

TIAGO MATA MACHADO: UMA ENTREVISTA

Tiago Mata Machado: An Interview

DOI: 10.14393/LL63-v36nEsp-2020-8

Gabriel S. Philipson *

RESUMO: Trata-se de uma entrevista com o artista e cineasta mineiro Tiago Mata Machado motivada de partida por questões relativas ao fazer fílmico diante do atual cenário político e social de um governo autoritário que se coloca em embate com as artes e as ciências. A conversa se enveredou por temas como o futuro e o sentido do cinema, a relação entre cinema e vídeo-arte e reflexões sobre *Os sonâmbulos* (2018), o último filme de Tiago Mata Machado. Sua produção artístico-cinematográfica pode ser caracterizada como pesquisa de fronteiras entre ética e estética, na qual sobressaem práticas e linguagens de resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro contemporâneo. Ética e estética. Tiago Mata Machado.

ABSTRACT: This is an interview with Tiago Mata Machado, an artist and filmmaker from Minas Gerais. It emerged from the interest of asking questions about his way of shooting in the face of the current social and political scenario of an authoritarian government that is opposed to both art and science. The conversation addressed various issues, including the future and meaning of cinema, the relationship between cinema and video art, reflections about Machado's most recent film *Os sonâmbulos* [*The sleepwalkers*] (2018). We can describe Machado's artistic and cinematographic production as a research about the borders between ethics and aesthetics, pervaded with resistance language and practices.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian cinema. Ethics and Aesthetics. Tiago Mata Machado.

Em meio às notícias que se avolumam a cada dia de cortes e sucateamento de diversos âmbitos da vida no Brasil pós-2013 e, sobretudo, da universidade e da pesquisa, resolvi entrar em contato com um dos diretores de filmes. Eram curtas e longas que combinavam uma rara consciência e habilidades técnico-estéticas com agudo senso ético, político e filosófico. Desde

* Graduado (2013) em Filosofia e mestre (2017) em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado no programa de Teoria Literária da UNICAMP, fomentada pela Fapesp (2017/ 27004-7) e pelo DAAD, e realiza um estágio de pesquisa no exterior na Freie Universität Berlin. É orientado pelo Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva e pela Profa. Dra. Susanne Zepp. ORCID: 0000-0002-7729-2633. E-mail: gsphilipson(AT)gmail.com.

Os Residentes, que assisti desavisado na 14a. Mostra de Cinema Tiradentes de 2011, na qual se sagrou o vencedor de melhor longa da Mostra Aurora pelo Júri da Crítica e pelo Júri Jovem, o trabalho de Tiago Mata Machado parece ter experienciado uma estranha intensificação de potência diante dos acontecimentos pelos quais fomos atropelados – e que extraordinariamente atropelam inclusive o fazer fílmico de Tiago durante a produção de seu último longa, *Os Sonâmbulos*, como ele mesmo explica e procura compreender em determinado momento da entrevista.

O potencial das obras de Tiago não se mostrará incidental ao leitor dessa entrevista realizada ao longo do primeiro semestre de 2019 – para mim, um momento de respiro e de "conspiração", palavra que aparece com um sentido insólito nas reflexões de Tiago sobre *Os Sonâmbulos*. Com uma escrita clara e envolvente, trafegando por autores e conceitos os mais relevantes, por demais atento às tarefas de nosso tempo, Tiago Mata Machado faz (entre)ver o material bruto – o pensamento ou os demônios – do qual extrai as inquietações e os desejos que o movem a fazer, ainda e apesar de tudo, cinema.

Saliento nesse sentido, muito brevemente dois problemas com que Tiago se vê imerso e aos quais suas respostas, pelos filmes ou articuladas nessa entrevista, são qualquer outra coisa do que simplistas ou fáceis. O primeiro deles, benjaminiano-agambiano, diz respeito às fronteiras entre o ético e o estético. Onde um começa e onde o outro acaba? Quais linhas de aproximação entre os elementos ético e estético? Há linhas imaginárias que os separam? Como distingui-los? Seu trabalho parece se mover no espaço cinzento em que ética e estética se confundem e se imiscuem. Em *Os Residentes*, por exemplo, a palavra "estética", pixada em portas de armário como versos de uma poesia concretista (e/s/té/ti/ca), se torna e//ti/ca com portas abertas e, com a intervenção que simula e efetiva o próprio movimento entre um campo e outro, de um acento no primeiro "e", é//ti/ca. De uma terra a outra, e de volta à primeira, as conspirações e sociedades que ali se formam para essa travessia como que sugerem que, no concreto ou "real" da experiência (fílmica), o mapa conceitual que são os textos que animam o fazer fílmico se revela enquanto um entre-lugar ético-estético. Sou tentado a defender aqui que a concretude ou a hiperrealidade imposta pelos meios audiovisuais de reprodução da realidade não levam, na obra de Tiago Mata Machado, ao realismo romanesco à francesa da segunda metade do século 19 depois recuperado pelo cinema – italiano, iraniano, balzaquiano.

Mas, em um cinema de locações fechadas, sem tanta lida com o fortuito do real-documental, como o do Tiago, a concretude que se impõe é a da ausência de contorno das figuras conceituais, da zona cinzenta, como se disse, da indistinção entre as figuras ou ambientes em que cada conceito se estabelece.

Já o segundo problema com que Tiago se vê envolto aparece quando passa a discorrer sobre a sobrevivência do cinema por aparelhos, "como espectro de si mesmo" aliado a uma cinefilia da qual se sente órfão. Aqui, é pelo que é dito e pelo que não é dito, nas entrelinhas, nos cortes das perguntas não respondidas ou das respostas que seguiram por este ou aquele caminho, que se dá a entrever certo interdito (pessoal, psicológico ou testemunhal?) que atua sobre sua produção escrita e artística. Nesse caso, o que se tem em vista é um sutil, porém sempre tenso, espaço de jogo entre perguntas e respostas que acabou por formar a trajetória da conversa que pode ser lida a seguir.

Gabriel Philipson: *Como tem sido o seu processo de filmagem? Alguma coisa mudou com o novo governo, com as mudanças de financiamento desde o início da crise econômica? Qual o sentido de fazer as filmagens em relação específica com as questões do presente? Entendo Os Sonâmbulos como um filme foi assaltado pelo golpe. Nesse caso, como é que se responde aos desafios e aos acontecimentos do presente no filme, na filmagem, e sobretudo nessa dimensão específica "material" do financiamento, do ânimo e do estímulo de se fazer um filme nas condições atuais?*

Tiago Mata Machado: De minha parte, como cineasta, decidi que é melhor não colocar a logomarca deste governo facínora em nenhum filme meu, me mudei pra São Paulo com a firme disposição de tentar organizar algo como uma cooperativa, tentar fazer pequenos filmes sem financiamento, com a cooperação de pares, trocando trabalho, equipamento, isso significa um pouco abrir mão da carreira, não viver mais ao ritmo dos editais, dos financiamentos públicos e privados, mas nunca levei isso (a carreira) muito a sério mesmo. Os filmes em si, a necessidade de realizá-los, de levar uma vida mais criativa, essas coisas sempre foram muito mais importantes pra mim. Nunca ganhei muito dinheiro com cinema, de todo modo, mesmo em longas com orçamento razoável. É claro que dinheiro faz falta, mesmo pra bancar uma filmagem em que todo mundo tope trabalhar de graça, como fiz recentemente, é preciso

custear transporte, comida, investir algum do próprio bolso. O que tem me permitido fazer isso, por hora, é o dinheiro que ganho com a venda dos meus trabalhos de videoarte – como o mercado de arte trabalha basicamente com o excedente do capital e é muito mais globalizado do que o do cinema, muito mais amalgamado ao modo de funcionamento do capitalismo avançado, ainda não foi tão afetado. Enfim, é preciso vender alguma coisa em alguma parte, como diria Brecht: "Para ganhar o pão, cada manhã vou ao mercado onde se compram mentiras. Cheio de esperança, ponho-me na fila dos vendedores". Somos todos espécies de agentes duplos nesse mundo de hoje – como sugere Peter Sloterdijk, a psicologia do agente duplo é a que melhor explica nossa situação no mundo contemporâneo: vendemos para o capital nossa crítica ao capital e a transformamos em mercadoria. Todo modo, voltando ao continente do cinema, onde ainda deposito meu resto de idealismo, tem essa questão de estarmos tratando de uma arte coletiva (e eu que não sou muito gregário, estou sempre tentando constituir através dele uma espécie de sociedade provisória, o complô temporário de um set de filmagem) e, enquanto tal, sempre muito mais sujeito às contingências históricas e sociais. Era o que lembrava André Bazin, no final dos anos 50, num artigo muito sábio em que se contrapunha à euforia de seus discípulos da "política dos autores" (Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette), argumentando que o gênio individual numa arte como o cinema depende muito fortemente de condições objetivas e coletivas (nacionais, sociais, históricas) favoráveis pra florescer. No início de 2018, por ocasião dos 20 anos da Mostra Aurora, participei de uma mesa no Festival de Tiradentes em que me lembrei desse artigo do Bazin ao falar do cinema mineiro: ao mesmo tempo em que a produção mineira se encontrava no auge do reconhecimento (com três prêmios seguidos de melhor filme em Brasília, etc.), as fontes de financiamento que tinham propiciado a eclosão de vários nomes novos na cena nacional e internacional estavam desaparecendo. Bem, isso foi antes mesmo das últimas eleições, desastrosas em todos os níveis, federais e estaduais. O que já era necessário então torna-se urgente agora: é chegado o momento de reinventarmos o corpo coletivo, o que implica também reinventar o cinema (não tem como o cinema passar ao largo desse processo coletivo da sociedade brasileira), a começar de seus modos de produção, estes não podem continuar a ser os mesmos de antes. As estratégias agora são de resistência e de sobrevivência (física e psíquica), mas uma sobrevivência que implica o coletivo, sobrevivência de todos, uma resiliência que passa pelo

fortalecimento do corpo coletivo, enfim, digo isso, mas dificilmente me encaixo em qualquer tipo de grupo, é engraçado, o máximo que consigo são vínculos coletivos temporários. Mas, enfim, meu desejo de cinema é sempre o mesmo, desejo de compartilhamento, de diálogo. Tenho tido cada vez mais dificuldades em responder sozinho por um filme, seu processo de realização. Não tenho mais ego pra isso – no fim, não é algo que valha muito à pena, não vale o preço da solidão.

GP: Como aconteceu essa sua inserção no mundo da arte? Você faz alguma distinção entre cinema e videoarte do ponto de vista teórico ou prático.? Há alguma diferença para você entre a reinvenção do cinema como corpo coletivo e da videoarte, ou essa distinção você faz apenas no âmbito do mercado? Há alguns sentidos de trânsito entre mundos e áreas mais comuns que outros? Você considera algo mais natural a passagem do cinema para a arte (entendidos como todo um sistema de produção e consumo que por vezes se encontram mas que funcionam por modos específicos)? Nesse sentido, você faz distinção entre, por exemplo, *Rua de mão única* e *Os residentes*?

TMM: Em termos de pesquisa, esses dois filmes fazem parte de um mesmo projeto, de uma mesma investigação arqueológica – que visa uma forma de acesso ao presente. Esse projeto gira em torno da morte das vanguardas – de um sentimento de luto que me liga ao próprio cinema, que vejo um pouco como uma ruína do século 20, minha cinefilia (como cine-filho, me vejo basicamente como um órfão desse século intenso e sangrento de que nos fala Badiou, que vai de 1917 a 1989, sua paixão pelo real). *Rua de Mão Única* é nesse sentido uma continuação pós-jornadas de junho do vídeo *O Século*, de 2011, cujo título foi tirado de um poema de Mandelstam que inspirou dois livros de filosofia política que foram muito importantes na sequência dessa pesquisa, o do Badiou (*O Século*) e o livro do Agamben sobre o estado de exceção. Se o *Os Residentes* era um filme de investigação estética, que fazia certo inventário das vanguardas e neovanguardas artísticas modernas pra tentar propor, através do cinema, uma linha de fuga do beco sem saída da arte contemporânea, a partir do *O Século*, eu começo a tentar esboçar um caminho inverso que vai culminar no *Sonâmbulos* – um pouco como Godard em relação a Rouch (pensemos na relação entre *Moi, un Noir* e *Acossado*), entre a ética e a estética é preciso escolher, mas é natural que optando a fundo por uma delas, você vá

encontrar a outra no fim do caminho. A partir de *O Século*, minha investigação arqueológica se voltou para a política, para os conceitos originários da política moderna, suas ruínas, percurso que termina nesse filme sombrio e niilista sobre a morte das vanguardas políticas que é o *Os Sonâmbulos*, em um momento quando toda forma de insurreição e luta política parece surgir espontânea e horizontalmente, por contágio e descontentamento, sem direção – um pouco como já dizia Hanna Arendt a propósito das revoluções: "Não é a conspiração a causa de uma revolução, não são as sociedades secretas. Por mais espetaculares que sejam os crimes delas, elas são, via de regra, secretas demais pra se fazer ouvir. O que move uma revolução é o desprezo pelos que ocupam o poder, o desprezo do povo. Quase toda revolução é uma revolução do desprezo". *Os Sonâmbulos* é um filme sobre uma dessas sociedades secretas demais, uma espécie de adaptação de *Os Demônios* de Dostoiévski para o Brasil de hoje, adaptação rivettiana, porque, como Rivette, o que sempre me atrai mais é a ideia do complô, um complô sempre meio abstrato e tendendo à inutilidade, o complô da arte (o próprio filme é o complô, a própria filmagem, o complô daqueles que resolveram se juntar para forjar um novo mundo). Então, voltando à tua pergunta, em relação a *Os Residentes e Rua de Mão Única*, estamos falando de uma mesma pesquisa, mas, por outro lado, de trabalhos pensados pra dispositivos diferentes. Apesar do videoarte *Rua* ter estreado num festival de cinema, em Rotterdam, eu nunca achei que esses vídeos de arte fossem uma experiência satisfatória para uma sala de cinema. Pra mim, eles só fazem sentido num dispositivo expositivo, assim como meus longas não funcionam senão em um dispositivo clássico de sala de cinema – que te obriga a um esforço de apreensão, a um nível de fruição muito maior. Ao longo dos últimos anos, vi alguns dos mais destacados cineastas contemporâneos (Pedro Costa, Jia Zangke, Chantal Akerman) destruírem alguns de seus melhores trabalhos ao tentar adaptá-los para o dispositivo expositivo – Apichatpong Weerasethakul, talvez por ser formado em arte, é dos poucos que sabe transitar entre os dispositivos aproveitando o que de melhor cada um proporciona. Enfim, é complicado porque o mercado de arte cresceu tanto com a globalização, seus tentáculos se misturando aos do capitalismo tardio, a ponto de começar a anexar o cinema (essa ruína da era do capitalismo industrial), e os cineastas vão migrando pra esse novo ambiente mais por uma questão econômica do que por gosto – porque a maioria cultiva ainda uma relação quase infantil com o dispositivo clássico da sala de cinema, infantil no bom sentido, isto é, ligada à

experiência sensível da infância (de hipersensibilidade e pouca motricidade), essa vida muito particular e secreta feita de estados afetivos, sua remanência, de que nos fala Jean-Louis Schefer em "L'Homme Ordinaire du Cinéma", uma "história interior" invisível, inexprimível, sem duração e sem figura, cuja esperança e o fantasma, o prazer e o medo são como "uma estranha ameaça suspensa na memória das crianças".

GP: Muito potente sua percepção do cinema como uma ruína do século das catástrofes e todo o desenvolvimento que você dá a essa interpretação acionando noções como cinefilia, órfão do século e do cinema, sentimento de luto, relação infantil dos cineastas com o cinema e estabelecendo uma relação com a sua trajetória pessoal. Talvez fosse interessante ativar a ideia de cine-filia com a de filo-sofia, filiação *versus* amizade ou amor. Para você, o cinema parece viver uma espécie de sobrevivência, de vida sobre aparelhos na atualidade. Tem algo de anacrônico em fazer cinema hoje, de conspiração, como você falou. Ao mesmo tempo – pensando em uma provocação produtiva -, parece que vivemos ainda mais em uma sociedade da imagem técnica, para falar com Flusser, de dominação da mídia óptica da imagem sobre a mídia óptica do texto. É um tempo também do *youtube*, *vimeo*, dos celulares, a experiência da imagem se modifica, por um lado aumentando seus produtores, a facilidade de acesso ao celular e a modos de exposição e divulgação. Como você vê isso? Como você filma? Quais câmeras prefere? Você usa ou usaria o celular para gravar? Como é sua relação com a divulgação dos vídeos no *vimeo* ou no *youtube*?

TMM: A morte do cinema foi uma espécie de grande tema melancólico de época nos anos 90, presente em Wenders, Godard etc, um pouco em função da ascensão do cinema digital. De certa forma, o que morria com o digital não era propriamente o cinema, mas o ideal baziniano de cinema, um culto à dimensão ontológica da imagem cinematográfica, o ideal de uma arte cuja natureza seria a reprodução de um mundo à imagem do real. A partir do momento em que se podia começar a pintar a imagem (com o digital), o cinema deixava de servir como prova, como documento, como "santo sudário" (pra retomar a metáfora católica baziniana). Seria o digital o fim do cinema como "arte do real", tenderia o cinema, livre de sua obsessão pela realidade, a se tornar uma arte mais abstrata, como a pintura depois da invenção da fotografia? Essa é a discussão de fundo nos anos 90. Paradoxalmente, nesse mesmo momento, surge uma

nova vaga realista, o cinema iraniano (uma nova cinematografia), mas também um neo-realismo propiciado pelo próprio digital: é o momento em que Pedro Costa faz, para a nova geração, às vezes de Rossellini, propondo um novo realismo-come-sinônimo-de-realização, um uso simples e austero das possibilidades abertas pelo digital. Enfim, acho que essa contradição persiste ainda hoje porque, por um lado, estamos mesmo em outra era, o cinema tal como o conhecemos e admiramos morreu com o século 20. Por outro, ele sobrevive outro em sua impureza (aí seria preciso resgatar aí outro texto de Bazin, o do cinema como arte impura): por sua capacidade de assimilar as outras artes e se amalgamar a toda novidade, por ser uma espécie de organismo vivo capaz de assimilar e sobreviver à contaminação de todo tipo de vírus novo (do cinema falado ao 3D, do *Vhs* ao digital, da tevê ao *streaming*, etc – bem, nisso Godard sempre foi um mestre, o cara que pega todo novo tipo de tecnologia e a canibaliza criativamente nos filmes). Em um filme, cabe de tudo. Então, o cinema, por sua impureza, tem essa resiliência. Mas isso não nos impede de constatar também que se ele hoje sobrevive, de certa forma, é respirando por aparelhos. Como espectro de si mesmo. Me lembra um pouco aquele texto do Agamben (*Da Utilidade e dos Inconvenientes do viver entre Espectros*) sobre a paisagem devastada dos dias de hoje: os escritores escrevem mal porque tem de fingir que sua língua continua viva, as religiões são desprovidas de piedade porque já não sabem abençoar, os legisladores legislam em vão, os políticos administram o fim da política. Já os cineastas filmam mal porque o próprio mundo se tornou o roteiro de um filme ruim. Não consigo ver um filme contemporâneo com a mesma paixão com que vejo um dos anos 30 ou 70. Não se trata apenas de fascínio cinefílico pelo século 20 (nostalgia e remanência do corpo corajoso, nostalgia e remanência do niilismo ativo), mesmo considerando que essas ruínas também fazem parte da minha própria história, minha própria genealogia – nasci na década das guerrilhas, passei toda a minha infância no exílio (depois da prisão, tortura e assassinato de meu tio, minha mãe fugiu comigo pra Portugal, depois França), me considero um pouco órfão dessa era. O cinema contemporâneo, por melhor que seja, é um cinema sem vida, um corpo sem coragem – uma arte para os últimos dos homens nietzschiano, pequenos deveres para o dia, pequenos prazeres para a noite, nenhum excesso. Não pretendo fazer cinema contemporâneo, trafego na contramão dos códigos do cinema contemporâneo (naturalismo, dramaturgia mínima, *off zero*), faço um tipo de cinema romanesco, polifônico, heteróclito, que

tem algo de anacrônico (em sua filiação ao cinema moderno) e que me permite um certo distanciamento, mas também me leva a certo isolamento e incompreensão.

GP: Agora, especificamente sobre a sua cinefilia a que você aludiu, poderia contar melhor como foi isso? Anteriormente você falou sobre abandonar, em certo sentido, um desejo de se tornar o diretor, de se tornar, digamos assim, "autor", como se fosse algo que você tinha antes como um desejo. Como é abandonar um desejo? Fale mais da sua trajetória (seus caminhos e desvios)?

TMM: Eu fui crítico de cinema por muitos anos, trabalhei em vários jornais (inclusive na *Folha [de S. Paulo]*, por 5 anos), mas mesmo nesse período mais ocupado, sempre dava meu jeito de fazer uns filminhos. Pra mim, uma atividade não era tão diferente assim da outra, escrever crítica era uma forma de fazer filme e filmar uma forma de fazer crítica, um exercício de cinefiliação. Quando a coisa da crítica começou a ficar profissional demais, fui perdendo um pouco o gosto, daí larguei mão e passei a me dedicar somente aos filmes, o que me possibilitava trabalhar com texto de forma mais livre e ter uma vida de leitor ainda mais intensa. Me formei em comunicação em Belo Horizonte e depois em Multimeios na Unicamp, fiz um mestrado em torno de Godard, a partir do conceito bakhtiniano de polifonia criado em torno da "poética dostoiévskiana", o que me possibilitou reunir duas grandes paixões à época, Godard e Dostoiévski. Não investi na carreira acadêmica também porque de certa forma me limitava as leituras. Gosto de certo diletantismo (a investigação estética pode até partir de um conceito filosófico, mas seu único compromisso é com suas próprias leis, essas que se revelam no processo – sim, um processo criativo é quase um estado de exceção) e de alguma dose de amadorismo (isto é, amor) – tudo o que a cinematografia brasileira produziu de melhor até hoje é fruto de um amadorismo profundo. Me considero, antes de tudo, um cinéfilo e um leitor. Nunca esqueço de Godard falando admirado das malas que Rossellini trazia consigo a Paris, todas cheias de livros – daí Godard retirou não apenas um método (sua polifonia), mas todo um modo de vida. O meu método de criação passa muito por aí também, pelos livros, pelos exercícios de literatura abandonada, como diria Debord, e a diferença entre meus longas e meus vídeos é que os primeiros, por resumirem muito tempo de criação, acabam reunindo ideias demais, todo um percurso de leituras, de referências, de citações, enquanto os vídeos se

reduzem quase sempre a uma só. De certa forma, gostaria de levar os longas em direção à simplicidade dos vídeos, à síntese, e os vídeos em direção oposta, à complexidade dos filmes, às analogias.

GP: Talvez a gente pudesse voltar à noção de estado de exceção, central para o filme e bem importante para a filosofia, talvez de lá seja possível reencontrar alguma trilha que passou batido. Você falou dela em relação ao cinema, à sua relação com o cinema e falou do cinema hoje, coisas mais históricas, concretas. Mas, em seus filmes, as vicissitudes do histórico parecem entrar apenas sem ser convidadas, para usar a terminologia em desuso heideggeriana, seu filme é mais ontológico do que ôntico, é um filme filosófico por excelência nesse sentido, ao menos assim me parece. Então seria interessante repensar a relação da noção de estado de exceção com o hoje sem passar pela mediação das vicissitudes do cinema, da prática de cinema hoje, mas indo direto para um hoje "ontológico" (caso esse não seja um conceito paradoxal).

TMM: Trata-se do longo processo de decantação de uma ideia: li o livro de Agamben sobre o estado de exceção por volta de 2010/2011. Ele está na origem tanto do processo do *Sonâmbulos* quanto da trilogia (a essa altura uma tetralogia) dos vídeos que eu fiz com a Cinthia [Marcelle], a começar de *O Século* (2011). Agamben fala, como se sabe, da origem revolucionária dessa política provisória, sua apropriação pelos regimes totalitaristas ao longo do século 20 (o Terceiro Reich foi um estado de exceção oficial que durou 12 anos) até sua sobrevivência hoje em dia como ruína, pulverizado em técnica de governo, um estado de exceção vivendo dentro do estado de direito – nesse mundo em que o estado de exceção veio a se tornar regra, medidas de emergência são lançadas a todo momento sem que com isso se pretenda ferir a dita normalidade democrática. Uma espécie de guerra perpétua (como previra Karl Kraus). Fazendo de uma investigação arqueológica uma forma de acesso privilegiado ao presente, seu procedimento habitual, Agamben foi dos primeiros a lançar uma sombra de suspeição sobre as democracias liberais de hoje em dia, dos primeiros a sugerir que havia algo de podre no reino das democracias liberais, o que depois se tornaria quase um clichê nos livros de filosofia política. Bem, isso tudo muito antes da voga de populismo de direita que passou a assolar o Ocidente. Durante o processo de criação do *Sonâmbulos* portanto – as diversas fases de escrita do roteiro, as várias filmagens, as inúmeras versões da montagem – , o que eram

apenas indícios e ruínas de um estado de exceção à brasileira (a barbárie nossa de cada dia desse permanente Estado Oligárquico de Direito, o autoritarismo entranhado em instituições de exceção como a Polícia Militar, seu racismo estrutural, o ódio da classe média aos pobres, a ignorância das elites, a herança escravocrata desse estado de exceção normal que foi o Brasil colonial, etc.), toda essa nossa podridão cultural e subterrânea começou a subir pelos esgotos, a sair do armário e tomar as ruas – o “retorno do recalçado”.

GP: Você poderia dar exemplos de eventos como esse durante o processo do filme?

TMM: Sim. A lei anti-terror imposta ainda no governo Dilma por conta dos grandes eventos esportivos, as jornadas de Junho de 2013, as práticas de exceção (golpistas) do Partido da Justiça (a República de Curitiba), o golpe institucional de 2015, o regime de exceção de Temer (reforma trabalhista, etc.), a ascensão do fascismo ordinário à brasileira e a consequente eleição do Bozo¹, consumada um mês depois do lançamento do filme no Festival de Brasília 2018.

GP: E como esses eventos influenciaram o filme?

TMM: Durante esse período, o roteiro foi reescrito inúmeras vezes, mesmo depois das primeiras filmagens, mas, grosso modo, podemos pensar esse processo em três etapas, três versões: a primeira, mais próxima da tradição do cinema político latino-americano (e especialmente da literatura, os romances de ditador e também *Os Setes Loucos*, de Robert Arlt, espécie de versão portenha dos *Demônios* dostoiévskiano), tratava de um grupo de extrema-esquerda em conflito com um líder populista, uma espécie de caudilho – como nos filmes de Glauber e no *Blábláblá* de Tonacci. Mas até então falávamos de uma tradição populista de esquerda, tipicamente latino-americana, ainda estávamos longe de começar a testemunhar e a pensar a onda de populismo de direita, essa combinação perversa de ideologia negativa (niilista) – a ideologia do “último homem” nietzschiano – com políticas da identidade, cujo verdadeiro modelo não é tanto Trump quanto Viktor Orbán, o “tirano moderno” (como notou

¹ Saber comum no Brasil, Bozo é uma referência crítica a Jair Messias Bolsonaro, presidente do Brasil na época da realização dessa entrevista. Mas Bozo é também o nome de um palhaço em um programa popular na televisão e de um filme sobre um dos seus intérpretes que saiu em 2017, um ano antes da eleição do político acima citado.

Agnes Heller). O curioso é que o líder do grupo político clandestino dessa primeira versão do roteiro era um guru ambíguo inspirado num personagem de Arlt, o Astrólogo – uma versão esquerdista, mas igualmente cínica de Olavo de Carvalho.

A segunda versão do roteiro, mais benjaminiana, foi escrita depois das jornadas de junho de 2013, buscava uma história em que o atual se movesse na selva do Outrora e o passado estivesse carregado do Agora, um filme-palimpsesto não linear porque visava um tempo histórico também ele não linear (um dos nossos erros é achar que o tempo histórico é linear quando ele vive sujeito a contrações, regressões e circunvoluções – os mortos continuam lutando com os vivos, os vivos continuam a lutar pelos mortos). Em parte influenciada pelo livro de Paulo Arantes, *Novo Tempo do Mundo*, era um roteiro dividido em várias “zonas de espera”. O que havia de comum entre essas situações é que os personagens estavam todos submetidos a certa disciplina da espera, uma situação essencialmente kafkiana: personagens vivendo às portas da lei, aquém ou além do direito, em regime de espera. Era um filme mais alegórico que sobrepunha essas várias zonas de espera para compor uma imagem geral da biopolítica. O grupo político a essa altura tinha ido todo parar em uma embaixada. Esse filme, sua montagem nunca inteiramente finalizada, deveria ser uma espécie de jardim das veredas que se bifurcam borgiano. De certa forma, durante o processo, ele tinha se tornado obsoleto, ultrapassado pela realidade, a deposição de Dilma etc. A essa altura, o filme que tinha começado, por assim dizer, como um prenúncio, já começava a se mostrar datado na ilha de montagem. Era, ao mesmo tempo, um filme impossível de montar. Ao ganharmos um edital de finalização em 2015/16, resolvemos dar um *rebut* no processo, escrevemos eu e Francis Vogner (co-roteirista) um novo roteiro e reunimos uma equipe mínima para uma última etapa de filmagem.

Essa nova e definitiva versão do filme, mais próxima da primeira, mas já sem a personagem abstrata do líder supremo, realizada em um clima de já completo desespero e melancolia por conta dos tempos sombrios que se anunciavam, tentava mais do que reatualizar a ficção (ultrapassada pelo real), algo como uma repotencialização, a projeção de uma ideia nova – afinal, tratava-se antes de tudo de devolver o filme, nascido no mundo das ideias (de livros de filosofia política e de personagens de romances), à sua caixinha. Mas aquela era praticamente a Caixa de Pandora. Desse pesadelo, nós nunca mais acordamos.

GP: Como assim?

TMM: Hoje eu vejo essa ideia niilista de que lançamos mão – ideia de uma suspensão no vazio, de seres que habitam esse vazio e que, em seu desamparo, formam uma comunidade, um novo sujeito político também ele em suspensão, por vir – vejo nesse niilismo, a pulsão de morte de seus personagens suicidas, como um perfeito prenúncio da necropolítica bolsonarista, anúncio de uma era de obsessão pela morte e a autodestruição – como não lembrar do velho lema franquista: "Viva a morte!". Um pouco talvez como *Os Sonâmbulos* original escrito por Hermann Broch, o prenúncio do fim de uma era que caminhou sonambulamente para a destruição e a guerra. Esses seres do nada deveriam atuar no vazio, sua única ação teria que ser ela própria um gesto de suspensão, um salto no vazio – gesto que fica entre a impotência e o impossível. Seus atos nunca chegam a termo, o filme inteiro parece suspenso nesse vazio, uma energia escura que aos poucos contamina tudo, uma espécie de buraco negro.

GP: Como entender esse interesse pelos niilistas do século 19?

TMM: De certa forma, o que fizemos, à época, foi optar por voltar à fonte original dos personagens, dar ainda um passo atrás em direção ao passado, voltando ao niilismo original do século 19 (afinal, estávamos vivendo um momento que lembrava cada vez mais o século 19), mais especificamente o dos revolucionários nadistas russos que inspiraram os personagens de "Os Demônios" de Dostoiévski (a grande referência romanesca do filme). A partir disso, dos niilistas originais, tentamos pensar um afeto político novo, para além da esperança e do medo, essa ideia ativa de desamparo de que nos fala Safatle no livro dele sobre a produção dos afetos políticos. Um mundo para além dessa dualidade esperança/medo que nos aprisiona: ao mesmo tempo em que não há esperança sem medo, não há medo sem esperança, viver sem esperança é viver sem medo vive, para aludir a Lacan – isto é, um mundo livre da herança religiosa dos afetos políticos modernos, o medo ancestral e a busca do amparo comunal-pastoral.

GP: Gostaria de tentar entender melhor como você conecta o niilismo do século 19 com a questão dos afetos políticos de que trata Safatle.

TMM: Safatle propõe, a partir de Freud, essa ideia ativa de desamparo, a possibilidade de estarmos desamparados sem o desespero da busca de um amparo, o ponto em que o

desamparo se confunde com um exercício de liberdade, uma liberdade que consiste não na sujeição ao Outro, mas em uma “heteronomia sem sujeição”, como dizia Derrida. Uma capacidade de se relacionar àquilo que, no Outro, o despossui de si mesmo, algo que desampara o Outro, isso está muito próximo da noção lacaniana do amor: amor é, segundo Lacan, uma relação que nos desampara, mas que também nos recria. Talvez por isso, essa comunidade secreta do filme *Os Sonâmbulos* acabe se resumindo, muitas vezes, a um casal (nesse ponto, o filme repete a estrutura de *Os Residentes*) – o casal é o limite da comunidade, o extremo da partilha. Há sempre no casal, na utopia amorosa, uma potência de destruição da sociedade, a ameaça de aniquilação universal, como dizia Blanchot, e cito de memória: “Lá onde se forma uma comunidade episódica entre dois seres que são feitos ou que não são feitos um para o outro, se constitui uma máquina de guerra, uma possibilidade de desastre que porta em si, mesmo que seja em dose infinitesimal, a ameaça da aniquilação universal” (Está no *Comunidade Inconfessável*).

GP: Do niilismo para o amor. O amor parece estar presente nos seus filmes que, em geral, têm a noção da comunidade como central. Como ocorre esse encontro, essa passagem?

TMM: A comunidade, nesses filmes, é ela própria a extensão da despossessão, do desamparo, do impróprio, da desidentificação que tem ali na célula do casal a sua manifestação mais intensa. No caso do videoarte *Os Residentes*, uma comunidade (vanguardista/situacionista) voltada para a reinvenção da vida cotidiana. No caso do filme *Os Sonâmbulos*, para a reinvenção da morte. Uma comunidade voltada para a morte.

GP: Reinvenção da morte? Como assim?

TMM: Bataille surge aí como a grande referência. A morte é ela mesma a verdadeira comunidade dos seres mortais: sua comunhão impossível, dizia ele. Por isso, é necessário à vida comum manter-se à altura da morte. “A sina de um grande número de vidas privadas é a pequenez, mas uma comunidade só pode durar no nível de intensidade da morte, ela se decompõe desde que falte à grandeza particular do perigo”. Acho que, em sua longa jornada noite adentro, esse filme, em seu desespero, acabou saindo muito batalliano. Os personagens estão próximos daquilo que Bataille chamava de uma verdadeira soberania, que, em última

análise, é a recusa em aceitar os limites a que o medo da morte teria submetido o sujeito – “O soberano é ele quem é como se a morte não fosse”..... Estamos o tempo todo imersos no mundo da morte nesse filme – isto é, um mundo no qual o limite da morte foi abandonado. A morte está presente, sua presença define esse mundo de violência, mas, enquanto a morte está presente, está sempre lá apenas pra ser negada.

GP: O amor leva à morte. Seus filmes parecem se movimentar entre paradoxos ou zonas perigosas, cinzentas...

TMM: ...sim, Eros e Tanatos, um mundo noturno, semi-inconsciente, entre a vigília e o sono – gosto muito desse universo schnitzleriano vienense, o dos "contos de amor e de morte". Me interessa fazer do filme uma exploração da fronteira, do desconhecido, o que implica não ter muito domínio da coisa. Em "Os Afogados e os Sobreviventes", Primo Levi fala da "zona cinzenta" do lager, esse lugar profundo do campo de concentração, fronteiro, onde vítima e algoz se confundem (bem, se somarmos Eros a essa equação temos algo como "O Porteiro da Noite", de Liliana Cavani). Em *Os Sonâmbulos*, acho que tentamos investigar a fronteira entre extrema esquerda e a extrema direita, a "zona cinzenta" entre anarquismo e fascismo, isso foi algo que sempre me atraiu desde o princípio nos personagens – o Astrólogo já tinha essa ambivalência, mas acho que conseguimos aprofundá-la no personagem interpretado pelo próprio Francis Vogner, Frederico, o líder de um grupo anarquista suicida que acaba por confessar seu “fascismo íntimo”, porque aquela fala final dele sobre o fascismo foi o resultado de todo o processo histórico e criativo desses anos sonambúlicos, resultado final desse mergulho nas trevas do tempo. De certa forma, Frederico incorpora esse evento decisivo e ambivalente que foram as jornadas de junho/2013, que começaram com os *black blocs* quebrando vitrines e terminaram com as famílias de classe média (aquela perversa amálgama tão nacional de blocos de carnaval com hordas de linchadores) empunhando a bandeira e sequestrando a revolta, essa ascensão fascista ordinária que culminou com aquele espetáculo integralista grotesco de Lula pousando preso na República de Curitiba ao som do hino nacional e sob a mira de lazeres verde-amarelos.

GP: Uma estranha culminação...

TMM: Culminação do ponto de vista estético (do mau gosto, enfim, o buraco parece ser sempre mais embaixo, o fundo do poço não acaba nunca) porque, do ponto de vista político, o caminho estava aberto, a partir dali, para a ascensão do Bozo, quando a sobreposição de todas as medidas de exceção e de todo autoritarismo latente e cotidiano da vida nacional, a começar do que dormitava dentro das próprias “instituições democráticas”, alçou ao poder um monstrinho gestado pelo mofo dos porões da ditadura. Incorporação grotesca do estado de exceção à brasileira, o Bozo é essa figura que representa a relação paradoxal fascista entre ordem e transgressão, norma e exceção, o gozo paradoxal da desordem acompanhado da ilusão de segurança, a combinação entre adulação e submissão à força com agressividade e desejo sádico de punição contra o fraco, típica do fascismo. Essa figura do “pequeno grande homem” da propaganda fascista, uma pessoa que sugere ao mesmo tempo onipotência e a ideia de que ele é apenas mais um do povo, um simples, um rude e vigoroso homem comum, como lembrava Adorno.

GP: Aqui parece que você tocou (novamente?) no ponto da relação entre seu filme com o real. Uma espécie de prenúncio do presente?

TMM: Freud já sugeria a partir de seu mito do pai primevo que as sociedades modernas estavam abertas ao retorno de figuras superegoicas de autoridade – figuras vindas em linha direta do mito do pai primevo, que prometiam a encenação de um lugar de excepcionalidade no qual a transgressão da lei é possível – uma das ideias centrais de Freud a respeito do pai primevo é que a figura de autoridade funda um lugar de exceção a partir do qual seu ocupante pode se colocar, ao mesmo tempo, dentro e fora da lei. Adorno afirmará que o autoritarismo, em suas múltiplas funções, não é apenas uma tendência que aparece quando a individualidade é dissolvida. Ele é a potencialidade inscrita na própria estrutura narcísica dos indivíduos modernos de nossas democracias liberais. A constituição moderna do indivíduo é potencialmente autoritária, porque ela é narcísica, com tendência a projetar para fora o que parece impedir a constituição de uma identidade autárquica e unitária, além de continuamente aberta à identificação com fantasias arcaicas de amparo e segurança (como lembra Safatle).

GP: E o que você projeta para o futuro?

TMM: Acho que estamos nesse momento de pensar o quanto as políticas de identidade (sejam as nacionalistas de direita, supremacistas, xenóforas, sejam inclusive as políticas afirmativas de esquerda, no que elas comportam de puramente identitário, voltadas para o próprio, as propriedades, os predicados, neo-liberais em última instância – seria preciso buscar uma nova noção de comum, como a do devir negro do mundo, de Achille Mbembe) contribuem para esse autoritarismo narcísico de hoje em dia em que o Outro é visto como alguém a ser desconsiderado, até mesmo destruído, eliminado, exterminado. Do Outro-sem-sua-verdadeira-alteridade do multiculturalismo passamos a uma era de polarização e desespero identitário e demonização do Outro: mais do que uma reação à globalização, talvez se trate de uma nova etapa em que a democracia deixa de ser “a melhor peça que o capitalismo é capaz de representar”, como diria Badiou, e o palco é tomado por palhaços macabros, psicopatas, um circo montado para distrair os incautos de reformas ultraliberais em direção ao precariado mundializado.

Mas voltando ao contexto nacional, entendo ao mesmo tempo que a polarização brasileira não pode voltar a ser escamoteada, que devemos ir até o fim agora para apreender tudo o que este momento irreconciliável tem a nos ensinar. E trata-se de um momento histórico ao menos tremendamente didático. Sou de uma geração que acreditou na "exuberância mestiça", isto é, nessa ideia positiva, potente, presente no tropicalismo, por exemplo, de uma nação sincrética e miscigenada, de uma impureza criativa fundamental, uma geração que, em última instância, não deixava de acreditar no mito da democracia racial brasileira. Essa ideia de nação caiu por terra, caiu junto com a máscara do homem cordial – é uma utopia que terá que ser reinventada em outro momento, reatualizada. Agora é o momento de encarar nossa verdadeira face no espelho, aproveitar pra entender melhor nossa barbárie fundamental, a herança escravocrata, o racismo estrutural, o chauvinismo, os espasmos birrentos de senhôzinho ou de capitão do mato que trazemos em nós. Penso, positivamente até, que esses espasmos são os últimos, só podem ser, a manifestação estertora de uma força declinante, já impotente (por isso mesmo grotesca), reação tardia a uma mudança estrutural da ordem simbólica brasileira que não tem mais volta.

Recebido em: 17.09.2019

Aprovado em: 06.02.2020