

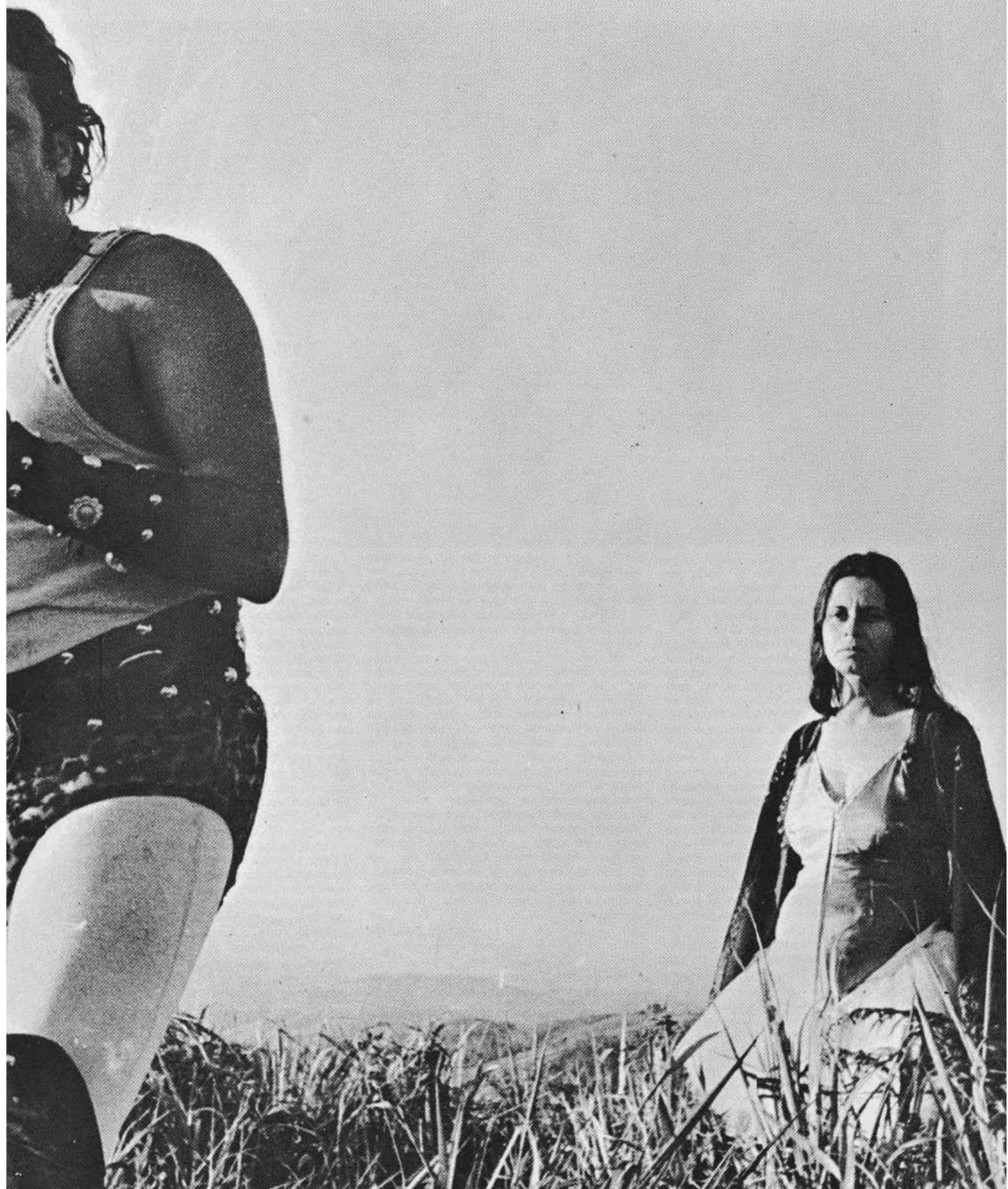
AS CRIATURAS DE CAPOVILLA

Entrevista a
Geraldo Mayrink

O diretor de *Noite de Iemanjá* fala de *Bebel*, *Garôta Propaganda*, *Os Meninos de Tietê* e *O Profeta da Fome*.

Maurice Capovilla nasceu na cidade de Valinhos, Estado de São Paulo, em 16 de janeiro de 1936. Formado em Teoria Literária, começou suas atividades cinematográficas como jornalista, tendo colaborado em jornais e revistas da cidade de São Paulo. Em 1962 realizou seu primeiro filme, um semidocumentário mudo, de curta-metragem, *União*. Em 1963 estagiou no Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional do Litoral, em Santa Fé, Argentina. De volta ao Brasil, no ano seguinte, realizou outro semidocumentário, *Meninos do Tietê*, que representou o Brasil no Festival dos Povos, de Florença. Em 1966 fez dois documentários, *Subterrâneos do Futebol* e *Esportes no Brasil*, de boa repercussão crítica. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Bebel, Garôta Propaganda*, de 1967, despertou grande interesse da crítica ao ser apresentado no Festival de Pesaro (Itália), em 1968, tendo tido também êxito de público no Brasil. Após *O Profeta da Fome* (1970), um dos representantes brasileiros no 20.º Festival Internacional do Filme de Berlim, Seção Competitiva, Capovilla filmou, *Noite de Iemanjá*, no litoral do Estado de São Paulo.







GM — Você chegou ao cinema como crítico, mas agora, além da crítica, divide seu tempo dando aula na Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo. E ainda (ou antes disso) faz filmes. Como concilia essas coisas?

MC — Praticamente, só comecei a trabalhar em cinema na Cinemateca Brasileira, em 1961. Eu era repórter do jornal "O Estado de São Paulo", quando fui convidado por Paulo Emilio Sales Gomes e Rudá de Andrade, para fazer a divulgação da Cinemateca, que na época tentava atrair para si as atividades dos cineclubes. Muitos deles estavam sendo fundados e no Rio de Janeiro era criada a Federação dos Cineclubes. No Nordeste, também já havia um certo movimento de cultura cinematográfica e, um ano antes, em São Paulo, os críticos de todo o país se haviam encontrado num Congresso. Foi através do Gustavo Dahl, com quem havia estudado e morado junto, que conheci Paulo Emilio, Rudá, Caio Scheib, Almeida Sales, isto é, o pessoal que orientava a Cinemateca. Quando comecei, só pretendia criar um movimento junto a cineclubes e escolas. O que tinha de fazer era selecionar os filmes, providenciar cópias em 16 mm de filmes brasileiros, recuperar certas cópias de filmes estrangeiros clássicos, fazer fichas e catálogos desses filmes e depois distribuí-los pelo interior. Foi nessa época que a Cinemateca fez o lançamento oficial do Cinema Novo em São Paulo, numa sessão na II Bienal dos curtas-metragens *Couro de Gato, O Poeta do Castelo, O Mestre do Apicucus*, isto é, a fase anterior a *Cinco Vêzes Favela*.

GM — Mas nesta época, além do trabalho de divulgação, você já escrevia?

MC — Em 1963, tive um contato com Fernando Birri, que estava em São Paulo para uma série de conferências, como fundador e diretor da Escola de Santa Fé, da Argentina. Foi através dele que consegui um estágio no Instituto de Cinematografia do Litoral, onde fiquei três

meses e participei de três curtas-metragens. Levei para lá também um curto, que tinha rodado em São Paulo, *Meninos do Tietê*.

GM — Você não estava escrevendo críticas antes de rodar *Meninos do Tietê*?

MC — Quando fui para a Cinemateca, ela tinha à disposição a última página do Suplemento Literário do "Estado de São Paulo". Tínhamos de manter, semanalmente, esta página, e fui obrigado a escrever. Não eram bem críticas, o que fazia, mas ensaios sobre assuntos variados. Fora disso, escreviamos bastante sobre cinema brasileiro.

GM — Você chegou a ter uma atividade regular como crítico?

MC — Não. Foi só em 1965, com a criação do "Jornal da Tarde", que minha atividade ganhou certa regularidade. O jornal estava sendo planejado e eles me chamaram para organizar aquela página de críticas, que continua saindo até hoje, às terças-feiras. Isso durou até 1967. Voltei a escrever agora, por uns tempos, substituindo Maurício Rittner, que estava ocupado filmando *Mulher para Sábado*.

GM — Você não gosta de fazer crítica?

MC — Gosto, e estou agora colaborando com a revista "Visão". Meu grande problema é ter tempo para fazê-las. A Escola, e mais uns projetos que tenho em andamento, não me deixam com a disponibilidade que tinha no "Jornal da Tarde". Mesmo para fazer a página uma vez por semana, como a gente fazia lá, não dá tempo, porque é preciso ver vários filmes durante a semana, pegar material, acompanhar o fechamento da página etc.

GM — Você tem lido o que os críticos brasileiros andam escrevendo ultimamente?

MC — Tenho acompanhado apenas as críticas publicadas pelo "Jornal da Tarde", as da revista "Veja" e umas poucas que aparecem no Rio. Sinto que a crítica de cinema mudou, não digo do ponto de vista de qualidade, mas da forma como é praticada. Meu modelo de crítica era aquele que Paulo Emilio fazia: uma tentativa de inserir o cinema em ensaios de preocupações sociológicas, uma tentativa de apreender raízes, de procurar mais caminhos do que se limitar ao filme criticado. Era, talvez, uma crítica necessária para a época. Eu achava que isso era muito importante, porque já estava integrado no processo e pensava que era preciso existir um tipo de crítica mais prospectiva que analítica. Agora, acho que a crítica se limita ao que vê, às duas horas de filme que estão na tela. Não há mais nenhuma vontade de abrir perspectivas.

GM — Mas isso pode ter outras razões, de ordem puramente técnica, jornalística. Dez anos atrás, era possível ao Moniz Vianna, no Rio, ou ao Cyro Siqueira e Maurício Gomes Leite, em Minas Gerais, usar enormes espaços de jornal e dedicar a um filme dois, três, quatro, até mais artigos, na base de um por dia. Agora, a própria evolução dos jornais não permite mais que o "review", o registro.

MC — De acordo. Vejo ainda algumas outras causas. A nossa página do Suplemento morreu há muito tempo. E, como disse, talvez valesse a pena ser mais profundo cinco anos atrás por causa da própria experimentação do cinema. Agora, talvez, a crítica deva se limitar mesmo ao que existe, ao que já foi feito. Lembro-me que *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, teve uns quatro ou cinco ensaios só do Paulo Emilio.

GM — Estabelecamos, então, dois tipos de crítica. Qual delas você está praticando?

MC — Só fiz dois artigos para "Visão", até agora. Um era sobre *Satyricon* e o outro sobre *Vergonha*. Aceitei escrever apenas críticas de filmes estrangeiros, porque não me sinto suficientemente frio e distante do cinema brasileiro para poder julgá-lo. Nesses dois artigos, tentei descrever com maiores detalhes as obras de Fellini e Bergman — função normal de uma crítica que não seja só "review" —, mas por outro lado não tive nenhuma intenção prospectiva. Afinal, acho que não tem sentido interrogar-se sobre caminhos dos outros e endereçar perguntas a autores que nem sequer estão aqui para escutá-las. Além disso, não tenho ido muito ao cinema. Vi os dois últimos filmes de Kaneto Shindo, *Onibaba* e *Kuroneko*, e fiquei muito impressionado. Gostei muito de *Vergonha*, apesar de não concordar com o filme. Como linguagem, como tratamento de cinema, é admirável.

GM — Gostaria de saber como é que você está armando seus esquemas críticos, do ponto de vista metodológico.

MC — Não sei se o que ando escrevendo agora tem mais fôlego que o que sai nos jornais. Vou citar novamente o exemplo de *Vergonha*. Tentei analisar o filme de dois ângulos: o dos amigos e o dos inimigos de Bergman. Tentei exprimir para o leitor o que ele quis dizer, contando não a história, mas o seu sentido. Expliquei alguns detalhes técnicos que me pareceram importantes — o porquê daquele tom de fotografia, por exemplo — e no final levantei uma dúvida sobre a validade da posição de Bergman em relação ao problema de que trata. Sem tomar nenhuma posição, pessoalmente, deixei em aberto duas posições possíveis diante do filme. Não acredito que seja uma fórmula aplicável a tudo, mas permite passar mais informações do que os críticos dos jornais estão forçados a dar.

GM — Mas é justamente por causa de fórmulas que o ensaísmo de cinema no Brasil vem sendo saco de pancadas dos intelectuais em geral. Pessoalmente, vejo uma pobreza muito grande nesse ensaísmo, e me incluo nela. E acho que existe uma apatia flagrante em relação aos filmes.

MC — Essa apatia existe realmente, mas acho que ela tem outras razões. Existem limitações institucionais: a censura, o medo de arriscar a dizer coisas. Essa apatia de que você falou não existe só no setor da crítica de cinema. Estamos realmente mergulhados numa abolia, em termos de criação e de idéias. Quer dizer: as coisas não estão explodindo.



Maurício do Valle e Rossana Ghesa: Bebel, Garôta Propaganda.

GM — Você sente essa apatia em relação aos seus alunos na Escola de Comunicações?

MC — Meus alunos nunca tiveram muita força, nem muitas perspectivas. A Escola, apesar de dar condições e possibilidade de trabalho, ainda não conseguiu fazer com que os alunos sintam o que realmente lhes é dado. O trabalho em cinema é alguma coisa que você não ensina. O sujeito tem de ter vontade de trabalhar. A maioria dos alunos vem da classe média, e vêm cheios de ideais. De imediato se chocam com uma realidade para eles difícil de entender e de aceitar. Eles percebem que, em termos de profissão de cinema, estamos na idade da pedra, e perdem o romantismo já no primeiro ano. E não encontram motivação para enfrentar a realidade. Ficam parados, estáticos. A Escola, até hoje, não criou realmente nada de importante, partindo dos alunos. Ela se ressentiu muito de material humano, de força de trabalho, de entusiasmo.

GM — Que perspectivas tem a Escola para corrigir essa deficiência de material humano?

MC — Não sei. É extremamente curioso este interesse enorme que existe pelo cinema e, ao mesmo tempo, a falta de empenho das pessoas. O cinema não cai do céu. Você se empenha até o fim para fazer um filme. É um hábito que se adquire, você se organiza e se condiciona para este tipo de trabalho. Isso exige

muita força de vontade e persistência. E muito trabalho, trabalho bruto, manual.

GM — Entre os filmes que você supervisionou na Escola existe algum que você tenha gostado especialmente?

MC — A turma que se está formando agora fez pelo menos dois filmes que acho importantes. Um é *Rua 100*, de Plácido de Campos Júnior, e o outro é um episódio de um aluno, Aluysio Raulino, no filme de 22 episódios feito pelo Roberto Santos, *Geração do Mêdo*. Chama-se *A Santa Ceia* e foi feito fora da Escola, sem orientação nossa.

GM — Como é que você entrou na dura realidade? Como é que produziu seu primeiro curto, *Meninos do Tietê*?

MC — Fiz este filme em 1963, graças a um amigo jornalista, Vítor da Cunha Rêgo. Eu e Jean-Claude Bernardet tínhamos um roteiro para um longa-metragem, tendo como atriz principal Glaucete Rocha. Levamos o roteiro a ele, mas não deu certo, pois só podia financiar um curta-metragem. Voltamos e preparamos um argumento sobre a busca do marginal. O Vítor me deu dois milhões de cruzeiros velhos — um dinheirão na época —, e pude comprar filme virgem, alugar equipamento e contratar fotógrafo. A produção custou cerca de 1.800 mil cruzeiros, e o filme nem foi exibido. Já com *Subterrâneos do Futebol* foi diferente. Tomas Farkas, que sempre teve muita vontade de produzir filmes, queria uma série de documentários sobre o Brasil para

serem vendidos às televisões estrangeiras. Reuniu-se comigo, Geraldo Sarno, Manuel Horácio Jimenez, Vladimir Herzog e outras pessoas, para escolher o material. Paulo Gil Soares preferiu analisar o canção, para aproveitar um bom material que tinha recolhido quando fazia reportagens para "O Cruzeiro". Sarno estava em contato com um sociólogo que tinha bons subsídios sobre a migração nordestina para São Paulo. Jimenez escolheu a escola de samba e eu o futebol, porque tinha uns amigos jornalistas esportivos que me poderiam orientar. Começamos a filmar em meados de 1964, e levamos mais ou menos um ano e meio nesses quatro filmes.

GM — Sem implicar em nenhum julgamento de valor, que importância tiveram esses quatro filmes no quadro geral da produção brasileira?

MC — Vejo algumas coisas importantes, sobre as quais se disse muito pouco ou quase nada. Com esses quatro filmes, foi feita uma experiência proveitosa em termos de som direto. O som direto surgiu no Brasil com o filme de Joaquim Pedro de Andrade *Garrincha, Alegria do Povo*. Mas era um som direto feito ainda sem o Nagra (NR.: Trata-se de um gravador ultra-sensível, que sincroniza som e imagem durante as tomadas), no estúdio. Foi quando chegou ao Brasil o documentarista sueco Arne Sucksdorff para dar um curso de cinema patrocinado pelo Itamarati. Foi através desse curso



que Vladimir Herzog pôde realizar um documentário utilizando o Nagra, direto, mas ainda não-sincronizado, chamado *Marimbás*. Ele mostrava pescadores que vivem de pequenos expedientes no Posto Seis, de Copacabana. Depois vieram outras experiências, como *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, mas nenhuma conseguia uma qualidade absoluta em termos de som e imagem. Quando começamos a rodar os quatro filmes, a questão do som direto estava no auge. Foi quando o documentarista francês François Reichenbach ensinou ao Afonso Beato como sincronizar o som direto sem usar o motor-sincro, fazendo "loops" das entrevistas e ajustando-os no Nagra enquanto se projetava. Fizemos os quatro filmes neste método. Nosso som foi feito em 16 mm, ampliado para 35, e tem uma qualidade quase perfeita. Mas essa experiência, embora bem sucedida, não foi utilizada por outros cineastas. E filmes feitos depois do nosso, como *Opinião Pública*, teve de resolver problemas imensos de sincronização e qualidade de som, quando esses problemas já estavam praticamente resolvidos. É o grande problema da falta de contato entre os cineastas. Um descobre um recurso novo, sensacional, e esta descoberta morre com ele, porque os outros não ficam sabendo. E isso não se refere só ao som direto, é em todos os sentidos.

GM — Disso tudo até *Bebel*, *Garôta Propaganda* foram quatro anos. O que você fez nesse período?

MC — Terminei *Subterrâneos do Futebol* em fins de 1965, e em 1966 fiz um documentário para o Itamarati, *Esportes no Brasil*, mostrando os campeões nas diversas modalidades esportivas. No fim de 1966, comecei a preparar *Bebel* e, em maio de 1967, iniciei as filmagens. Foi quando deixei o "Jornal da Tarde". *Bebel* teve uma produção bem complicada. Era adaptação de um livro de Inácio de Loyola. Tivemos de filmar muito, pois havia bastante diálogos e locações em excesso. E tinha dois tipos de som, um dublado e outro direto. *Bebel* foi uma pro-

dução média, que custou cerca de 120 milhões de cruzeiros velhos. Fiquei satisfeito com o resultado definitivo, mas de modo algum o repetiria. Na época, tínhamos a seguinte posição em termos de cinema: do ponto de vista econômico, achávamos que devíamos fazer filmes de produção média para atingir uma renda média. *Bebel* — e vários outros filmes — provou que era uma posição errada. Havia em *Bebel* um certo conflito. Parte do filme tentava ser comunicativo, e outra uma análise das realidades que o filme mostrava. As duas coisas não se combinaram: nem o filme foi totalmente comercial, nem totalmente sério.

GM — Esta posição era só sua ou de algum grupo?

MC — Era a posição de um grupo daqui de São Paulo. Era uma posição tática, de tentativa de conquistar o mercado. Mas erramos porque não tínhamos condições de dar o grande salto — um filme de grande produção, em cores, grande elenco etc. e acabamos não fazendo os filmes que realmente gostaríamos de ter feito. Ficamos no meio caminho.

GM — Se a posição da época estava errada, qual é a posição que você julga certa?

MC — A posição de *O Profeta da Fome* é totalmente diferente da de *Bebel*. Para começar, *Bebel* era um filme de crítica de costumes, de análise de comportamento, girando em torno de problemas urbanos, mas que não penetrava em estruturas sociais. *O Profeta da Fome* já nasceu com propostas bem diversas. Fernando Peixoto e eu imaginamos um filme sobre a fome. A princípio, não sabíamos se faríamos um documentário ou um filme de ficção. Se decidíssemos pelo documentário, então teríamos de recolher material, fazer uma síntese desta realidade e montá-la sem grande interferência nossa. Buscamos então um personagem que simbolizaria o problema da fome, que é um personagem real, que existiu e existe — o faquir. Conhecíamos a história do faquir Silki, e ele era para nós uma espécie de símbolo do problema. Trazia em si uma contradição mais ou menos insuperável, isto é, passava fome para poder comer. Partido desse personagem, achamos que poderíamos reconstituir através de uma linha de absurdo toda a problemática da fome num país como o nosso, uma espécie de continente onde a fome está no centro. O filme foi elaborado em três núcleos. Um deles é o circo, onde o faquir sente pela primeira vez o problema e procura uma saída. O segundo é a cidade onde o faquir se crucifica e foi sugerido por uma pesquisa que nós fizemos sobre faquires. Um faquir realmente se crucificou uma vez em Belo Horizonte, ele se chamava Lochaan. O terceiro núcleo — e último — seria mais ou menos baseado no conto "Um Artista da Fome", de Kafka, onde o personagem não deixa o seu circo e termina dentro da jaula de um tigre, no meio do feno, mais ou menos morto-vivo, e as pessoas passam em volta dessa jaula sem dar-lhe atenção.

GM — De toda essa discussão é que *O Profeta da Fome* tem, então, dentro de si, vários estilos conflitantes?

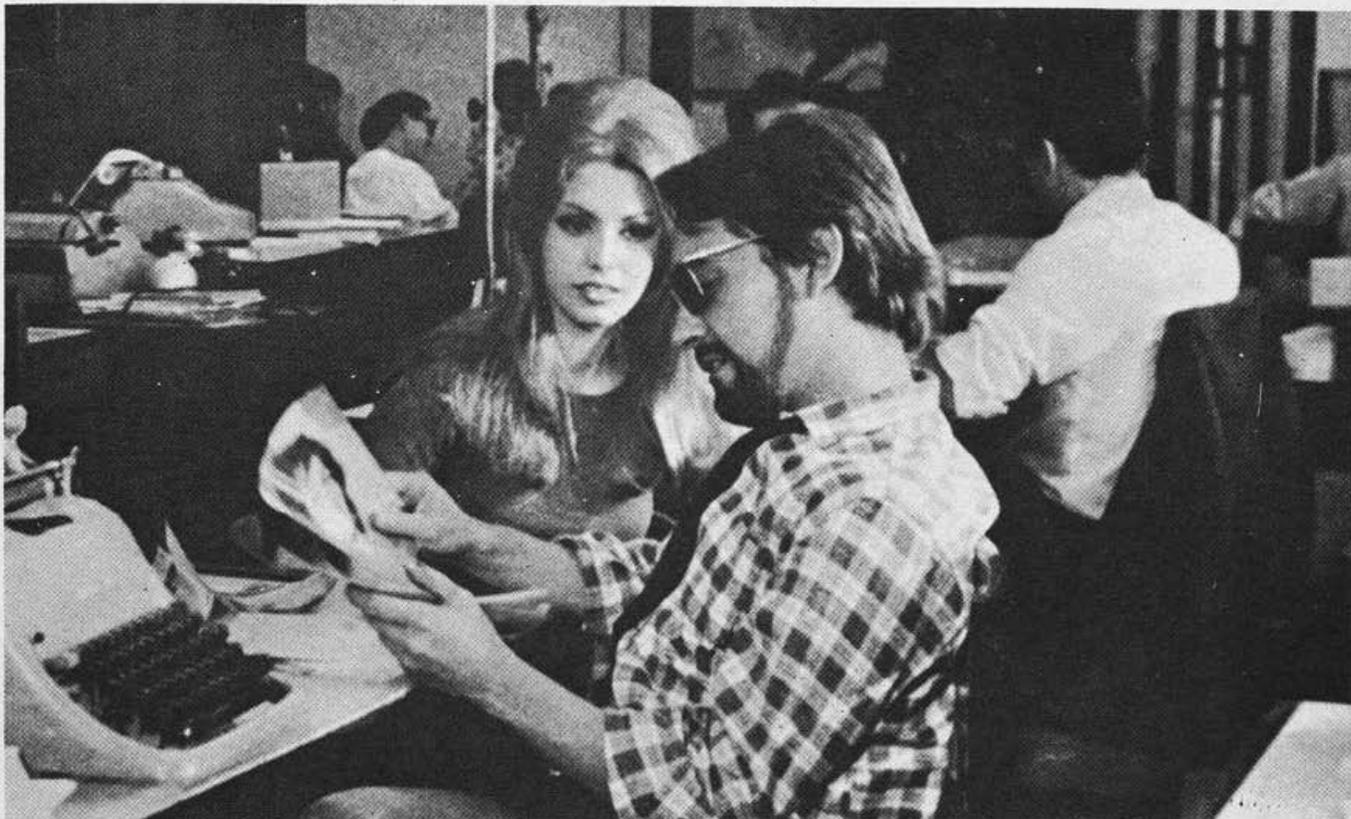
MC — Exato. Tudo foi planejado já no roteiro. A cidade representa a realidade, ou uma espécie de documento sobre a realidade, e as cenas do circo procuram ter o tom das próprias comédias circenses, onde os atores representam de uma forma grotesca e impostada. Ainda no trabalho do roteiro, fiz uma viagem ao Nordeste e lá encontrei numa feira exatamente aquilo que eu achava que estava faltando. Era um livrinho, poesia de cordel, contando a história de um sapateiro e de um alfaiate que saem em busca de um reino onde há trabalho. No meio do caminho, o alfaiate, que traz a comida, pede um ôlho do parceiro em troca de um pedaço de pão. É um exemplo típico de como a cultura popular aprende e expressa o problema da miséria. Incluí esta parte no filme, que assim ganhou um quarto núcleo. Nesta ordem: 1) comédia burlesca; 2) épico; 3) realismo puro; 4) realismo mágico, ou realismo absurdo.

GM — Como é este filme que você está fazendo agora *Noites de Iemanjá*?

MC — Este filme surgiu de uma proposta que uma produtora de São Paulo, a Data Filmes, me fez. Seria dirigido por Ozualdo Candeias, que desistiu antes de começar a filmagem. Aceitei com a condição de refazer todo o roteiro, baseado numa história de Ida Laura, crítica de cinema de "O Estado de São Paulo". Comecei a filmar em junho e terminei em agosto, depois de ter mudado muita coisa no roteiro de Candeias, que era muito pessoal e acho que só ele mesmo poderia filmar. Trata-se da história de uma mulher de sociedade que, durante um jantar com o marido, imagina ou se lembra de uma experiência ocorrida com ela durante umas férias na praia. Ela estava com o amante, durante uma cerimônia de Iemanjá, e os dois fazem amor ali mesmo. Em seguida o amante desaparece. A partir daí, ela passa a procurar o amante perdido e, na sua busca, vai encontrando outros homens e vai destruindo um por um. É uma personagem que aniquila tudo aquilo em que toca. Ela vai matando as pessoas, que inclusive a amam, até o momento em que o filme volta ao jantar. Não se sabe se ela realmente viveu estes episódios ou apenas os imaginou. A montagem procura criar a sensação de ambigüidade, de incerteza: a de não se saber se a cena na praia era um sonho ou, pelo contrário, o jantar é que se passa no plano imaginário.

GM — O fato de a personagem ser uma mulher de sociedade não contém um germe daquele procedimento que você disse ter abandonado depois de *Bebel*, o da crítica de costumes?

MC — Não há nenhuma intenção deste tipo. A crítica de costumes é tradicionalmente moralista. No filme não há nenhuma tentativa de se distinguir entre o Bem e o Mal. Não se tenta estabelecer um critério de conduta da personagem: ela age normalmente, sempre. Cada um de seus atos — aparentemente estranhos, criminosos ou pelo menos doentio — é tratado como se fosse coisa inteiramente natural. Este meu distanciamento é que permite ao filme sair fora da crítica de costumes.



Como se fabrica um ídolo: Bebel, Garôta Propaganda, com Rossana Ghesa e Paulo José.

GM — Que tratamento você escolheu para a história narrada em dois planos?

MC — Dei um tratamento linear, mesmo a história não sendo linear. É quase como se a câmara não estivesse interessada na história. É como se a câmara fosse um espelho que reflete mas não aprofunda. É como se a personagem passasse diante de um espelho e visse a si mesma sem se interrogar. A passagem de um plano a outro (jantar ou assassinato na praia) se faz sêcamente. É um filme de aparências, sem nenhuma pretensão psicológica.

GM — *Noite de Iemanjá* poderia ser incluído no grupo que hoje se chama de "realismo fantástico". Falo não no sentido que os europeus dão ao termo, mas no sentido latino-americano que, para mim, tem profundas raízes sociais.

MC — Há uma série de coincidências nesse sentido. Na literatura latino-americana, por exemplo, há um grupo de escritores que, apesar dos estilos diferentes, têm uma posição comum no tratamento da realidade. Essa posição é usar as aparências para mostrar o que está por detrás das aparências. Em outras palavras, é combinar objetos que não se combinam ou utilizar objetos de uma maneira estranha à utilização desses objetos.

GM — Você acha que essa pode vir a ser uma tendência do cinema brasileiro?

MC — Tenho a impressão que sim. Sei de várias pessoas que estão pensando nisso agora. *Macunaíma* já era isso, e por sua



Capovilla e Rossana Ghesa num intervalo de filmagem de Bebel.

vez vinha de Mário de Andrade. Esse material é interessante, sobretudo pelas novas possibilidades de linguagem que abre. E você tanto pode ser irracional num filme realista, como racional num filme que gira em torno desse mundo em que a realidade se mistura à imaginação. Tudo depende de como o material for organizado. Há certos momentos em "*Grande Sertão: Veredas*", de Guimarães Rosa, que o leitor não sabe se o que está acontecendo se passa na cabeça de um homem que conta a história ou se ele é um personagem que participa das coisas que estão se passando.

GM — O que é que você pretende filmar agora?

MC — Hamilton de Almeida e eu estamos trabalhando em dois projetos. Um será sobre a literatura oral brasileira. Tentarei pegar certos elementos e construir um painel que daria uma espécie de visão popular de uma realidade que, a meu ver, é puramente imaginária: um mundo de sonho e fantasia, povoado de reis, rainhas, monstros, animais que falam, rios que respondem a perguntas, árvores que matam, enfim uma série de situações mágicas produzidas pela mente popular. O outro projeto é para uma ficção científica, ou mais exatamente, uma "life-fiction", uma vida de ficção. É a história de um homem colocado num laboratório, e o laboratório somos nós. Uma espécie de teste com um homem colocado em diversas situações.