do festival relacionado a sua programação que tem sessões específicas com estes tipos de filme, fica perceptível que o que está em jogo em um cenário mais amplo é uma disputa de público, ou seja, teríamos menos uma oposição pelos tipos de filmes e suas características distintivas, e sim, uma tentativa de buscar meios e estratégias que possam tornar esses filmes atraentes e consumíveis não só para cinéfilos e produtores como também para um público mais amplo.

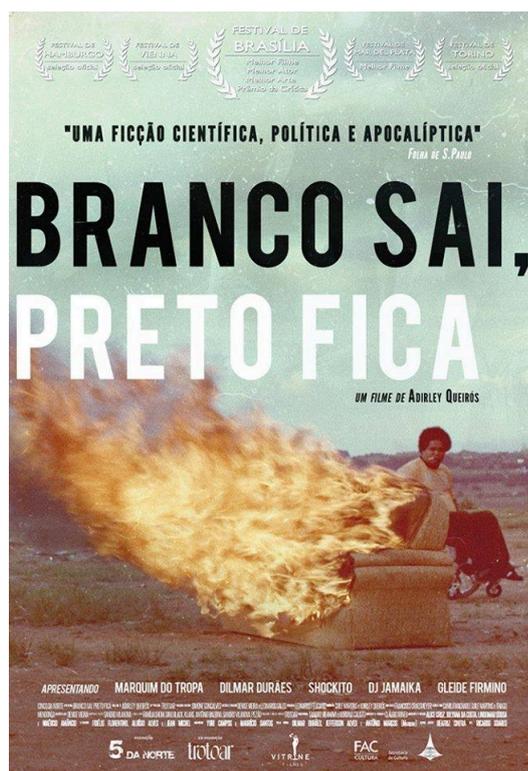
Por isso mesmo o festival ainda que seja construído por um grupo específico e sustentado por este, busque de alguma forma atrair e adotar um discurso que possibilite uma ampliação do acesso a esses produtos (ainda que seu discurso venha carregado de ambiguidades e contradições).

De outro modo esta não seria a única forma de tratar o filme no festival, se em um certo sentido ele pode ser entendido enquanto produto, por outro é possível entendê-lo enquanto símbolo afetivo ideológico que coloca em jogo a possibilidade de se construir uma outra “teoria nativa” (para além do festival) sobre o cinema fundada em uma relação

baseada na diferença colocando em questão aquilo que está posto como estabelecido neste campo e trazendo para as suas narrativas reflexões sobre a sociedade. Esta é a cena, então, do próximo capítulo.

5 Confabulações teóricas sobre o cinema: o caso de Adirley Queirós a partir de “Branco Sai, Preto Fica”

Imagem 12 – Cartaz de “Branco Sai, Preto Fica”.



Foi na realização do X Panorama Internacional Coisa de Cinema no ano de 2014 que pude presenciar o debate que ocorreu após a sessão de exibição do filme “Branco Sai, Preto Fica” (2014) com o diretor Adirley Queirós e coletar os dados para a pesquisa, uma vez que os debates que aconteciam após as sessões eram um espaço privilegiado para isso já que ali as pessoas podiam fazer indagações aos realizadores.

Adirley Queirós é um cineasta brasileiro que tem uma produção relativamente recente cujos filmes, de maneira geral, tem como cenário a cidade-satélite de Ceilândia situada no Distrito Federal a 30 quilômetros da cidade Brasília. Ceilândia configura-se como uma área periférica habitada, sobretudo, por uma população migrante e pobre. Daí o sentido inverso assumido por Adirley – que é morador também da Ceilândia – que busca trazer trajetórias de indivíduos de Ceilândia para as narrativas dos seus filmes.

O filme “Branco Sai, Preto Fica” tem como ponto de partida o acontecimento real de vivência de um grupo de amigos em Ceilândia em torno do Quarentão, um espaço que era utilizado por moradores para lazer e onde aconteciam festas sempre com muita

música e dança. De espaço de lazer o Quarentão é retomado na lembrança dos personagens abordados por Adirley em “Branco Sai, Preto Fica” como local de trágico e de sofrimento.

Foi em uma noite no Quarentão marcada por violência policial cujo mote era “branco sai, preto fica” que Marquim perdeu os movimentos das pernas (tornando-se cadeirante) e Shockito perdeu uma das pernas (precisando usar prótese para se locomover). Essa é a motivação do filme para reviver uma história real utilizando elementos de ficção, e no festival o pretexto para discussão e diálogo acerca de uma concepção sobre cinema e o potencial que o filme exerce no sentido de fornecer uma reflexão sobre a sociedade.

Aqui busco seguir o mesmo modelo adotado no capítulo anterior, assim, irei transcrever momentos do debate e tentar demonstrar como a partir destes diálogos o Adirley suscita uma concepção em torno do que é cinema e uma reflexão sobre a sociedade, e como o próprio filme é marcado por esse entendimento.

Cláudio Marques

Teu filme começa com uma força muito grande, e tem esse contraste muito forte é um cenário de guerra, de devastação que ao mesmo tempo vem com uma carga de beleza e de potência muito grande através da música, sobretudo, os rostos de seu personagem são sempre muito marcantes, eu sinto cansaço da desilusão, mas é um filme que a gente entende a história desde os primeiros momentos e, de alguma maneira você vai lidando, a gente vai lidando com essa indignação com essa revolta pra finalizar numa grande explosão, digamos assim, numa grande catarse, são sentimentos muito delicados de estar lidando (...). É um filme de adesão muito forte desde o início e são sentimentos que eu considero particularmente delicado de você tá tratando, de tá relacionando com o público de terminar com essa grande catarse, porque o filme todo vai elaborando pra esse grande final, pra essa grande explosão. Eu queria que você falasse um pouco dessa ideia de já dar o fim da história desde o começo, que na verdade não existe uma grande revelação durante o filme, e de você está construindo pra chegar a esse grande final, digamos assim, que é na verdade assim, não é um filme de ressentimento mas de ação (...) não é um filme de vingança, mas um filme de colocação, de ativez, e de se colocar de uma maneira absolutamente ativa nesse cenário político.

Adirley Queirós

Obrigado, que massa essa sessão, adorei os filmes, mais uma vez hein cara que massa... Então, olha só, porque o filme assim, de certa forma é um filme muito aberto eu acho assim, ele foi proposto assim, (...) não é o primeiro filme que eu faço com os personagens na verdade, todos os meus filmes são feitos com eles, na verdade assim, mas só repetindo, e é no mesmo lugar também só vai repetindo, eu acho. E (...) cheguei pro Marquim, o cadeirante, e falei Marquim tô afim de fazer um filme com tua história, a história do Quarentão, aí ele disse assim, cara eu faço filme, eu queria fazer um filme, não um documentário, porque na cabeça dele documentário não é filme né? Aí eu falei massa, então vamos fazer um filme. Aí, a ideia é parte dessa proposta dele principalmente, de uma fabulação, é isso assim. Ele pensa que né? Ele me fala isso, pô vocês não fazem cinema, vamos voar, tacar umas bomba e tal, é, tem razão assim, sabe muito nessa coisa dessa, de como ele pensa esse universo cinema. Então, a gente lida com o filme desde o começo assim, o filme é ele basicamente trabalhado em função dos cenários, a gente cria os cenários primeiro, tudo aquilo são cenário, nada ali (...) eles não moram ali, eles não vivem ali, enfim. A gente cria a ideia, vamos fazer três cenários básicos e em função desses cenários a gente criaria essa, a história deles né? Então, a partir desse imaginário coletivo, que a história do quarentão é o imaginário coletivo da cidade, é como se fosse uma espécie de mistificação da cidade assim sabe? Todo mundo tava naquele baile, eu tava, eu acho que tava naquele baile, não tava naquele baile, não sei, eu acho que tava sim. Todo mundo tava no baile assim, então, imagina, quinhentas mil pessoas dizem que estavam no baile, cada um com uma expressão diferente. Então, o que a gente queria era lidar com esse imaginário do mito, da história, de como as pessoas fabulam, e de como as pessoas poderiam ressignificar a fabulação é isso, como essa fabulação poderia ser ressignificada, pronto. Partindo dessa ideia de que houve essa ressignificação,

proponho ao Marquim (...) pra fazer o filme. O filme começa a se construir em função de emoções mesmo, por exemplo assim, eu falo pro Marquim “ó vamo fazer uma cena hoje”, ele vai coloca a música, a música traz milhões de significados pra ele, e a partir dali ele constrói uma história, então não existiu um roteiro, não existe a ideia do roteiro amarrado, o que tá ali é o que aconteceu ali, então a gente fazia uma cena, acontecia, noutro dia (...) a história da bomba, surgiu aquele negoço lá né, (...) a gente tinha um cenário que tinha um tubo lá né, e eu falei e esse tubo aí véi, vai, esse tubo tem que sair alguma coisa, não possível né? Então, esse tubo aí na cabeça dos cara era uma bomba, Marquim disse isso podia ser uma bomba que a gente podia explodir Brasília, eu falei pô, aí é bom! Explodir Brasília é massa! Eu gostei da ideia assim, e aí a partir dessas ideias que a gente (...) aí vai explodir Brasília como? Então, tudo (...) tem uma coisa assim, tem um limite que a gente sabe até onde o filme pode ir, e até onde eles querem ir, e até onde também a gente não pode frustrar essa ideia, porque se você permite a liberdade a ele, você tem que no mínimo, o mínimo que você tem que fazer é (...) dar um arranjo de condições para que aquela liberdade aconteça, então, se ele propõe que é uma bomba, e é uma bomba que vai explodir Brasília, vai ser legal, agora, como explodir Brasília? A gente não consegue ainda né? A gente vai conseguir um dia, mas a gente não consegue explodir Brasília. Então, a gente tinha um final que era um final (...) aberto. Como que a gente vai poder fechar esse filme agora? A gente fica prometendo a bomba, prometendo a bomba, prometendo a bomba, que era uma questão, por exemplo, de montagem assim, eu lembro que a gente tava montando o filme e aí a gente queria fechar, testava sem a bomba, com a bomba, sem a bomba e a galera falava assim, pô, vai ser meio, meio, sem tesão né? Promete, promete (...) é meio pau mole, né? Tú promete a bomba, e a bomba não explode fudeu né? Então, é muito nesse sentido assim, as coisas acontecem, eu acho que é um filme (...) pensando uma representação desse filme, que esse filme já rodou um ano né? Eu pensando uma representação desse filme hoje, eu acho que é muito isso, daquilo que um filme é, daquilo que a gente enquanto possibilidade de realizar um filme, com pessoas que estão envolvidas com cinema, promete a eles, então a gente também prometeu a eles uma ilusão de cinema, no sentido clássico né? Promete a você um releitura de cinema. E aquilo que eles também podem esperar do filme. Então, eu acho (...) que é um filme (...) que gira muito em torno também de uma vontade deles, que é uma vontade (...) de um filme de geração, eu acho assim, é um filme muito claro de geração. (...) O que uma geração de 40 anos pensaria sobre Brasília? Eu acho que tem um pouco de rancor, mas também tem um pouco mais de pensar assim, cara, é assim, meio que saco cheio de ficar falando, meio saco cheio de ficar assim (...) porque eu acho que o cinema brasileiro assim, o cinema mundial, mas assim, essa ideia documentada, o documentado parece que ele não pode reagir. A história dele (...) ele sabe a história dele, a história dele é terrível por si só, pra ele contar de novo essa história terrível, é muito dolorido assim, então, eu acho (...) é uma tentativa também assim de que, não, tudo bem, sair um pouco dessa prisão do lugar do documentado. Aquele que é documentado, sempre tá num lugar muito passivo nesse sentido. Eu tenho que contar minha história de maneira sempre muito triste, porque de certa forma daria um fetiche, pra um certa classe média, ou pra uma classe que quer sentir aquele fetiche daquele documentado enquanto o cara que sofre, um cara né? Aquele cara de sofrimento. Da injustiça. Então, não era essa ideia, a ideia assim, cara, que a gente tá fudido a gente sabe há muito tempo, que a gente é sequelado a gente sabe. A cidade é sequelada, a cidade é amputada. Se você pensar em uma cidade igual a cidade que eu moro, igual a Ceilândia, ela já é por si só uma cidade que nasceu amputada, então, a significação da amputação dos corpos não é só daquela história na minha cabeça. A amputação, é a amputação da cidade, a amputação da nossa (...) relação com Brasília, tá tudo ali envolvido, mas eu acho que era uma tentativa de permitir aos personagens de se divertir. Era isso, vamos se divertir também. Era isso eu acho.

Espectadora

Boa noite, queria parabenizar os realizadores, eu tenho uma questão pro Adirley, é, tem uma característica (...) do cinema mais autoral contemporâneo que é uma, é uns ritmos mais lentos dos filmes né. A gente viu aqui no Panorama o “Ela volta na quinta”[filme], e eu achei bastante interessante a justificativa né, do realizador, para o ritmo lento, ele disse que era o ritmo o da periferia, e eu queria entender no seu filme quais são as razões né, de uma composição mais lenta da sua narrativa.

Adirley Queirós

O “Ela volta na quinta” é um filme fantástico, eu acho assim, do que eu vi eu acho um dos melhores filmes brasileiros de muito tempo eu acho lindo. Então, a coisa do ritmo tinha uma proposta inicial

que era essa a questão dos corpos amputados, então, não daria pra gente tentar impor um ritmo mais acelerado (...). Na minha cabeça né, pode ser alucinação, mas assim, (...) é uma tentativa de lidar com o documentário, na minha cabeça é documentário que a gente tenta também aceitar esses limites, e tentar que o filme tem que se adaptar aos limites deles e não ao contrário, não eles se adaptarem aos limites do filme assim. E a coisa do ritmo lento, parte dos próprios corpos né, porque é uma proposta de filmar espaços, filmar movimentos, espaços, e a história se repete né, ela fica ali. E também uma ideia assim, eu fico pensando de uma cidade que, é uma cidade que está isolada, apartada vamos dizer assim né, em que filme que pensa (...) que estamos vivendo em um Estado fascista né, a ideia que Brasília no tempo distante daqui a 2 anos ela vai ser um Estado fascista, e a partir desse Estado fascista ela cria, a gente também cria uma certa imobilização, a gente fica em lugares isolados, os personagens quase não se encontram. (...) Em toda filmagem eles se encontraram uma vez só os personagens assim, então, a gente filmava sempre (...). Então, a ideia do ritmo (...) eu não diria que seria o ritmo da periferia assim. Eu respeito André [diretor de “Ela volta na Quinta”], e concordo realmente com ele. Se eu fosse pensar no ritmo de Ceilândia, eu acho que fazia um videoclipe assim sabe (...). A gente queria fazer o Bladerunner, né, mas não deu certo ainda, a gente queria fazer o Bladerunner, tudo bem que o Bladerunner estaria meio lento e tal, mas também tem um pouco de Mad Max que é aquela montagem cabulosa né? Então, assim, se for pensar em um ritmo, é essas duas coisas: existia a tentativa de um ritmo pensado, que é essa coisa dos personagens se moverem durante os quadros ali, (...) o filme era pra ser mais lento ainda, mas na montagem a gente dormia na montagem. Imagina o filme né, então assim, tinha essa tentativa mas também tinha essa coisa que os próprios personagens foram imprimindo ao filme. O que eu quero dizer o seguinte, não é um controle geral, não é um filme de controle, um filme que a gente sentou e sabe tudo que vai acontecer. A gente sabe tudo que vai acontecer naquele dia e olhe lá, era mais ou menos assim, a gente virava e falava, e noutro dia poderia acontecer coisas novas entendeu? Então, tudo que eles colocavam enquanto ritmo tava no filme, quando Marquim pega um disco e coloca uma música, pra gente era muito impactante, quando ele colocou Charlie a primeira música, era a música que (...) nossa geração ficava ouvindo nas esquinas (...) aquele monte de homem desempregado ouvindo Charlie chorando, sabe, quarenta anos chorando e tal, disfarçando e tal, então assim, não daria pra cortar a música. Quando o Marquim desce do carro, aquele plano se não me engano ele tem 11 minutos assim, é inconcebível um filme, no meio de um filme, você fazer uma sequência de 11 minutos de uma coisa que a gente já viu, mas a gente manteve no filme porque ele também pediu, ele falou, eu queria porque essa cena eu gosto muito, a gente não podia cortar ela entendeu? Então assim, é muito uma ideia de tentar respeitar também os ritmos dos corpos deles, e tentar fugir de uma ideia de um videoclipe, só assim, eu não queria que ficasse muito com cara com videoclipe. Eu gosto de videoclipe, eu faço varios videoclipes, mas eu não queria que esse filme tivesse uma cara de videoclipe. E também eu acho que esse ritmo tem muito haver também com (...) numa quebra de expectativa também assim, porque o filme anterior que eu fiz era muito sabe, (...) muito momentos que a gente fazia montagens loucas assim pra tentar não deixar o filme cair. Hoje depois olhando o filme depois de um ano, por exemplo, eu não sei (...).É verdade, eu não sei (...) se hoje, por exemplo, se eu fizesse um próximo filme, eu não sei se a fórmula certa de ritmo seria essa sabe, eu não sei assim, eu fico na dúvida, bastante dúvida, inclusive...

Cláudio Marques

Só essa questão da montagem, em algum momento na montagem vocês pensaram em não começar, é que o início do filme é muito forte, é de adesão como eu estava falando, vocês pensaram em guardar a revelação do que aconteceu um pouco adiante quer dizer tem uma construção pra chegar (...) nesse primeiro momento catártico assim, digamos assim, de revelação do filme pra gente ir entendendo aos poucos, ou a ideia inicial desde sempre foi (...) o espectador já entender e ir burilando durante o filme essa mesma questão?

Adirley Queirós

Não a ideia é que entendesse de cara. É igual a time ruim, vai joga logo 5 minutos e cansa se der certo deu, se não der não deu, tinha uma ideia de entender logo de cara o filme. E, mas tinha assim (...) várias coisas do filme não foram feitas. É isso, a gente propôs um filme que a gente não tinha condição de fazer, nem com grana nem com nada, imagina, se a gente pode fazer o Bladerunner assim, a gente propôs isso. Mesmo parecendo brincadeira mas um grupo de 5 pessoas (...) vamo fazer um filme de ficção científica

que a gente tem que explodir a cidade, sabe? Daí, as coisas vão perdendo (...), por exemplo, a gente tinha um final que não era esse, esse final ele aconteceu sabe como? Cinco dias antes de mandar o filme para Tiradentes. A gente não tinha final, e aí a gente começou a fazer os desenhos (...) a gente já tinha internalizado a ideia de desenhar, o final era uma coisa louca né? O final do filme era tipo filme indiano, a gente fazia um final de filme indiano assim, sabe? A gente ia pra rodoviária, ia fazer uma intervenção na rodoviária com a dança do jumento, seria a dança do jumento. E daí seria o seguinte, a família show ia com as roupas assim bem espalhafatosas e tal, quem conhece Brasília, desceria a rodoviária, desceria ali a rodoviária com uma caixinha veia de som, desenhando, e a gente ia plantar vários figurantes na fila (...) amigos meus até (...) e daí quando eles tocassem isso aí, os figurantes saíam das filas todos eles e iriam pro Congresso, ia fazer um jumentão no Congresso, a gente ia fazer uma coreografia jumentosa pro Congresso assim. O filme (...) teria esse final, mas não conseguimos. Então, várias coisas, por exemplo, no filme foram se esvaziando porque (...) não conseguia ir além assim do filme. A coisa da perna, tinha uma coisa que a gente queria na verdade falar mal da Bauer, porque a Bauer (...) enfim todas as pernas brasileiras de amputados passa pela Bauer que é uma empresa perversa, escrota, que tem o monopólio de um software, isso é verdade, (...) que esse software (...) então os países latino-americanos servem de cobaia pra esse software, então, a gente queria brincar com isso, que esse cara ia quebrar a patente da Bauer, mas a gente também não conseguiu, acho que dos ritmos tem muito dessa impossibilidade de fazer algumas coisas assim. De fechar algumas sequências, sabe? Mas aí, voltando a ideia de assumir uma postura de documentário também, entendeu? Porque eu acho documentário, apesar de Brasília não achar (...) porque é edital de documentário inclusive né? Então, tem que fazer um documentário (...) tem que falar que é documentário que se não falar eu tô fudido. Mas, então, toda essa história de como que essas impossibilidades vão travando, eu não sei, cê acha o ritmo ruim?

Espectadora

Eu acho que ele tem... quando eu digo lento, não é valorando, é constatando que ele tem, que ele valoriza a duração né? E ele valoriza a duração, a gente observa (...) ele tá muito preocupado em impor o ritmo, o ritmo vai brotando dos planos, né?

Adirley Queirós

A gente não tinha consciência exata do filme(...). Eu acho um discurso, muito cabuloso e muito xarope, essa coisa de falar que nós tínhamos o domínio do filme, domínio nada! A gente tinha um filme que poderia acontecer várias coisas, que tem algumas situações, e alguma pesquisa sobre, mas o filme também acontece pra gente. E acontece em vários momentos, acontece lá na pré, acontece na filmagem, na montagem principalmente. A montagem, então, nesse filme era uma coisa absurda assim, porque a gente monta tipo feira, sabe? Várias pessoas montando assim. Eu lembro, que onde eu moro é muito alto, é muito som alto assim, e eu monto o filme no talo, porque lá fora tem um som também que tá no talo, né? E eu fico competindo com os cara lá fora, e minha casa é colada com a outra, e o cara fica ouvindo som alto pra caramba, um dia eu montando esse filme a noite e tirei a música, de madrugada já, eu tirei a música, e o cara de lá: pô, e a música? E a música? E o cara de lá. Tá, então a música até que serve né? A música funciona, entendeu assim? (...) Existe uma vontade que é essa vontade de dizer que um filme, dizer de um lugar, falar de um lugar, existe essa vontade e essa indignação em relação ao status de Brasília, né? Brasília cidade branca, fálca, opressora, porque Brasília é uma ficção, né? É isso, né?

Cláudio Marques

Uma ficção que já passou.

Adirley Queirós

É, é holográfico, né? Eu sempre acho que Brasília é uma projeção holográfica assim. Eu sempre vou lá de ônibus, eu durmo, né? Então, eu durmo na porta de Brasília e acordo e ela não tá lá mais assim. Então, eu acho que todas essas vontades estão no filme, essas vontades é que moviam nosso grupo de

discussão. Então, o filme parte dessas discussões da gente falar mal de Brasília, da gente falar, pô Brasília é uma merda, Brasília é uma merda pode dar um filme tal. Então, parte dessas discussões que tão no filmes eu acho, e não saber de uma forma, a gente não tem forma pra isso, então, a gente tá tentando achar um lugar pra contar isso aí, entendeu? (...) Eu particularmente acho que o filme tem problema de ritmo, eu, hoje, vendo o filme depois de um ano, porque o filme já circulou por aí, eu estou falando de uma maneira muito sincera (...). Se não for sincero com o filme depois de um ano, pode parar também né? Já deu o que tinha que dar, vamo dizer assim, (...). E também eu acho que um momento como esse é um momento de reflexão sobre filmes, é isso. Acho que a gente (...) não tem esse poder de fazer os filmes e pensar que os nossos filmes estão prontos, e a gente tá com uma fórmula de cinema nacional, isso besteira, eu acho. Acho que (...) os filmes estão em construção, o que a gente tá fazendo, é uma geração que tá também em construção, e essas reflexões são fantásticas. Hoje particularmente eu acharia que o ritmo seria esse. Assim, pra mim o calcanhar de aquiles do filme é o ritmo.

Espectadora

É, quero parabenizar essa curadoria porque eu achei que os três filmes trazem uma tensão, querendo ou não, apesar de completamente diferentes, a tensão é um pouco parecida, próxima, similar. Agora sobre o filme que se está se discutindo, o filme Ceilândia, o filme... eu vejo essa coisa do ritmo, e eu vejo uma coisa muito forte que tem haver com acho que exatamente com essa questão do documentário, que não ser bem documentário só ser ficção, que apesar de ser o filme que trabalha com a possibilidade de temas assim, bem clássicos fílmicos, bem comerciais assim como cê falou do voo, da explosão, da bomba. Você sente uma tensão de possibilidade dessa bomba e desse voo muito realista, muito próximo a realidade, muito brasileiro assim, é como se você estivesse no limiar, a qualquer momento de uma grande coisa acontecer. Então assim, ele traz uma coisa que é totalmente ficcional, totalmente vista e super usado em cinemas comerciais batida, mas pra gente, eu acredito brasileiros vendo filmes, de uma possibilidade de uma tensão maravilhosa assim, de algo que pode acontecer, algo que sabe? E daí que eu acho que esse ritmo que você coloca foi muito bom, muito bom, (...) é esse ritmo que traz. Essa lentidão, essa mansidão e essa interiorização profunda dos personagens, né, num profundo isolamento e com profundo caos, caótico, que transporta acho que, um sentimento que todo mundo, todo brasileiro, do que a gente vive, então assim, eu acho que isso que mais me impactou que a todo momento eu me sentia como se estivesse no limiar de uma grande, uma grande coisa, que eu não sei que exatamente que coisa é essa, mas uma grande coisa que está dentro da gente com vontade de sair, então, eu acho que (...) talvez é exatamente o filme que eu vejo, a ficção e a realidade muito próximas mesmo. Aí, vem uma pergunta que é exatamente, que você falou o tempo inteiro que ele também é um documentário(...), se esses personagens que estão aí, (...) se os nomes deles são esses e se de fato isso aconteceu com eles, né. Só pra confirmar de que é um documentário.

Adirley Queirós

É um documentário, um documentário.

Espectadora

E eu penso Balbino...Balbino que fez....

Adirley Queirós

Sim, o Antônio Balbino [cineasta de Brasília].

Espectadora

Sim o Antônio Balbino, é. Então, eu vejo que é uma coisa bem também da periferia ali, (...) dos que vivem em cinema em Brasília, de quem vive próximo ao plano.

Cláudio Marques

Já que é um documentário, o cara conseguiu voltar pro futuro, afinal?

Adirley Queirós

A gente tem uma questão, que a gente tem que ter calma, ponto. Assim, com relação ao filme de gênero é legal você falar isso assim, porque a gente tem um cineclube na cidade, sabe? Nosso cineclube há um ano só passa três filmes, a gente só passa Aguirre, Mad Max, e Bladerunner, aí depois repete, Bladerunner, Aguirre e Mad Max, sabe? Só passa esses filmes a gente só vê esses filmes acho que agora. Porque isso está no imaginário da gente mesmo assim. Assim, se eu pegar o que seria minha cinefilia, minha cinefilia cara, era assistir, na minha cidade tinha uma sala de cinema que passava uma sessão de caratê e outra de pornô, né, então, era sexo e caratê que eu assistia assim, então assim. Eu quero dizer que existe, a cinefilia da gente, se é que tem esse termo cinefilia, são filmes de corujão, filmes de sessão a tarde, esses clássicos todos que a gente tá vendo aí, né? Então, isso faz parte do imaginário da gente enquanto filme, e de uma proposta de fazer os filmes com as pessoas, essas pessoas gostam desses filmes, por isso que eles falam assim, não cara não vamo fazer um documentário não, faz um filme tal, sabe? É mais nesse sentido que estou falando assim, que no imaginário popular os filmes que a gente faz de documentário, existe uma categoria chamada filme. E categoria chamada filme, é esses filmes que ele vê passando por aí, (...) Mad Max, Aguirre e Bladerunner. Essa coisa, os personagens são esses mesmos, o Marquim é Marquim. Marquim foi massa que ele ganhou prêmio de melhor ator em Brasília, né? Brasília ganhou em primeiro ator, aí ele fala, eu sou o Marquim do filme Branco sai e Preto fica (...) eu acho lindo assim. O Shockito, é Shockito. É, o Dimas Crava Lanças, não é, ele veio do futuro, ele teve que trocar o nome, né, numa passagem espaço-tempo ele tem que trocar o nome se não ele tá fudido. E ele não é, ele é o Dilmar [Durães] né. Eu acho que o personagem mais (...) é o cara do futuro, eu acho que a única possibilidade que a gente tem, de mudar a parada, é com esse cara do futuro, porque o passado tá uma merda. Sabe, eu acho que assim, a memória ela é quase sempre reacionária, sabe? Ficar presa ao passado, o passado não presta, o passado não é bom, é ruim o passado, a gente se fudeu no passado, talvez no futuro, a gente teria possibilidades melhores e reais de fazer as coisas, mas o meio que a gente tinha (...), várias cenas no filme, a gente lhe dava com isso, queimar o disco era isso, chega desse passado, as músicas são lindas, mas vamos queimar elas sabe, porque ela já deu o que tinha que dar, é, por exemplo, na cidade, em Ceilândia, esse filme tem uma crítica que é o seguinte, os cara fica puto comigo. Em vários lugares também. Os caras fica puto comigo que é essa ideia de misturar o forró e terminar com funk. Porque historicamente existe uma briga, entre, essa coisa da evolução da música black, a música black é linda e maravilhosa, lá, no passado. Mas quando a gente tinha aquela música black no anos 80 a polícia descia, descia, o reino, a polícia batia com vontade, porque achava que era música de preto e de bandido. A mesma coisa com rap, o rap achou o espaço dele, criou (...) um espaço potente, mas se ele, em certo ponto, o rap vira institucional, o rap hoje é institucional, grande parte do rap, não todo. O rap canta pro governo, o rap é o politicamente correto nesse sentido. E eles acham que o funk é ruim, eu acho que o funk é vanguarda, e o forró mais ainda, se há vanguarda nesse país é funk e forró, então, é nesse sentido assim, de como que as coisas estão costuradas com personagens, que são... eles são de verdade, as casas que eles moram não são de verdade, né, a história do Marquim é a história do filme...

Cláudio Marques

Aquelas estruturas da cadeira de rodas, e da casa, foram montadas para o filme?

Adirley Queirós

Foram montadas para o filme assim, a gente criou tudo aquilo, aqueles elevadores, as casas, (...) e a cidade é filmada na verdade por trás. Na nossa ideia de ficção científica era a Ceilândia vista de trás, e a noite, o filme quase todo é feito a noite, né? Então... e a gente (...) não ensinou aquela história dos elevadores assim, a gente fica testando o ferro, a sonoridade dos ferros assim, pra achar um som, sabe? E foi engraçado, porque quando a gente fez o elevador, a gente chamou um cara que era engenheiro Universidade da Brasília, aí o cara chegou, olhou, fez umas integral umas derivada, fez um monte de cálculo lá, aí falou aqui não rola não porque vai cair e tal, e não pode. Aí falei pô se não rolar isso não

tem filme, porque a gente vai fazer um filme pra mostrar o cara subindo na verdade. Aí, eu cheguei um cara lá na minha rua, que é um padeiro. E ele faz elevadores, que a padaria é embaixo, enfim, faz pão embaixo e vende em cima né, e ele faz uns elevadores foda assim, aí eu cheguei pra ele (...) é o seguinte, tem que fazer um elevador aí, como é que faz isso aí, aí ele olhou, ficou olhando assim, meio e alto e tal ficou olhando, aí ele perguntou vocês tem quanto pra fazer esse elevador? (...) A gente tem 5 mil pra fazer tudo, aí ele falou o seguinte, dá pra fazer massa, você coloca uma negoço aqui, você coloca outro aqui, e enfim, e sugeriu posição de câmera (...). Sacou? É tudo feito numa (...) se a gente for entrar na onda eu acho, nessa onda que a gente faz cinema, nesse jogo estabelecido que é feito assim, porque você sabe o que eu acho assim acima de tudo? A coisa mais preciosa que tem é gramática assim. Porque tem a gramática do nosso cotidiano, como nosso corpo, como a gramática do cinema, assim, sabe? (...) Então, nas discussões nossas, tudo isso vinha a tona assim, cara, a gente teve que tentar, pelo menos tentar, é óbvio que você não vai conseguir isso, não é tão simples assim, mas tentar romper com essa gramática sabe? Tentar romper com esse espaço da realidade. Por que a quem interessa esse espaço da realidade, se a gente pensar assim, se o personagem é real ou não, né? A quem interessa se os caras são assim ou não? A nós interessaria nada assim, a nós nos interessaria se a gente conseguisse voar, a nós nos interessaria se a gente conseguisse dar uns tiros legal, acho que nós nos interessaria se a gente de fato pudesse fazer um ataque terrorista assim, no sentido objetivo da palavra. Se a gente conseguisse de fato fazer um ataque terrorista, a Brasília, porque Brasília representa toda essa carga, né? Brasília é a representação da política vigente. Brasília é a maior representação de opressão. A história de Ceilândia (...) Ceilândia só existe em relação a Brasília. Só existe em relação a Brasília. Se ela tivesse em outro lugar do mundo ela não teria essa força que ela tem. Então, ao mesmo tempo que a gente odeia Brasília, a gente só vive em função em dela, entendeu? A coisa da (...) Brasília não é mãe, Brasília é madrasta, né? Pra gente assim, então, tudo isso cai de novo na questão, a quem interessa a realidade? A quem interessa a narrativa sobre a realidade? Então tudo isso estava envolvido no filme assim, essas discussões, e quando eu falo envolvido, é envolvido mesmo assim. Sentávamos todos nós, (...) aquela equipe, mais personagens, mais o Fidelis, mais os vizinhos, sei lá, quem queria ficar na roda, e a gente discutia publicamente como funcionava isso, a gente deixava claro pro personagem, aquilo que a gente que era realidade e aquilo que a gente achava de cinema, mesmo de maneira equivocada. O Shockito, por exemplo, ele nunca tinha feito filme, e ele achava que não poderia fazer o filme, aí o que a gente fez na verdade com ele, eu peguei, um primeiro plano com Shockito, a gente fez um plano aberto com ele. Depois, clássico, né? Mudou a posição de câmera, o caôzinho da mudança de câmera, né, decupou mais ou menos e fez dois planos com ele. Aí, eu fui no Final Cut, montei rapidinho o plano, e mostrei pra ele, aí ele falou assim, a cinema é assim, aí eu falei é assim, aí ele pô é fácil, né? Sabe assim? Como a ideia de tentar simplificar as coisas, é óbvio que a simplificação pode ficar uma coisa implícita, se a gente não pode minimamente simplificar isso com os personagens, e com a equipe, pra quê a gente discute cinema coletivo, e discute cinema de comunidade. Eu acho um discurso muito caô, sabe? Cinema de comunidade tá onde, que eu não sei na real, sabe? É o que? 5 x favela? Isso não é. Vocês tão de sacanagem, né? 5 x favela agora (...) só pra a gente entender que o processo é muito mais, eu acho assim. Eu fico falando esse monte de coisa confusa assim, mas porque eu acho que é muito confuso mesmo, e, no sentido que, existe muita coisas envolvidas, eu acho. Que não são ditas, é isso que quis dizer. Momentos de festivais de filme é pra gente tentar minimamente, é, tocar em alguns lugares que não são ditos pelos filmes, que os filmes não conseguem dizer. Mas eles são sempre apropriados. Aí, filme que vem de papel né? Ou filme que vem de quebrada, ou filme que vem de periferia. Eu não sei se faço filme de periferia, sabe? Porque fica parecendo que você já sai com o filme, com uma certa obrigação em relação ao filme, que você tem possibilidade de falar sobre os assuntos assim. É a mesma coisa de edital, né? O edital os cara fala agora assim, edital para filme de mercado, 3 milhões, e editais pra filme de arte, 300 mil, né? Já falei isso assim, ó, meu filme é de mercado, é de mercado, de mercado, porque eu não quero 300 mil não, né? Público-alvo, né? No edital você coloca assim, o público-alvo 6 bilhões de pessoas na terra. E como possibilidade de uma discussão intergalática, não perder tempo, porque assim, parece que tudo que a gente tem que cair numa onda, que a gente tá preso num discurso da instituição, sabe isso é uma merda assim, numa boa. O Estado dá dinheiro pra gente, mas problema dele, mas a gente faz o que a gente quiser uai, não tem esse negoço.

(aplausos)

Espectador

(...) Uma coisa pro Adirley também, me chamou muita atenção quando você fala aqui de Ceilândia como uma cidade (...) e Brasília outra coisa, e aí me parece que é uma coisa de discurso porque a gente

pode pensar, por exemplo, como hoje mesmo, que é uma região administrativa, eu não sei se tem autonomia de fato, mas me parece de uma coisa de seu discurso de pensar esse lugar de Brasília lá, ou seja, nos lugares que são distanciados e a própria ideia da coisa do filme de precisar de um passaporte pra entrar em Brasília, me parece muito forte isso, então, assim, eu gostaria que você falasse também de como você pensa essas regiões não administrativamente como acontece, mas de fato como você percebe essa divisão mesmo de cidade.

Adirley Queirós

Vou tentar ser rápido assim porque (...) Caio eu acho assim, porque tem na real a cidade (...) Brasília tem em média 400 mil pessoas, a cidade de Brasília, e ao redor dela, tem hoje contando com entorno quase 3 milhões de pessoas. (...) Se pensar em espaço geográfico, né, em urbanização, pra você sair de qualquer espaço das cidades periféricas pra chegar em Brasília são duas vias que existem só, tem uma que corta central e que corre lateral, então, imagine se eles quisessem fechar a estrada eles colocavam um tanque, foi feito pra isso na verdade, (...) não teria possibilidade nenhuma das pessoas chegarem a Brasília assim. A coisa da cidade, ela enquanto juridicamente não existe, eles querem inclusive colocar a ideia de bairro hoje em dia. Não existe mais Ceilândia no CEP, é um bairro de Brasília, né? Eu coloco sempre Ceilândia, porra de bairro de Brasília não, sabe assim. Porque eu acho que é uma forma também de você tirar essa memória, né? A memória da cidade. O nome da cidade é a memória da cidade. A primeira coisa que você faz pra tirar a memória das pessoas, é mudar o nome, é a gramática, né? Aquela coisa (...) dos rituais satânicos né? Que chama de: você é um demônio, você é um demônio. Nomear as coisas assim, a ideia de você nomear as coisas assim, então, eu acho que parte dessa ideia da gente, enquanto cinema, de maneira deliberada, panfletária. Eu me orgulho nesse sentido assim. É uma ideia panfletária de falar bem assim, não a gente tem uma história, (...) houve um processo histórico perverso, e a gente tem que dentro do possível, na música, a literatura, no churrasco, a sei lá, a gente tem que sempre reforçar, não a história foi assim, então, é muito nesse sentido político, muito deliberado (...). Eu acho que a ideia de passaporte dessa ideia assim, de que é a ideia de que não existe trânsito entre, porque Brasília não tem nuances assim. Eu acho que, já não conheço nada de Brasília mais fora de DF, mas pelo pouco que eu círculo, eu acho que as cidades tem mais nuances, e é óbvio que tem todo um *apartheid* também tá tudo ali, mas é mais sutil, eu acho assim, principalmente na forma geográfica. Quem conhece Brasília vê que você sai de Brasília existe um buraco, um vazio, como se fosse mesmo uma redoma, e a partir dali tem outros lugares, então, é tentando reforçar essas ideias de tudo assim, de deixar bem claro, que existe esse *apartheid*, o *apartheid* está estabelecido, né? O *apartheid* enquanto RA [Região Administrativa] está estabelecido assim. Eu fui (...) uma reunião do Congresso, enfim, numa plenária em que os caras queriam mudar o nome de Ceilândia, ia ser a cidade das árvores. Eu acho assim, a cidade nem árvore tem assim, eu ia propor a cidade sem árvores, né, sacou? Você imagina, você coloca o nome da cidade, cidade das árvores, aí você faz uma campanha, tem dinheiro, o Estado tem muito dinheiro, Brasília tem muito dinheiro, enche de árvore aquilo lá, põe um monte de passarinho cantando, planta umas plantinhas lá, uns agrião, a gente come muito agrião também, sei lá, esse rolo todo, você muda completamente a cara da cidade e muda a história da cidade, porque ela é muita recente. Eu acho que Brasília, como deve ser as capitais burocráticas, ela é mestre, nisso. Brasília é a cidade do slogan, tudo é o slogan, tudo nasce no slogan. Tudo que você imaginar, você anda os outdoor todos eles são slogans. Então, tudo em Brasília é feito primeiro com um slogan, aconteceu isso, é a melhor cidade entendeu? Então, existem campanhas publicitárias do Estado, do estado de Brasília permanente, é onde gasta mais dinheiro pra isso, na ideia de que nós todos somos um só, existe hoje já no DF uma tentativa de agregar as comunidades no sentido de que nós somos uma cidade só, nós todos somos um só, então, quando eu fico nesse discurso de... né, de passaporte, de bomba. É pra dizer não, a gente não foi um só e, sabe? Pelo menos assim, nossa geração não foi um só, as gerações se vão ser outras, se vão ser iguais, é massa, mas ela não é assim, então, é de fato um discurso deliberado assim, pra que aconteça isso.

Cláudio Marques

Só pra lembrar o filme anterior do Adirley, "A cidade é uma só"né, ele fala bastante da erradicação de uma população do DF e a criação de Ceilândia né.

Espectador

Boa noite, meu nome é Daniel [refere-se ao espectador e não a minha pessoa], eu queria de fazer um adendo aí sobre o filme que eu gostei muito do seu filme Adirley. Pelo fato de eu compartilhar muito desse sentimento, de como existe de fato esse *apartheid* entre as periferias e os centros comerciais e burocráticos que são extremamente elitistas, e brancos, e machistas, e todas as opressões transversais que existem neles. E, ficou bem retratado no filme o sentimento que a comunidade tem de que realmente existe uma parede de ferro nesse sentido. Mas e aí eu venho pensar assim, como é, esse filme foi de cunho extremamente popular, e como a gente sente a emersão de você que está com a comunidade, e dos atores, e dos personagens, e eu queria saber assim, qual a posição da comunidade em si, quanto aos espaços como esses, como o festival, por exemplo, que de fato a gente sabe que não tem tanta representação deles. Eu queria saber qual a conexão que a comunidade tem com esses tipos de festivais de cinema e qual é a reação que eles têm quanto a isso de está passando esses filmes aqui? Era isso.

[Outra espectadora intervém]

Espectadora

Você quer distribuir ele pro cineclube também?

Espectador

É só queria dizer que eu gostei muito do filme, eu não sou um especialista, só vim aqui convidado de um amigo meu que estuda cinema, e eu gostei muito do seu filme.

Adirley Queirós

Olha, obrigado cara, obrigado pela pergunta também. É uma contradição. Essa história de que vai passar em outros lugares, pensando em Brasília, quando esse filme passou em Brasília, foi um momento assim, pra mim, particularmente assim, foi muito foda assim. Porque foi uma sessão muito cheia, uma sessão que tinha sala cheia, mas aí eles abriram pra mais gente. Não, é porque pelo filme assim, mas é muito mais pelo sentido de identidade. O cara foi lá vê um filme da Ceilândia, como ele poderia ver um jogo de futebol da Ceilândia, sabe? Ah, tem um filme da Ceilândia, então, desceram. Desceu uma galera pro cinema em Brasília, e teve briga inclusive, teve discussão, (...) eu achei lindo assim, sabe? Porque a briga é sintomática, porque são outros, são lugares diferentes. E minha irmã foi. E minha irmã, ela voltou de ônibus. Ela me disse que o ônibus estava cheio de madrugada e que as pessoas comentavam no filme, ou gostando ou não gostando, e comentavam muito sobre o filme, então, o filme gerou um debate, então assim, pra mim é muito mais importante, sabe? Não tenho pretensão que meu filme é um filme popular em Ceilândia ou coisa parecida. Ele talvez seja popular porque os caras são populares. O forró é popular. Esses caras são muitos populares na cidade. Eu não sei se o filme é popular, um dia pode ser não sei. Mas eu não tenho a pretensão, eu queria muito, eu quero ser popular, não quero ser gueto não, sabe? (...) Daí, a querer ser e poder ser é outra coisa, né? Mas assim, eu acho que os filmes eles tem muita pouca circulação. Mas ainda assim são os festivais que podem permitir que esses filmes existam. Esses filmes só podem existir, quando falo existir é numa questão política, então, se a gente quer fazer cinema, se a gente quer refletir cinema, a gente tem que captar recurso, a gente tem que ganhar edital, blá blá blá, não tem jeito assim. Não existe o mercado bancar os filmes da gente, e quem legitima nossos filmes são os festivais, ainda bem que eles existem. Como o Panorama, como o Tiradentes, como... tem vários festivais bons no Brasil, como o CachoeiraDoc. Ainda bem que eles existem assim. Eu acho que, tem uma outra coisa, que eu penso muito assim. Não é porque o cara é de quebrada, ou o cara tá, ou talvez seja militante, não é daí que sai os melhores filmes, eu acho que a pessoa pode estar em qualquer lugar e observar bem e fazer um bom filme, sabe? Eu acho que esse discurso é fascista, não tô dizendo que você falou e nem que eu falei, mas assim, o discurso que só aquele cara que mora ali pode fazer aquele filme, é um fascismo mais absurdo do mundo, porque os piores filmes que eu conheço, inclusive, são os de periferia, infelizmente. Infelizmente assim, porque aí tem essa, a discussão em relação ao audiovisual é pequena ainda assim. De novo, vamo pensar no Hip Hop assim, você pensar. Você pensar na música, nos quatro elementos né? O Dj, o rap mesmo, o grafiteiro, e o dançarino, esses elementos eles evoluíram

muito, tem muita força, quando esses caras tão fazendo filme, numa boa, numa boa véi, tá paia, tá paia, sabe? É justamente com o mesmo discurso opressor (...) e mais opressor ainda e ele se esconde atrás do discurso assim eu faço porque eu moro aqui. Então, (...) a gente tem que entender que não é porque a gente mora ali que a gente sabe fazer melhor esses filmes, não? Eu acho que é cinema, e fazer cinema em qualquer lugar do mundo. Eu acho que eu posso fazer filme em Ceilândia ou em Nova Iorque, se os caras quiser me contratar, eu vou lá e faço numa boa também. Não tenho problema em fazer filme em Nova Iorque, assim, entendeu? Porque eu acho tem esse discurso, as vezes assim, de jogar o filme no lugar do filme social, entendeu? Porque é muito doido essa história assim. Tem uma coisa que me impactou muito no teu filme [Mater Dolorosa, refere-se a Tamur Amara diretor do filme], quando a mulher surge tocando um tambor, né? Eu achei aquilo forte pra caramba, e fique pensando de como ela também tá ali interpretando, mesmo com a dor do filho morto, e, ela tá vendo uma pá de câmeras né? Que ela já tem uma leitura sobre o que é que é um movimento, o que é que é, como as pessoas foram pras ruas, e ao mesmo tempo que ela forte assim, ela tocando uma coisa parece que fúnebre né? Ela é uma atriz fantástica, né? Então, assim, entendeu? De como a gente tá assim nesse limite assim, da ideia mesmo da representação, da ideia de como a gente representa a periferia assim. De como a periferia é sempre representada. De como (...) a representação dela é pra esse, parece que assim, que o que cabe na periferia só é o exótico, o que cabe na periferia é só um lugar muito incomum, se o personagem não for muito exótico, ele não existe enquanto personagem de documentários desses filmes, entendeu? Então, é só pra tentar misturar um pouco desse bolo assim, pra falar do que é popular, né? Eu acho que, a gente vai fazer um filme agora, que é um filme de lobisomem. E o cara vira lobisomem não é quando ele vê a lua cheia, não, ele vira lobisomem quando vê Brasília, ai em devaneios, o nome do filme vai ser “I love you Brasília”, é por aí, filme popular.

Imagem 13 – Adirley Queirós no debate sobre Branco Sai, Preto Fica.



Foto: Milena Paladino

Disponível: http://coisadecinema.com.br/x _ panorama/fotos

O ponto inicial do debate já começa com o Adirley problematizando o cinema embora o mediador tenha feito uma colocação específica sobre a construção narrativa do filme.

Ele argumenta que para se pensar o filme – o “Branco Sai, Preto Fica” – era necessário sobretudo se refletir e pensar sobre o cinema, já que para o Marquim – um dos moradores de Ceilândia que se transforma em personagem do filme – a existência do cinema estaria associada à produção de certos tipos de filmes. Por exemplo, documentário na cabeça de Marquim não seria cinema.

Logo, a ficção seria a característica definidora do filme e, por sua vez, forneceria os elementos definidores do cinema. A fabulação se apresentaria como expressão singular do universo cinema ¹⁹. “Cara eu faço filme, eu queria fazer um filme, não um documentário, porque na cabeça dele documentário não é filme né?” - “a ideia é parte dessa proposta dele principalmente, de uma fabulação, é isso assim. Ele pensa que né? Ele me fala isso, pô vocês não fazem cinema, vamo voar, tacar umas bomba e tal, é, tem razão assim, sabe muito nessa coisa dessa, de como ele pensa esse universo cinema.”

É perceptível que na proposição e construção do filme foi operacionalizado uma negociação em torno do que é cinema. Adirley tem consciência de que o processo de construção do filme, mesmo sendo diretor, está atrelado a um imaginário coletivo, uma vez que a história que busca representar como fabulação foi um acontecimento real cujas consequências estão na identificação dos personagens e dele próprio como diretor com o fato ocorrido, já que eles compartilham um mesmo espaço, a cidade de Ceilândia, e uma memória, ainda que sob perspectivas diferentes.

Então, a partir desse imaginário coletivo, que a história do Quarentão é o imaginário coletivo da cidade, é como se fosse uma espécie de mistificação da cidade assim sabe? Todo mundo tava naquele baile, eu tava, eu acho que tava naquele baile, não tava naquele baile, não sei, eu acho que tava sim. Todo mundo tava no baile assim, então, imagina, quinhentas mil pessoas dizem que estavam no baile, cada um com uma expressão diferente. Então, o que a gente queria era lidar com esse imaginário do mito, da história, de como as pessoas fabulam, e de como as pessoas poderiam ressignificar a fabulação é isso, como essa fabulação poderia ser ressignificada, pronto. Partindo dessa ideia de que houve essa ressignificação, proponho ao Marquim (...) pra fazer o filme.

Assim o filme coloca em jogo a sua factualidade a partir do que é representado na tela, sendo entendido como símbolo que revive a história mitificada do “Quarentão”. Aqui é onde se negocia elementos de “fantasia” com aspectos reais, revelando uma relação dialógica entre concepção e representação do filme. Essa relação dialógica pode ser entendida através do processo de discussão e como foi negociado essa ideia do que é o cinema entre os realizadores (diretor, atores, assistentes, produtores, e etc.) para a construção do filme – onde se fazia necessário garantir uma ilusão de cinema ao mesmo tempo que se propunha uma releitura desta concepção.

É perceptível também uma ruptura com uma certa expectativa do cinema em relação aquele que é documentado – “porque eu acho que o cinema brasileiro assim, o cinema

¹⁹O universo cinema pode ser entendido como técnicas e linguagens que envolvem o cinema.

mundial, (...) essa ideia documentada, o documentado parece que ele não pode reagir” – e de classe em relação aos personagens e a construção da história – o fetiche da classe média: “aquele fetiche do documentado enquanto cara que sofre” – colocando em jogo uma miscelânea de aspectos “reais” e “irreais” que fogem das características tipicamente usadas para classificar os filmes (documentário e ficção). Aponta Adirley:

Então, é muito nesse sentido assim, as coisas acontecem, eu acho que é um filme (...) pensando uma representação desse filme, que esse filme já rodou um ano né? Eu pensando uma representação desse filme hoje, eu acho que é muito isso, daquilo que um filme é, daquilo que a gente enquanto possibilidade de realizar um filme, com pessoas que estão envolvidas com cinema, promete a eles, então a gente também prometeu a eles uma ilusão de cinema, no sentido clássico né? Promete a você um releitura de cinema. E aquilo que eles também podem esperar do filme. Então, eu acho (...) que é um filme (...) que gira muito em torno também de uma vontade deles, que é uma vontade (...) de um filme de geração, eu acho assim, é um filme muito claro de geração. (...) O que uma geração de 40 anos pensaria sobre Brasília? Eu acho que tem um pouco de rancor, mas também tem um pouco mais de pensar assim, cara, é assim, meio que saco cheio de ficar falando, meio saco cheio de ficar assim (...) porque eu acho que o cinema brasileiro assim, o cinema mundial, mas assim, essa ideia documentada, o documentado parece que ele não pode reagir. A história dele (...) ele sabe a história dele, a história dele é terrível por si só, pra ele contar de novo essa história terrível, é muito dolorido assim, então, eu acho (...) é uma tentativa também assim de que, não, tudo bem, sair um pouco dessa prisão do lugar do documentado. Aquele que é documentado, sempre tá num lugar muito passivo nesse sentido. Eu tenho que contar minha história de maneira sempre muito triste, porque de certa forma daria um fetiche, pra um certa classe média, ou pra uma classe que quer sentir aquele fetiche daquele documentado enquanto o cara que sofre, um cara né? Aquela cara de sofrimento. Da injustiça. Então, não era essa ideia, a ideia assim, cara, que a gente tá fudido a gente sabe há muito tempo, que a gente é sequelado a gente sabe. A cidade é sequelada, a cidade é amputada. Se você pensar em uma cidade igual a cidade que eu moro, igual a Ceilândia, ela já é por si só uma cidade que nasceu amputada, então, a significação da amputação dos corpos não é só daquela história na minha cabeça. A amputação, é a amputação da cidade, a amputação da nossa (...) relação com Brasília, tá tudo ali envolvido, mas eu acho que era uma tentativa de permitir aos personagens de se divertir. Era isso, vamos se divertir também. Era isso eu acho..

Ao sinalizar esses aspectos o Adirley gera um deslocamento da forma de conceber o cinema, que vai das questões técnicas e estéticas do filme, bem como seu conteúdo, para as dimensões sociais e políticas do cotidiano e vice-versa. Pode-se dizer que as práticas de assistir, filmar, e discutir o filme é um excelente pretexto para repensar o cinema – se divertir – e teorizá-lo, forjando uma concepção *sui generis* sobre ele ou uma “teoria nativa”.

Aqui pode-se estabelecer uma ligação com a ideia de teoria nativa formulada por Malinowski (1935) acerca da linguagem mágica e do cultivo [gardening] do povo trobriandês. A concepção desenvolvida por ele na análise das formulas mágicas e na caracterização do que seria uma teoria da linguagem deste povo é de que o enunciado (ato da fala; discurso)

por si só não dá conta de explicar o processo mágico do cultivo [gardening] sem associá-los aos atos culturais nativos [native cultural acts].

A função da linguagem seria menos expressar um pensamento mas um papel pragmático na atividade humana. Neste caso a palavra se tornaria impossível sem um discurso, e o discurso não teria significado sem o seu contexto de ação. O processo necessário para entender as formulações mágicas seria reconstruir os sons daquilo que foi dito e associá-los aos comportamentos corporais humanos para aí sim apreender o resultado prático daquela determinada ação.

Isto estaria evidente também na nossa própria cultura:

Eu gostaria de deixar bastante claro que eu não estou falando aqui somente da linguagem Trobriandesa, muito menos somente do discurso nativo na agricultura. Eu estou tentando indicar o caráter do discurso humano em geral e a metodologia necessária para abordá-la. Cada um de nós poderia convencer a si mesmo a partir de sua própria experiência que a linguagem na nossa própria cultura frequentemente retorna pronunciadamente um caráter pragmático. Se comprometido com uma manipulação técnica, perseguindo alguma atividade esportiva, ou conduzindo um experimento científico no laboratório ou ajudando uns aos outros por palavras e ações em uma simples tarefa manual. (MALINOWSKI, 1935, p.8-9)

20

No caso aqui a noção de linguagem remeteria ao cinema, ou como aponta Queirós a “gramática do cinema”, e os atos culturais a “gramática do cotidiano”. Neste sentido a ideia de compreender uma teoria nativa do cinema seria revelar essa associação. O filme se apresentaria com a “função pragmática” de romper com o espaço de realidade a partir de seus enunciados (imagens).

Seguindo as indicações de Goldman (2006) a “teoria nativa” remete sobretudo a pensar a pesquisa antropológica como um jogo de posições fundada em uma diferença de saber. Se a antropologia na sua trajetória de constituição enquanto disciplina (ou técnica) esteve interessada acerca do “ponto de vista do nativo”, esta formulou suas próprias teorias entendida enquanto “teorias científicas das culturas” diferenciando-se, portanto, das próprias formulações nativas.

Nesse sentido, o que estaria em jogo no que diz respeito a estas teorias é menos uma hierarquização e validade baseada em “erros” e “verdades” entre o que seria uma “teoria nativa” ou uma “teoria científica das culturas”, mas na articulação entre elas. Sendo papel da “teoria etnográfica” fazer esta articulação.

Uma teoria etnográfica procede um pouco à moda do pensamento selvagem: emprega elementos muito concretos coletados no trabalho de campo – e por outros meios – a fim de articulá-los em proposições um pouco mais abstratas, capazes de conferir inteligibilidade aos acontecimentos e ao mundo. Trata-se aqui, assim, de uma tentativa de elaboração de

²⁰Tradução minha

uma grande inteligibilidade que permita uma melhor compreensão do nosso próprio sistema (...). Para isso, recorre-se certamente a acontecimentos muito concretos, mas também a teorias nativas muito perspicazes e a formulações mais abstratas quando estas se mostram úteis. Se Malinowski foi capaz de pôr em destaque as dimensões pragmáticas da linguagem humana em geral, isso se deve, sem dúvida, ao fato de ter elaborado uma teoria etnográfica da linguagem a partir do material trobriandês, em que a estreita vinculação entre palavra e magia permite ao pesquisador perceber, com mais clareza do que em outros contextos, o caráter performático da linguagem humana. O mesmo poderia ser dito da relação entre a teoria da reciprocidade e o kula ou o potlatch, ou entre a teoria da segmentaridade e as linhagens dos Nuer, Tallensi e Dinka. (GOLDMAN, 2006, p.28-29).

A questão apresentada aqui é como o relato do Adirley entendido enquanto uma “teoria nativa” possibilita enxergar o cinema por um outro ponto de vista. O que não quer dizer que ele não opere no seu próprio pensamento diálogos com concepções já existentes, afinal de contas, essa diferença de posição é mais contextual (remete ao espaço de festival, experiência dele ter filmado em Ceilândia, e o fato dele ser diretor) do que geral (em termos de uma alteridade “radical” entre indivíduos que pertencem a sociedades diferentes).

Isso torna-se evidente quando uma das espectadoras relata sobre a questão da mistura de aspectos ficcionais e documentais do filme e como isso a impactou, e quando o Cláudio pergunta sobre as estruturas e cenário do filme, o Adirley responde:

A gente tem uma questão, que a gente tem que ter calma, ponto. Assim, com relação ao filme de gênero é legal você falar isso assim, porque a gente tem um cineclube na cidade, sabe? Nosso cineclube há um ano só passa três filmes, a gente só passa Aguirre, Mad Max, e Bladerunner, aí depois repete, Bladerunner, Aguirre e Mad Max, sabe? Só passa esses filmes a gente só vê esses filmes acho que agora. Porque isso está no imaginário da gente mesmo assim. Assim, se eu pegar o que seria minha cinefilia, minha cinefilia cara, era assistir, na minha cidade tinha uma sala de cinema que passava uma sessão de caratê e outra de pornô, né, então, era sexo e caratê que eu assistia assim, então assim. Eu quero dizer que existe, a cinefilia da gente, se é que tem esse termo cinefilia, são filmes de corujão, filmes de sessão a tarde, esses clássicos todos que a gente tá vendo aí, né? Então, isso faz parte do imaginário da gente enquanto filme, e de uma proposta de fazer os filmes com as pessoas, essas pessoas gostam desses filmes, por isso que eles falam assim, não cara não vamos fazer um documentário não, faz um filme tal, sabe? É mais nesse sentido que estou falando assim, que no imaginário popular os filmes que a gente faz de documentário, existe uma categoria chamada filme. E categoria chamada filme, é esses filmes que ele vê passando por aí, (...) Mad Max, Aguirre e Bladerunner. Foram montadas para o filme assim, a gente criou tudo aquilo, aqueles elavadores, as casas, (...) e a cidade é filmada na verdade por trás. Na nossa ideia de ficção científica era a Ceilândia vista de trás, e a noite, o filme quase todo é feito a noite, né? Então... e a gente (...) não ensinou aquela história dos elevadores assim, a gente fica testando o ferro, a sonoridade dos ferros assim, pra achar um som, sabe? E foi engraçado, porque quando a gente fez o elevador, a gente chamou um cara que era engenheiro Universidade da Brasília, aí o cara chegou, olhou, fez umas integral umas derivada, fez um monte de cálculo lá, aí falou aqui não rola não porque vai cair e tal,

e não pode. Aí falei pô se não rolar isso não tem filme, porque a gente vai fazer um filme pra mostrar o cara subindo na verdade. Aí, eu cheguei um cara lá na minha rua, que é um padeiro. E ele faz elevadores, que a padaria é embaixo, enfim, faz pão embaixo e vende em cima né, e ele faz uns elevadores foda assim, aí eu cheguei pra ele (...) é o seguinte, tem que fazer um elevador aí, como é que faz isso aí, aí ele olhou, ficou olhando assim, meio e alto e tal ficou olhando, aí ele perguntou vocês tem quanto pra fazer esse elevador? (...) A gente tem 5 mil pra fazer tudo, aí ele falou o seguinte, dá pra fazer massa, você coloca uma negão aqui, você coloca outro aqui, e enfim, e sugeriu posição de câmera (...). Sacou? É tudo feito numa (...) se a gente for entrar na onda eu acho, nessa onda que a gente faz cinema, nesse jogo estabelecido que é feito assim, porque você sabe o que eu acho assim acima de tudo? A coisa mais preciosa que tem é gramática assim. Porque tem a gramática do nosso cotidiano, como nosso corpo, como a gramática do cinema, assim, sabe? (...) Então, nas discussões nossas, tudo isso vinha a tona assim, cara, a gente teve que tentar, pelo menos tentar, é óbvio que você não vai conseguir isso, não é tão simples assim, mas tentar romper com essa gramática sabe? Tentar romper com esse espaço da realidade. Por que a quem interessa esse espaço da realidade, se a gente pensar assim, se o personagem é real ou não, né? A quem interessa se os caras são assim ou não? A nós interessaria nada assim, a nós nos interessaria se a gente conseguisse voar, a nós nos interessaria se a gente conseguisse dar uns tiros legal, acho que nós nos interessaria se a gente de fato pudesse fazer um ataque terrorista assim, no sentido objetivo da palavra. Se a gente conseguisse de fato fazer um ataque terrorista, a Brasília, porque Brasília representa toda essa carga, né? Brasília é a representação da política vigente. Brasília é a maior representação de opressão. A história de Ceilândia (...) Ceilândia só existe em relação a Brasília. Só existe em relação a Brasília. Se ela tivesse em outro lugar do mundo ela não teria essa força que ela tem. Então, ao mesmo tempo que a gente odeia Brasília, a gente só vive em função em dela, entendeu? A coisa da (...) Brasília não é mãe, Brasília é madrasta, né? Pra gente assim, então, tudo isso cai de novo na questão, a quem interessa a realidade? A quem interessa a narrativa sobre a realidade? Então tudo isso estava envolvido no filme assim, essas discussões, e quando eu falo envolvido, é envolvido mesmo assim. Sentávamos todos nós, (...) aquela equipe, mais personagens, mais o Fidelis, mais os vizinhos, sei lá, quem queria ficar na roda, e a gente discutia publicamente como funcionava isso, a gente deixava claro pro personagem, aquilo que a gente que era realidade e aquilo que a gente achava de cinema, mesmo de maneira equivocada. O Shockito, por exemplo, ele nunca tinha feito filme, e ele achava que não poderia fazer o filme, aí o que a gente fez na verdade com ele, eu peguei, um primeiro plano com Shockito, a gente fez um plano aberto com ele. Depois, clássico, né? Mudou a posição de câmera, o caôzinho da mudança de câmera, né, decupou mais ou menos e fez dois planos com ele. Aí, eu fui no Final Cut, montei rapidinho o plano, e mostrei pra ele, aí ele falou assim, a cinema é assim, aí eu falei é assim, aí ele pô é fácil, né? Sabe assim? Como a ideia de tentar simplificar as coisas, é óbvio que a simplificação pode ficar uma coisa implícita, se a gente não pode minimamente simplificar isso com os personagens, e com a equipe, pra quê a gente discute cinema coletivo, e discute cinema de comunidade. Eu acho um discurso muito caô, sabe? Cinema de comunidade tá onde, que eu não sei na real, sabe? É o que? 5 x favela? Isso não é. Vocês tão de sacanagem, né? 5 x favela agora (...) só pra a gente entender que o processo é muito mais, eu acho assim. Eu fico falando esse monte de coisa confusa assim, mas porque eu acho que é muito confuso mesmo, e, no sentido que, existe muita coisas envolvidas, eu acho. Que não são ditas, é isso que quis dizer. Momentos de festivais de filme é pra gente tentar minimamente, é, tocar em alguns lugares que não são ditos pelos filmes, que os filmes não conseguem dizer. Mas eles são sempre apropriados. Aí,

filme que vem de papel né? Ou filme que vem de quebrada, ou filme que vem de periferia. Eu não sei se faço filme de periferia, sabe? Porque fica parecendo que você já sai com o filme, com uma certa obrigação em relação ao filme, que você tem possibilidade de falar sobre os assuntos assim. É a mesma coisa de edital, né? O edital os cara fala agora assim, edital para filme de mercado, 3 milhões, e editais pra filme de arte, 300 mil, né? Já falei isso assim, ó, meu filme é de mercado, é de mercado, de mercado, porque eu não quero 300 mil não, né? Público-alvo, né? No edital você coloca assim, o publico-alvo 6 bilhões de pessoas na terra. E como possibilidade de uma discussão intergalática, não perder tempo, porque assim, parece que tudo que a gente tem que cair numa onda, que a gente tá preso num discurso da instituição, sabe isso é uma merda assim, numa boa. O Estado dá dinheiro pra gente, mas problema dele, mas a gente faz o que a gente quiser uai, não tem esse negócio.

A incursão que faz o Adirley revela uma construção de um imaginário de cinema que rompe – ou buscar romper – com um certo “jogo estabelecido” tanto na forma de fazer quanto se discutir cinema. Para ele, é necessário dialogar com o cotidiano como maneira de entender ou precisar categorias que estão dadas e muitas vezes não são problematizadas – “a coisa mais preciosa que tem é gramática assim. Porque tem a gramática do nosso cotidiano, como nosso corpo, como a gramática do cinema, assim, sabe?”.

Logo, as referências do que é categorizado como filme foge de uma certa regra e prática cinematográfica, já que documentário (como assinalado logo no início) para eles não é filme – “Então, isso faz parte do imaginário da gente enquanto filme, e de uma proposta de fazer os filmes com as pessoas, essas pessoas gostam desses filmes, por isso que eles falam assim, não cara não vamo fazer um documentário não, faz um filme tal, sabe?” – o que coloca em voga exatamente a ideia de que existe uma diferenciação entre o que seria um cinema para “eles” e o cinema enquanto uma categoria dada, de outro modo, um cinema popular *versus* um cinema estabelecido.

Assim, por exemplo, o termo cinefilia que muitas vezes está associado e é usualmente empregado para consumo de filmes ditos cult ou de arte, ganha uma conotação diferente, já que a cinefilia para a geração do Adirley é exatamente de filmes comerciais, de pornô ou de luta (caratê) – “Eu quero dizer que existe, a cinefilia da gente, se é que tem esse termo cinefilia, são filmes de corujão, filmes de sessão a tarde, esses clássicos todos que a gente tá vendo aí, né?”.

Ou até mesmo na relação com Shockito que apresentava dúvidas em relação a possibilidade de fazer cinema por não estar familiarizado com as técnicas cinematográficas, tendo que o Adirley fazer a mediação e demonstrar para ele que era possível fazer o filme – “O Shockito, por exemplo, ele nunca tinha feito filme, e ele achava que não poderia fazer o filme, aí o que a gente fez na verdade com ele, eu peguei, a gente primeiro plano com Shockito, a gente fez um plano aberto com ele. (...) Mudou a posição de câmera, o caôzinho da mudança de câmera, né, decupou mais ou menos e fez dois planos com ele. Aí,(...) montei rapidinho o plano, e mostrei pra ele, aí ele falou assim, cinema é assim? Aí eu falei é assim, aí ele pô é fácil, né?”.

O que Adirley demonstra com essa reflexão é que a ideia de cinema tem que ser vista em perspectiva. Ora, se existe uma disputa estabelecida entre o “cinema comercial” e o “cinema de arte”, para aqueles que produzem e realizam filmes, do ponto de vista de um certo grupo social existe aquilo que é “filme” e por isso cinema, e aquilo que não é filme sendo outra coisa (documentário, por exemplo). Para ele é preciso entender como se configura esse imaginário para depois fabulá-lo.

Daí o filme ser criado nesse ambiente de diálogo não só entre a equipe e os personagens mas também com os atores de cotidiano que compartilham esse imaginário, essa representação e essa história – “Sentávamos todos nós, (...) aquela equipe, mais personagens, (...), mais os vizinhos, sei lá, quem queria ficar na roda, e a gente discutia publicamente como funcionava isso, a gente deixava claro pro personagem, aquilo que a gente que era realidade e aquilo que a gente achava de cinema, mesmo de maneira equivocada”. Afinal de contas, “a quem interessa esse espaço da realidade, se a gente pensar assim, se o personagem é real ou não, né? A quem interessa se os caras são assim ou não? (...)”.

Assim os elementos colocados no filme possuem ressonância tanto no que diz respeito a construção de uma ideia de cinema, mas também de uma oposição que, sobretudo, se corporifica no filme a partir da conexão entre Ceilândia e Brasília. “Existe uma vontade que é essa vontade de dizer que um filme, dizer de um lugar, falar de um lugar, existe essa vontade e essa indignação em relação ao status de Brasília, né? Brasília cidade branca, fálica, opressora, porque Brasília é uma ficção, né? É isso, né?”. Daí o filme propiciar não só a construção de um imaginário de cinema mas colocar em ação um posicionamento ideológico muito explícito já que “(...) Ceilândia só existe em relação a Brasília. (...). Se ela tivesse em outro lugar do mundo ela não teria essa força que ela tem”.

Nesse sentido, “Branco sai, Preto fica” demarca um ponto de vista sobre o contexto social que vivenciam esses personagens questionando a todo momento a tentativa de Brasília de englobar Ceilândia, a investida de um “Estado fascista” na busca de uma apropriação histórica, que é um empreendimento que busca retirar a memória da cidade de Ceilândia. Por isso o filme adquirir um certo sentido de panfleto, na direção mesmo da evidência de um conflito e de uma diferenciação da história dos personagens (e na própria produção artística): “é uma ideia panfletária de falar bem assim, não a gente tem uma história, (...) houve um processo histórico perverso, e a gente tem que dentro do possível, na música, a literatura, no churrasco, a sei lá, a gente tem que sempre reforçar, não a história foi assim, então, é muito nesse sentido político, muito deliberado”.

Se o filme se estabelece enquanto símbolo que permite contar uma história compartilhada, é no espaço do festival, no momento de discussão, que é possível estabelecer uma concepção sobre o cinema e discuti-la, e não só isso, mas também aspectos que tocam de forma direta a sociedade. Assim, Adirley ao tratar desta “outra” concepção de cinema acaba por reconhecer que o festival é um dos espaços privilegiados para esse tipo de discussão – “momentos de festivais de filme é pra gente tentar minimamente, é, tocar em

alguns lugares que não são ditos pelos filmes, que os filmes não conseguem dizer. Mas eles são sempre apropriados”.

No entanto, ao reconhecer o espaço do festival como legítimo Adirley coloca em jogo um aspecto contrário, já que o que é ele traz enquanto formulação de cinema diverge em certa medida do que se constrói em outros espaços do festival (e de outros festivais). Como apontado no segundo e terceiro capítulo, o festival a partir do lugar que ele ocupa na cidade e das pessoas que participam majoritariamente das atividades antecipadamente seleciona o grupo social que vai usufruir deste momento de reflexão, que parece não ser uma característica única do PICC. Daí, Adirley ser interpelado por um dos espectadores:

Boa noite, meu nome é Daniel, eu queria de fazer um adendo aí sobre o filme que eu gostei muito do seu filme Adirley. Pelo fato de eu compartilhar muito desse sentimento, de como existe de fato esse *apartheid* entre as periferias e os centros comerciais e burocráticos que são extremamente elitistas, e brancos, e machistas, e todas as opressões transversais que existem neles. E, ficou bem retratado no filme o sentimento que a comunidade tem de que realmente existe uma parede de ferro nesse sentido. Mas e aí eu venho pensar assim, como é, esse filme foi de cunho extremamente popular, e como a gente sente a emersão de você que está com a comunidade, e dos atores, e dos personagens, e eu queria saber assim, qual a posição da comunidade em si, quanto aos espaços como esses, como o festival, por exemplo, que de fato a gente sabe que não tem tanta representação deles. Eu queria saber qual a conexão que a comunidade tem com esses tipos de festivais de cinema e qual é a reação que eles tem quanto a isso de está passando esses filmes aqui? Era isso.

É exatamente neste momento que Adirley reconhece este elemento de contradição. Ou seja, mesmo que exista essa diferenciação entre a ideia de um cinema que pretende ser popular, e se constrói como popular – através de sua história e personagens – ela não possui possibilidade de existir se não a partir de um posicionamento político que recai sobretudo na valorização do filme enquanto potencialidade realizada pelo festival. Daí ser necessário reconhecer este momento “liminar”, que é oportunizado pelo festival, onde os filmes ganham visibilidade, e no festival, onde existe este momento de discutir diferentes perspectivas sobre o cinema e a sociedade.

Olha, obrigado cara, obrigado pela pergunta também. É uma contradição. Essa história de que vai passar em outros lugares, pensando em Brasília, quando esse filme passou em Brasília, foi um momento assim, pra mim, particularmente assim, foi muito foda assim. Porque foi uma sessão muito cheia, uma sessão que tinha sala cheia, mas aí eles abriram pra mais gente. Não, é porque pelo filme assim, mas é muito mais pelo sentido de identidade. O cara foi lá vê um filme da Ceilândia, como ele poderia ver um jogo de futebol da Ceilândia, sabe? Ah, tem um filme da Ceilândia, então, desceram. Desceu uma galera pro cinema em Brasília, e teve briga inclusive, teve discussão, (...) eu achei lindo assim, sabe? Porque a briga é sintomática, porque são outros, são lugares diferentes. E minha irmã foi. E minha irmã, ela voltou de ônibus. Ela me disse que o ônibus estava cheio de madrugada e que as pessoas comentavam no filme, ou gostando ou não gostando, e comentavam muito sobre o

filme, então, o filme gerou um debate, então assim, pra mim é muito mais importante, sabe? Não tenho pretensão que meu filme é um filme popular em Ceilândia ou coisa parecida. Ele talvez seja popular porque os caras são populares. O forró é popular. Esses caras são muitos populares na cidade. Eu não sei se o filme é popular, um dia pode ser não sei. Mas eu não tenho a pretensão, eu queria muito, eu quero ser popular, não quero ser gueto não, sabe? (...) Daí, a querer ser e poder ser é outra coisa, né? Mas assim, eu acho que os filmes eles tem muita pouca circulação. Mas ainda assim são os festivais que podem permitir que esses filmes existam. Esses filmes só podem existir, quando falo existir é numa questão política, então, se a gente quer fazer cinema, se a gente quer refletir cinema, a gente tem que captar recurso, a gente tem que ganhar edital, blá blá blá, não tem jeito assim. Não existe o mercado bancar os filmes da gente, e quem legitima nossos filmes são os festivais, ainda bem que eles existem. Como o Panorama, como o Tiradentes, como... tem vários festivais bons no Brasil, como o CachoeiraDoc. Ainda bem que eles existem assim.

Assim a relevância da concepção apresentada aqui está no fato de reconhecer a “diferença” como um elemento fundamental para formulação de um pensamento sobre cinema. O cinema proposto por Adirley Queirós a partir de “Branco Sai, Preto Fica”, remete sobretudo a um determinado lugar, Ceilândia, e a um determinado grupo social, os indivíduos que compartilham essa mesma história– “são outros, são lugares diferentes”.

A fabulação de um fato vivido, mesclando “realidade” e “irrealidade” em “Branco Sai, Preto Fica” é o mote no PICC para que Adirley Queirós, o diretor do filme, construa uma “teoria nativa” sobre o cinema. De outro modo, ao criar um momento em que é possível discutir publicamente o filme, o festival coloca em jogo a discussão da própria sociedade e suas representações, um ritual, no qual uma relação indissociável se apresenta, discutir o filme é discutir a sociedade.

6 Conclusão

O trabalho aqui apresentado teve como objetivo discutir a dinâmica cultural a partir do PICC que acontece na cidade de Salvador. Buscou-se investigar como na realização do festival elabora-se uma concepção sobre o cinema, a partir dos seus realizadores, que perpassa tanto um entendimento do filme como produto cultural a ser comercializado, quanto do filme como bem simbólico que pode suscitar uma reflexão pública, em um contexto compartilhado, acerca do cinema e da sociedade.

Inicialmente buscou-se entender o PICC tendo em vista o lugar que ocupa na cidade de Salvador e como a partir de seus realizadores é possível identificar uma ideia de grupo e configuração de um campo audiovisual. Em seguida, a partir de dois debates - um sobre a distribuição do cinema e outro sobre um filme apresentado no festival - compreender como é forjada concepções acerca dos filmes como produtos, e como os filmes podem gerar deslocamentos sobre a nossa compreensão do que é ou deveria ser o cinema.

De todo modo a pesquisa aqui desenvolvida aponta para uma relação complexa acerca da dinâmica da cultura. Para a realização desta atividade artística cultural que acontece como um evento e que possui como foco o cinema é possível perceber uma sobreposição de discursos que buscam legitimá-lo sob um determinado ponto de vista. Afinal de contas, o que seria o cinema?

O cinema me parece só pode ser pensado exatamente a partir da existência do filme enquanto símbolo que possui a capacidade de condensar uma série de significados e de permitir uma relação de troca entre os indivíduos em um determinado contexto. Não existe cinema se não existe filme. O filme carrega consigo toda a potência que emerge na própria existência do cinema e da formação e desenvolvimento de uma cultura audiovisual.

Ao se pensar cinema contemporaneamente é impossível dissociá-lo de um processo mais geral que acarreta no próprio desenvolvimento da técnica que permite o surgimento do filme. Assim, a partir do momento em que pessoas se encontram para assistir um filme está colocado em jogo a experiência coletiva e compartilhada do cinema.

O cinema, então, pode ser entendido como um ritual da sociedade moderna que evidencia e coloca em jogo a construção de um imaginário social, fornecendo os mecanismos tanto para um momento de “divertimento” ou “entretenimento”, como para pensar e refletir sobre os critérios ou parâmetros que estruturam nossa vida em sociedade (sendo que estes mecanismos não necessariamente são excludentes, é possível se divertir e refletir a partir do cinema).

Assim, ao estudar o PICC tento fugir de determinados posicionamentos teóricos que tenderiam a ver oposições entre os tipos de cinema – cinema comercial e cinema independente (autoral ou de arte) – e busco enxergar como se constrói uma sobreposição de discursos para a uma construção de uma concepção de cinema que não é unívoca e sim múltipla mesmo que em determinados momentos aparentemente estas se apresentem sob

o rótulo da distinção.

Ao verificar empiricamente a produção destes discursos é possível entender o dinamismo da produção cultural. É possível acessar categorias e formas de compreender o cinema que estão implícitas. É interessante perceber, por exemplo, que ainda que seja colocado em voga noções oriundas da indústria cultural na tentativa de tornar o filme esse produto comercializável e desejado, ela ao mesmo tempo evoca uma prescrição ritual que coloca o cinema como experiência coletiva a ser compartilhada, já que, no contexto contemporâneo, cada vez mais é possível consumir filmes de forma individual e abdicar dessa experiência coletiva.

Logo, mesmo quando é possível identificar a construção de uma “teoria nativa” sobre o cinema, ela se relaciona e dialoga diretamente com aspectos e construção de filmes que estão baseadas exatamente nos preceitos de uma indústria cultural – filmes veiculados na televisão – ainda que fundados a partir de uma relação de diferença. Assim, é necessário construir um filme e um cinema que possa ser divertido e entreter, mesmo que a história “real” na qual o filme foi baseado seja trágica.

Daí, ficar patente também que todos estes discursos busquem, ainda que por motivos diferentes, atingir pessoas, um público, seja pela possibilidade deles tornarem o cinema sustentável e lucrativo (tendo em vista a própria lógica da sociedade capitalista), ou pela capacidade de gerar reflexões e deslocamentos sobre essa sociedade.

Assim, a “massa” ou o “grande público” aparecem como a razão para existência do que foi evidenciado enquanto disputa. O festival ao trazer diferentes formas de discutir o cinema – debates, sessões, oficinas – está tentando de alguma forma construir uma concepção que busca tornar o que é entendido enquanto cinema de “nicho” em um cinema “popular”, sobretudo, no que diz respeito aos filmes independentes brasileiros.

Neste sentido, é preciso criar estratégias para que este possa ter um público que o sustente perante um mercado audiovisual altamente competitivo mesmo utilizando-se das “artimanhas” da própria indústria cultural. Por isso é possível identificar a propaganda que figura nos discursos, ainda que de forma implícita, como elemento estratégico para atingir esse fins. A ideia de “Cinema no Centro”, conceitos como o de “pescaria em aquário” e “art press” figuram nos discursos e engendram práticas.

Daí esta tentativa ser muito complexa em virtude mesmo de que a ideia de “democratização” do que seria o acesso audiovisual a partir do festival torna-se limitada pelo fato dos próprios realizadores utilizarem de critérios para selecionar o que é entendido enquanto filme “bom”, ou mesmo, por conta do lugar em que ele acontece na cidade de Salvador. Busca-se ratificar um gosto ao mesmo tempo em que se coloca em jogo a popularização do cinema independente num lugar marcado por um processo de gentrificação.

Assim, no que tange a questões cinematográficas é necessário entender como se conforma a ideia do que seria um “cinema popular” no Brasil e como se produz narrativas e reflexões que estão à margem de uma ideia de cinema vigente e se produz de forma

hegemônica.

De outro modo, acredito que seja necessário também investigar melhor as implicações do que seria a tomada de posição no que diz respeito a um discurso assumido pelos produtores culturais e relacioná-las as práticas que acontecem verificando as limitações e potencialidades que esses discursos possuem e concomitantemente entender como a própria lógica da indústria cultural contemporaneamente assumiu novas roupagens e quais são as estratégias adotadas por ela para fomentar ou suplantar práticas culturais tendo em vista um determinado contexto. Estas seriam alguns indicativos para quais esta pesquisa aponta.

Certamente, a dinâmica cultural aqui investigada refere-se a um espaço-tempo bastante curto, e possa ser que uma análise que possua uma amplitude maior enxergue detalhes – que aqui passam despercebidos – verificando as continuidades e descontinuidades destas concepções ao longo do tempo. Assim, talvez nos próximos festivais outras questões e outros discursos estejam em jogo e o que foi apontado aqui possa ser desconsiderado, ainda que possa ser utilizado como referência para entender algumas questões.

Por fim, acredito que foi possível perceber como a partir do PICC é possível desfrutar de momentos “liminares” que colocam em jogo a reflexão sobre o cinema e a sociedade utilizando o filme como objeto e produto simbólico, bem como se estrutura uma concepção de cinema para um determinado grupo sobre o cinema colocando em voga a dinâmica cultural envolvida nesse processo.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: RS: Zouk, 2007a.
- _____. *Economia das Trocas Simbólicas*. Sérgio Micelli (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- _____. *O poder do simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processo de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DURHAM, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos de porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- GOLDMAN, Márcio. *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- GOMES, Paulo Emílio. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. Editora Paz e Terra, 1996.
- GUSMÃO, Milene. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. Tese de doutorado. Salvador: UFBA, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.
- MALINOWSKI, Bronislaw. An ethnographic theory of language and some practical corollaries. In: *Coral Gardens an their magic: a study of the methods of tilling soil and of agricultural (...)*. London: Georgen Allen & Unwin Ltda, 1935, p. 4-22.

MAUSS, Marcel. Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAZZOTI, Alda Judith Alves. *Usos e Abusos dos Estudos de Caso*. Cadernos de Pesquisa, v.36, n.129, p.637-651, set/dez 2006.

PEIRANO, Mariza. Análise antropológica dos rituais. In: *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, p. 17-40, 2002.

_____. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PINHO. Osmundo. *Espaço, Poder e Relações Raciais: o caso do Centro Histórico de Salvador*. Afro-Ásia, v.21-22, 1998-1999, p.257-274.

SILVA, Rubens Alves da. *Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n.24, 2005, p.35-65.

SIMIS, Anita. Cinema e Política Cinematográfica. In: *Economia da Arte e da Cultura*. Cesár Bolaños; Valério Brittos; Cida Golin (orgs.). Itaú Cultural, São Paulo, 2010.

THOMPSON, John B. Transmissão Cultural e Comunicação de Massa. In: *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social dos meios de comunicação de massa*. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p.287-351.

TURNER, Victor. *Antropology of performance*. PAJ: 1988.

_____. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica nas sociedades humanas*. Editora UFF, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*. Japanese Journal of Religious Studies, 1979.

_____. *Floresta de Símbolos*. Editora UFF, Rio de Janeiro, p.20-133, 2005.