



VANGUARDA  
INOVAÇÃO

LEONARDO LARA, ACERVO UNIVERSO PRODUÇÃO

## “ A INVENTIVIDADE É PARA POUQUÍSSIMOS ”

Como responsável pela curadoria da Mostra de Cinema de Tiradentes desde 2007, o paulista **Cléber Eduardo**, torcedor do Botafogo, tem tido contato ano a ano com as produções brasileiras mais ambiciosas em termos estéticos. No dia 11 de fevereiro, poucos dias após o fim da 14ª edição da Mostra, Cléber conversou com a **Filme Cultura**:

**Filme Cultura:** Cléber, num determinado momento a curadoria da Mostra de Tiradentes passou a focar em cineastas estreados e num cinema inovador. Foi aí que surgiu a mostra Aurora, não?

**Cléber Eduardo:** Essa foi a quarta edição da Aurora. Antes dela, esse não era o perfil predominante da mostra, uma vez que ela sempre incluiu filmes com propostas mais populares, mas já havia uma abertura para isso. Duas coisas aconteceram então: até a edição de 2006 a mostra não tinha inscritos - os filmes eram convidados depois que passavam por outros festivais. Em 2007, quando eu comecei a fazer a curadoria, foram 35 longas inscritos. Aí, pela primeira vez, a mostra teve contato com uma outra produção. E havia um número grande de primeiros e segundos filmes, com características diferentes do que os festivais de cinema estavam exibindo. Não havia nada claro sobre o que era esse cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, esse foi o momento em que a Mostra se abriu para produções em vídeo digital - e houve um aumento avassalador de inscrições, chegamos a ter 80 longas inscritos por ano.

**FC:** A maior parte dos filmes inscritos é em digital?

**CE:** Sim, a maioria. E entre eles há um maior número de documentários. Uma das características que a Mostra sempre teve, desde antes de eu entrar, é o espaço para o debate com os críticos, que são protagonistas da mostra junto com os realizadores. A mostra Aurora não dá prêmio em dinheiro, a ideia é que ela sirva de vitrine para os filmes. A gente vê cerca de 80 inscritos para selecionar sete filmes, então ser selecionado para a Aurora já é um certo mérito, independente de prêmio.

FILME CULTURA entrevista

**FC:** Quando você escolhe esses sete filmes, quais são os critérios que utiliza? De que maneira há uma política e uma estética nessa escolha?

**CE:** O primeiro critério é que esses sete filmes não cheguem à mostra Aurora pré-legitimados, ou seja, não entram os filmes que já passaram em Cannes ou ganharam o prêmio principal em outros festivais. Esse é o primeiro critério, que não haja um pré-favorito. No ano em que tinha o *Belair*, por exemplo, eu achei que ele seria um grande favorito. Aí é preferível exibir num horário nobre do festival, mas não incluir na seleção do Aurora. A partir deste critério, nós vemos o que existe à disposição. Nem sempre se tem sete filmes com a força ou a homogeneidade que a curadoria gostaria. Depende muito da safra de cada ano. Dentro das circunstâncias, eu procuro desenhar um perfil para a Mostra.

**FC:** Que perfil seria este? Você busca vanguardistas?

**CE:** Olha, quase nada que escolhi eu consideraria de vanguarda. Eu busco filmes que me causem algum tipo de estranhamento, filmes que quebrem as expectativas. O que me interessa é tentar criar outro padrão de normalidade, um outro padrão do popular. Hoje, eu acho que o público de Tiradentes suporta e gosta de determinados filmes que não aceitaria há alguns anos. Existe um clima de abertura para o que a gente entende como diferente, e esse diferente pode ser mais ousado, ou pode não ser. Não tenho admiração exclusiva por filmes experimentais e vanguardistas que quebrem a narrativa. O que me interessa aqui é que haja alguma reflexão sobre os filmes escolhidos, pois a mostra não resume o cinema contemporâneo brasileiro, ela não pretende dar conta disso. Ela dá espaço para esse cinema dos filmes sem edital, de baixo orçamento, sem lei de incentivo, sem distribuidora. Eu acredito que nesse lugar de diretores jovens, baixos orçamentos, com um clima vigente de pessoas que se juntam para trabalhar, poderá surgir alguma coisa com uma pulsão nova. Os compromissos são menores. Eles podem correr mais riscos porque são mais jovens, não têm filhos ainda, não têm que pagar pensão etc.

**FC:** Quais os filmes que você apontaria como inovadores de fato?

**CE:** É difícil falar de inovação ou invenção nos filmes que se encaixam nesse perfil. Essa geração é muito reverente e muito consciente da relação que tem com a produção mais antiga. É uma geração que vem da universidade, então esses processos são vinculados a certos filmes, certos cineastas. Essa geração é muito consciente da necessidade de estar na pauta, e a entrada de curadores internacionais em Tiradentes começa a evidenciar isso. Lembrei agora daquela divisão que o Jairo Ferreira fazia, baseado no livro do Ezra Pound, entre os cineastas inventores, diluidores, mestres, artesãos e beletristas, seguidores de moda. A questão é em que ponto eles estão inventando e até que ponto estão diluindo. Isso não quer dizer que esses filmes são meras diluições dos inventores, mas eles estão querendo se colar, criar a partir dos inventores. Às vezes os filmes acabam ficando à sombra das grandes árvores dos inventores.

**FC:** Quais são os modelos principais desses filmes recentes?

**CE:** Os que estão trabalhando numa rarefação dramática, numa duração do plano que não é necessariamente a duração do acontecimento. Isso em primeira instância. De uma certa maneira, quem esteja trabalhando com o formalismo do enquadramento, da relação entre



câmera, espaço e formas de composição dos atores; mas trabalhando também com quase uma fenomenologia do acontecimento. Essa estetização do fenômeno é comum nesse cinema dos anos 2000 e está presente nessa geração nova em vários filmes. A matriz disso, hoje, vem dos asiáticos, mas se pensarmos historicamente eu diria que Antonioni ganhou. O filme do Thiago Matta Machado, *Os residentes*, difere disso: *Os residentes* vai trabalhar com outra coisa, que parece até um pouco datada, referente demais a um determinado momento do cinema, mas ele não está procurando essa rarefação. Se comparado aos filmes da mesma geração, nele há uma certa agressividade que é ausente na maioria desses outros filmes. Um pouco ironicamente, eu chamei estes filmes, em algum texto meu, de “apatia feliz”. É uma falta de revolta, falta de reatividade, uma certa apatia afetiva, afetuosa, mas um pouco resignada: aquela que procura a beleza da gota d’água, mas não se preocupa com a chuva. Acho que isso não vem somente de uma produção de filmes, mas sim de um momento histórico.

**FC:** Você apontou que esse cinema autoconsciente é tributário dos filmes do Antonioni, passando por Tsai Ming-Liang e Apichatpong Weerasethakul. Além deste, existem em Tiradentes outros cinemas, outros modelos e matrizes?

**CE:** Certamente existem. Esse cinema que destaquei é o que estaria mais próximo da pauta que vocês propõem: o cinema de vanguarda, de experimentação e ousadia. Os filmes mais ousados são esses filmes conscientes das suas citações e referências, o cinema da rarefação dramática e do alargamento do plano, de um certo recuo da significação e da enunciação, algo muito evidente nessas produções, assim como o recuo dos olhares, dos posicionamentos. Eu reconheço que é neste universo que está o cinema brasileiro mais inquieto. Porém, nem ele é único em Tiradentes, nem acho que seja radical, um cinema de quebrar os pratos. O Aurora ficou mais associado a esse cinema mais lento e mais bem enquadrado. Estar lá significa um selo de qualidade, uma espécie de legitimação, por isso é importante pôr uns filmes toscos em que eu vejo valor, mas que têm um lado mais selvagem, mais precário, mais intuitivo. Eu tenho admiração pelo cinema racional, mas também gosto desse outro mais intuitivo, com mais frescor.

**FC:** Mas você vê a experimentação acontecer no cinema expandido, no chamado pós cinema, no cinema relacionado às artes plásticas?

**CE:** Olha, eu acho que existem lugares mais apropriados para experimentações do que o cinema. A ideia de experimentação nunca foi e nunca será hegemônica no cinema como é nas artes plásticas contemporâneas. Não é à toa que muita gente está indo para as galerias, dizendo que os dispositivos do cinema não interessam mais. Eu tenho um pouco de fobia da Bienal, não consigo ficar duas horas numa. E isso não diminui o cinema: ainda dá para lotar uma tenda fazendo com que as pessoas assistam a um filme inteiro. Num momento em que as pessoas só assistem a 10 minutos de qualquer coisa, ver um filme inteiro, como diz o Pedro Costa, é uma atitude de resistência política, é quase reacionário. Desse reacionarismo eu gosto. Eu gosto muito de uma frase do Agamben, que diz: para ser contemporâneo, é necessário estar defasado do seu momento histórico. Eu gosto dessa ideia de um certo recuo do contemporâneo pra melhor entender, como dar um passo para trás. Eu sou meio desconfiado com o passo à frente. A minha percepção é antivanguardista. Eu prefiro ficar atrás para poder analisar o rumo das coisas. Não me sinto capaz de manter sempre esse olhar para o olho do furacão. As coisas muito “contemporâneas” me incomodam.



*Os residentes*



**FC:** A cada ano a gente vê a predominância na Mostra de Tiradentes de uma cinematografia de uma parte do Brasil. De que maneira isso é um diferencial ou pode se tornar um problema para a mostra?

**CE:** A distribuição regional não tem importância nenhuma, isso não é um critério. O que importa são os filmes. O que vale é trazer pessoas novas, que normalmente não chegavam com os seus filmes. O Festival acaba sendo um lugar de muitas trocas e armação de filmes, muitas parcerias começaram ali. Não tem essa questão da cota regional, o que tem é uma atenção e interesse pelos filmes, de onde quer que eles venham. E existem núcleos muito fortes em Pernambuco, Ceará e Minas.

**FC:** E o eixo Rio/São Paulo? Você acha que a inovação pode estar tolhida por um sistema que já existe? Ou talvez não haja figuras específicas que se destaquem?

**CE:** Rio e São Paulo estão sempre presentes, mas são casos diferentes, têm caminhos muito próprios. No Rio até pode haver cineastas unidos que saíram todos ou boa parte da UFF, mas não necessariamente constituem um grupo. Eles têm núcleos próprios, independentes, particulares, cada um desenvolve o seu caminho. Não existe essa ideia de colaboração mais ampla que a gente vê em Minas, Ceará e Pernambuco. Talvez porque exista a necessidade dessa união nesses lugares, enquanto no Rio e São Paulo isso é uma opção, não uma necessidade. E claro que o cinema cearense não é só a Alumbramento, não é? Existem outros realizadores, mas pelo menos nas produtoras Alumbramento, do Ceará, Símio e Trincheira, de Recife, na Teia e agora na Filmes de Plástico, de Minas Gerais, o processo coletivo é quase uma condição para a existência do filme. Não é que sempre dirijam coletivamente e, mesmo que aconteça, não será assim para sempre. Num debate em que estavam fazendo uma comparação entre os filmes brasileiros baratos de hoje e o cinema marginal *underground* dos anos 60 e 70, o André Gatti lembrou do seguinte: “Pode ter uma familiaridade aqui e outra ali, mas o cinema de hoje não tem nada de marginal, todo mundo tem CNPJ.” Não acho que as pessoas queiram fazer cinema só por afeto. Isto é uma condição para que as pessoas façam cinema, talvez elas não façam cinema se não for com afeto, mas todo mundo quer se inserir, estreiar, vender filme lá fora, os diretores querem passar seus filmes em Cannes. Eu não acredito nesse romantismo do pós-industrial, esse pós-industrial na verdade é um pré-industrial, no caso desse segmento. Todos estão querendo se inserir, só que com liberdade.

**FC:** A invenção é um desejo, como se não tivessem noção de quais são os caminhos abertos? Ou talvez estes caminhos estejam abertos demais?

**CE:** Eu acho que estamos vivendo num momento de transição para alguma coisa que ainda está nebulosa. Eu acho muito difícil a gente conseguir dar nomes e entender o processo contemporâneo, o que acontece de agora pra frente, porque acho que as mudanças serão cada vez mais rápidas, inclusive nas formas de estruturar a narrativa.

**FC:** Por outro lado, você falou que os planos estão cada vez mais longos.

**CE:** Pretendendo ser uma forma de resistência. Existe um mercado da resistência pelo plano. Hoje, fala-se muito sobre o tempo de duração do plano, o retorno à vida, só que é um “retorno à vida” estetizado, com uma luz bem pensada. Se a gente pega, por exemplo, um de nossos



cânonos contemporâneos, o Jia Zhang-Ke, ele sintetiza o que é o paradigma do cinema contemporâneo, essa ideia de um contato com o tempo e com o espaço, mas com um desenho muito bem feito. A questão é: será que daqui a 10 anos o Jia Zhang-Ke vai ser um paradigma? Seria uma resistência que ganhou prêmio em Cannes, uma resistência *mainstream*. Aí não é mais resistência.

**FC:** Mas só se vê invenção e resistência nos filmes de planos longos?

**CE:** Quando a gente fala em cinema experimental, mesmo no curta-metragem, a gente imagina um cinema da velocidade, de choque entre planos, de mudanças abruptas, mas eu vejo muito pouco disso hoje, até em curtas-metragens. O que está se fazendo com a narrativa já foi feito antes. O que se pode mais fazer com a narrativa? Existe talvez uma proposta que se reinventa dentro da narrativa.

**FC:** Não é possível inventar dentro da tradição?

**CE:** É, sim. Como já disseram, a tradição é saber acender o fogo, não é cultuar as cinzas. A tradição está aí, que bom que ela se constituiu ao longo do tempo. Mas criar a partir da tradição narrativa também não é algo novo. Existe uma grande crise de invenção, é difícil ser inventivo hoje. Quanto mais consciente, mais difícil é. Não acho que o cinema contemporâneo seja tão inventivo. O que o Apichatpong está fazendo é uma coisa que não consigo relacionar com nada da tradição cinematográfica. Mas, fora ele, quem está fazendo algo novo? O Kiarostami estava numa experiência muito radical, é um caso. A inventividade é para pouquíssimos. E ela não é uma característica de todas as épocas do cinema.

**FC:** Em documentários como *Pacific* ou os filmes do Eduardo Coutinho, ou em ficções dirigidas coletivamente, o questionamento da autoria no Brasil está sendo trabalhado como uma coisa nova?

**CE:** Talvez eu concorde no sentido de não estar muito na moda o realizador manipulador, o sujeito que decide o que vai acontecer, aquele que expõe a sua visão de mundo e de cinema. Nesse sentido houve um recuo, com esse elogio do processo, do ator colaborativo, do fotógrafo que também é co-autor. Por outro lado, o que o Foucault chamava de culto ao autor continua prevalecendo. A assinatura nunca foi tão importante como grife para os festivais internacionais.

**FC:** Você gosta da expressão “novíssimo cinema brasileiro”?

**CE:** Não, porque não diz nada. Ele é novíssimo, e daí? Daqui a alguns anos a gente terá um outro novíssimo. Esse rótulo, originalmente, era apenas o nome de uma sessão realizada no Rio de Janeiro. O problema desses cinemas novos é que eles se pautam por uma suposta novidade, uma originalidade. E quando mudar a época, vamos dar o nome de quê? Hoje há uma configuração diferente do que era na década de 1990, assim como essa era diferente da de 1960, e assim por diante. A questão é como a gente vai nomear qualquer mudança na configuração. Vamos fazer o trabalho completo, porque falar só que é novo é uma atitude preguiçosa: significa não ir a essa “nova” configuração e dizer o que ela é, quais são as suas características, apontando o que é novo com relação ao que havia antes.



Jia Zhang-Ke

**FC:** O Marcelo Ikeda e o Dellani Lima publicaram um livro nomeando essa produção como *Cinema de garagem*, uma definição a partir da precariedade das condições de produção.

**CE:** Assim eles demarcam o modo de criação e produção, não demarcam um movimento estético, e sim o ambiente. O Paolo Gregori fez uma divisão de que eu gostei muito: ele conceituou o “cinema de galpão” e o “cinema de fundo de quintal”. O “cinema de galpão” é aquele com CNPJ, e o outro, que é feito sem precisar de galpão, é esse “cinema de garagem”. Espaço para isso existe: hoje temos mais festivais de cinema que exibem essas produções, e a forma de produzir está mais fácil. Falta fazer a segunda parte do trabalho, que é tentar ver se acontece de fato uma nova configuração estética. Se a gente for pegar o foco dessa ceninha novíssima, o José Eduardo Belmonte está na periferia e o Lírío Ferreira está quase fora dela. Eu gosto muito de todos os filmes do Belmonte. Gosto dessa sensação de descontrole dos personagens que ele cultiva. Isso eu não vejo com frequência no cinema brasileiro atual, a gente ficou meio *blasé*, perdeu a agressividade, e eu sinto falta disso. Existe uma vertente da produção e do pensamento cinematográfico brasileiro que recusa essa proposta de cinema, que é contra a agressividade.

**FC:** Temos visto inovação nos filmes dos diretores mais velhos?

**CE:** As minhas últimas experiências de ver filmes de cineastas mais velhos foram mais impactantes que ver os dos mais novos. Os filmes do Bressane, como *Cleópatra*, assim como o novo filme do Saraceni, *O gerente*, e também *Serras da desordem* e esse mais recente do Geraldo Sarno, *O último romance de Balzac*. Nem todos são tão radicais em seus filmes. No caso do Bressane, ele está sempre inventando o cinema novamente. É o único cineasta que consegue me surpreender de verdade. Eu senti isso com esse do Saraceni. Onde é que está essa inventividade ali? É aí que eu acho que há algo de intangível e invisível na invenção, porque nem sempre a gente consegue defini-la no procedimento.

**FC:** Qual é a importância da crítica nessa nova cena? E esse rótulo da “nova crítica”?

**CE:** Esse rótulo nomeou o grupo de uma geração que já não é mais nova, que agora já está institucionalizada em alguns casos. Enfim, ao mesmo tempo que há o vídeo digital para o cinema, hoje há a possibilidade para os críticos publicarem na internet. Tiradentes é sobretudo um grande espaço de discussão para os novos realizadores, e talvez seja o festival de cinema que tenha mais críticos por metro quadrado no Brasil. Esse confronto entre filmes e críticos é fundamental, e num segundo momento existe essa relação entre crítico e realizador na mesa de debate, com outros críticos e cineastas na plateia fazendo perguntas ou respondendo. A presença da crítica ajuda muito a dar uma aquecida no clima. Boa parte desses segundos longas são de realizadores que já têm com a crítica uma relação, que começa a ter fissuras e ressentimentos a partir do momento em que os filmes são feitos e debatidos. Não sei até que ponto isso abala a relação amistosa e saudável, mas os realizadores têm que ter maturidade para tratar com a crítica. Um certo receio do conflito é uma característica muito brasileira.

Leia a versão integral da entrevista no site [www.filmecultura.org.br](http://www.filmecultura.org.br)

*Julio Bressane e Cleópatra*

