



CURTA-METRAGEM,

NOSSO AMOR

Regina Jehá. Stil. Harry Roitman. Eles são os jovens ganhadores dos Prêmios INC e troféus Humberto Mauro/1971. Foram votados, respectivamente, primeiro, segundo e terceiro "melhor diretor" da curta-metragem. Seus filmes diferem muito em forma e significado. Mas revelam como denominador comum o amor ao cinema, em especial à curta-metragem. Embora, sob certos aspectos, as dificuldades que se atravessam no caminho do filme curto sejam maiores do que as enfrentadas pelo de longa-metragem, eles não receberam a premiação como um mero degrau para a produção de longos. Todos pretendem continuar a cultivar a metragem menor, não só por prazer, como também

porque estão conscientes da importância educativa e cultural do curto. Inclusive Roitman, que já tem um plano concreto para seu primeiro longa-metragem.

Antes do Humberto Mauro, Regina Jehá conquistou com o mesmo filme, *Bexiga*, Ano Zero, o Prêmio Carmen Santos e o troféu Candango no Festival de Brasília, 1971. Em fase anterior, trabalhou (fazendo continuidade, interpretação) em filmes de Luiz Sérgio Person: *Trilogia de Terror* (1.º episódio) e *Panca de Valente*. Recentemente, colaborou com Luís Carlos Ripper na cenografia e figurinos de outra realização de Person: *Cassy Jones*, o *Magnífico Sedutor*.

Stil (Pedro Ernesto Stilpen), premiado pelo INC pelo desenho *Lampião* ou *Para Cada Grilo uma Curtição*, trabalhou na realização de

filmes científicos e se dedicou com sucesso aos "cartoons". *Status Quo*, 1968, conquistou um Prêmio Especial do Júri, no Festival de Cinema Amador do "Jornal do Brasil". *Batuque*, 1969, obteve prêmios do Júri e do público, no Festival de Brasília, 1970. *Urbis* e *O Filho de Urbis*, 1970, participaram do Festival Brasileiro de Curta-Metragem, 1971. *Dinagrup*, 1971, foi selecionado para a Mostra Internacional do Filme Científico, da Guanabara, no mesmo ano.

Harry Roitman, Prêmio INC pelo filme *Desenho Industrial*, sua segunda realização, conquistou em 1967 um Prêmio do Festival de Cinema Amador do "Jornal do Brasil", com *O Ciclo*, co-direção de Ronaldo Marques. FC



REGINA JEHÁ

"Antes de fazer cinema eu 'transava' por aí, com uma turma que incluía Luiz Sérgio (NR: Luiz Sérgio Person, seu marido). Comecei a pensar em cinema, na Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo, onde fiquei só dois anos, com aqueles sonhos típicos de quem quer fazer cinema. Havia condições à primeira vista, pois a Escola tem um equipamento maravilhoso, moderno, todo importado. Imaginem alguns com vontade de fazer as coisas e as coisas não saindo... Ao mesmo tempo, fiz o curso de Ciências Sociais. Nisto, sim, eu me formei. Inicialmente havia pensado fazer Ciências Sociais em função do cinema, mas depois me dediquei ao estudo com muito amor. Mas... não adianta. A gente quando gosta de cinema não resiste. Gosta mesmo. Devo, parte de **Bexiga, Ano Zero**, à minha formação, em Ciências Sociais.

Antes das demolições, sempre achava o Bexiga (NR: área de São Paulo localizada no bairro Bela Vista) sensacional. Os Italianos, aquelas casas, os sujeitos sentados nas portas, aquele resquinho de comunidade que havia numa grande cidade, como São Paulo. Eles conseguem manter aquela força no meio de toda uma agitação, de toda uma transformação. Quando começaram as demolições fiquei desesperada. Será que daria para filmar? Cheguei a desistir do projeto. Quando surgiu o concurso da Comissão Estadual de Cinema, aí resolvi me candidatar com o meu projeto. Juntamente com uma amiga, Neusa, saí e fotografei tudo o que havia de interessante. Iamos ao laboratório dela e lá curtíamos os resultados de nosso trabalho. Por exemplo: o velhinho com o cachorro, sentado ao lado da igreja da Cherupita. Quando batia o meio-dia, o velhinho fazia o sinal-da-cruz. Em meio a mil destruições, ele lá estava firme, com seus hábitos e costumes. Religiosamente.

Excetuando-se o problema da falta de dinheiro — fiz o filme com uma verba de Cr\$ 12 mil, pagando a muita gente —, havia o problema da cor. Eu queria que a cor do filme fosse do bairro, daquelas paredes amareladas pelo tempo. Isto eu conseguiria se filmasse antes que o sol nascesse, bem cedinho, ou no fim da tarde, ou em dia nublado. E também não queria que o Bexiga fosse mostrado como um bairro que sumiu por causa do progresso, do desenvolvimento. O Bexiga sumiu por condições que em nada melhoraram a vida de seus habitantes. Aquelas grandes avenidas só dividiram o bairro. Passaram por cima, literal e fisicamente, do Bexiga. E por



isso havia uma nova vida que surgia. Somente nos fins de semana era possível ver o Bexiga tal qual era, mesmo debaixo das cinzas. Levei três semanas, filmando só nos fins de semana, acordando às três e meia da manhã e filmando às cinco e meia. O meu iluminador, o Jorge Bodanski, que já ganhou uma Coruja (NR: "melhor fotógrafo em preto e branco", 1970: **O Profeta da Fome**) foi sensacional. Outra dificuldade foi filmar pessoas que não queriam ser filmadas. Houve uma mulher que me ameaçou de faca em punho. Mas depois ela ficou camarada.

Pretendo continuar a filmar bairros interessantes como o Bexiga, que, aliás, faz parte de uma trilogia escrita por Alcântara Machado: "Braz, Bexiga e Barra Funda". Achei o livro muito bom. Alcântara Machado morreu em 1935. Acho que merecia uma revisão, esse seu trabalho. É notável. Quando comecei a filmar, vi que o Bexiga ainda era o mesmo escrito no livro. A importância do Bexiga vem de sua localização: é o primeiro bairro residencial que ficou perto do Centro, por estar no primeiro anel formado em torno do Centro em expansão.

Quando chegam a São Paulo aqueles que vêm do interior em busca de emprego, não tendo onde morar, ficam nessas casas que esperam demolição, desapropriação, abandonadas.

Não tenho vontade nenhuma de fazer longa-metragem. Pelo menos, por enquanto. E não pelas dificuldades habituais na realização de um filme longo. Aliás, pensando melhor, proporcionalmente, as dificuldades do curta-metragem são bem maiores. Por exemplo: os problemas de exibição. Não se consegue colocar um filme curto, no mercado, normalmente.

Fiquei muito contente em ganhar o Prêmio INC e o troféu Humberto Mauro. A satisfação não foi somente pelo sentido popular, mas também pelo fato de saber que pessoas que não conheço, e nem me conhecem, viram **Bexiga** e gostaram. Sinto que consegui estabelecer uma ligação emocional. Muita gente não sabia, principalmente no Rio, o que é o Bexiga. Acho que estabeleci uma comunicação imediata. E com o dinheiro do Prêmio pretendo partir para um novo documentário. Pelo menos dá para começar."



STIL



Lampião ou Para Grilo Uma Curtição, de STIL

"Há quem faça paralelo entre meus desenhos e os de Émile Cohl. Apesar do grafismo e da temática serem diversos, as condições econômicas — tempo de realização, restrita mão-de-obra, etc. — devem ter aparentado nossos filmes. Recebi influências de todos os filmes que vi. Quanto às minhas preferências, vão desde os desenhistas mais comerciais, como Chuck Jones (séries **Pernalonga; Beep-Beep**), até os mais "encucados", como Trnka (**A Avó Cibernética; A Mão**), aos que dão maior valor à metamorfose, como McLaren (**Blinkity-Blank; Pas-de-Deux**), e aos que se apóiam no diálogo, como Hanna & Barbera (séries **Flintstones; Yogi Bear**). No Brasil posso lembrar uns poucos e bons, como Stênio Pereira (**Kurtição; A Máquina de Fazer Amor**), Anéllo Latini (**Sinfonia Amazônica; Kitan**), Miller (**Carnaval 2001; Balanço**), Hamilton de Souza (**Uma História do Brasil Tipo Exportação**), Vaccarini & Lucchetti (**Turbilhão; Vôo Cósmico**) e mesmo os novíssimos e talentosos Walter Ono, Amândio Amaral e Antônio Moreno.

Meu segundo desenho animado, **Batuque**, apresentado nos Festivais de Mamaia (Romênia) e Oberhausen (Alemanha Ocidental), nasceu de uma necessidade irresistível de fazer esse tipo de criação. Como o processo do desenho animado requer orçamentos altos, fui levado a pesquisar uma nova técnica a fim de reduzir os custos. Cheguei em minhas pesquisas até o papel de embrulho. Com esse material consegui realizar de maneira rústica um tipo de desenho animado sem equipes numerosas e, em pouco tempo (dois ou três meses) ter um filme pronto por aproximadamente Cr\$ 2 mil. Com cinco minutos de duração, durante os quais figuras vindas da mitologia amazônica se devoram num ritual antropofágico, ao som da música homônima de Lorenzo Fernandes, **Batuque** teve como origem a própria música. Segui rigidamente a música, "decupando" a gravação e desenhando os tempos fortes da duração da música.

Lampião ou Para Cada Grilo uma Curtição representa uma simbiose da

técnica do acetato, tradicional, que produz uma imagem fixa sem que sejam necessárias inúmeras repetições do elemento, com minhas experiências de animação sobre papel de embrulho, que não permite transparência. Dizem que o animador é um ator frustrado. O desenho animado é inteiramente controlado pelo seu criador, dos personagens ao cenário, enfim, em tudo. Sendo estilizados, os "atores" poderiam ser considerados canastrões terríveis. Mas, em 1967, na PUC, o personagem Negrinho do Pastoreio do desenho de João Oliveira ganhou alguns votos como "melhor ator".

Meu **Lampião** trata da absorção da "civilização massificada" por uma cultura primitiva. Elementos de uma cultura "transam" com a outra: um cangaceiro joga num Flipperama, orixás dançam ao som de um "rock". Enquanto **Urbis** e **O Filho de Urbis** tratam de assuntos universais, **Lampião** e **Batuque** se relacionam com problemas do Terceiro Mundo. Nestes dois filmes, ao contrário dos primeiros, o desenho foi feito ao sabor da inspiração, obedecendo apenas à linha temática proposta. Não seguindo nenhum cronograma, seria impossível o auxílio de outros desenhistas, até porque eu não sabia qual seria a próxima cena. O processo, portanto, foi o artesanal primitivo.

No momento em que acabo de assistir a uma primeira cópia, sinto que tudo aquilo já está ultrapassado dentro de mim e vem a vontade de começar alguma coisa totalmente diversa, em forma e conteúdo. Mas, guardadas as distâncias, ainda gosto dos meus filmes.

No documentário, o desenho animado, com sua linguagem direta, tem sido a preferência unânime para a complementação da matéria abordada, dando vida aos gráficos e esquemas. A linguagem figurada usada em **Dinagrup**, por exemplo, seria fora de propósito em um filme ao vivo, que talvez resultasse maçante por tratar de uma reunião

de dinâmica de grupo. O documentário e o filme didático, além de garantir a sobrevivência do realizador, proporcionam a oportunidade de aprofundar assuntos às vezes pouco conhecidos.

Com o retardamento da conclusão dos filmes, algumas idéias ficam aguardando vez, outras morrem ou sobrevivem modificadas. Meu novo filme, **A Pedra**, mistura a realização "ao vivo" e a animação. O tema é a alienação. A fotografia, excelente, é de Ronaldo Foster, e a produção executiva, de Antônio Moreno. O ator é Mauricinho, uma revelação. Projetos? Mais filmes de curta-metragem — didáticos e de ficção —, roteiros para outros cineastas e o tão esperado (por mim) longa-metragem.

A televisão é um grande campo que se oferece ao cineasta, já que a linguagem de TV está tendendo para a do cinema. O cineasta de curta-metragem, com sua noção de "timing", tem muita chance para colocar seus produtos nesse campo. Mas o que interessa à TV não é uma obra isolada e sim um conjunto de filmes de um ou mais de um realizador. Em 1968 tive uma experiência dura ao produzir um programa para a Continental, juntamente com Sydney Solis, Olivar L. Cabral e outros. Mas, ultimamente, meu trabalho na Rede Globo tem sido completamente diferente, com inteira liberdade de criação.

Sendo o curta-metragem um terreno de experiências novas, obras isoladas não têm chance de interessar ao distribuidor. Poucos curtos levam público aos cinemas e, em geral, são feitos em série para "pegar". Essas produções em série são cada vez mais raras, porque a época dourada dos Tom & Jerry e Laurel & Hardy já vai longe. No Brasil o curta-metragem só tem a seu favor a possibilidade de ganhar um Certificado de Classificação Especial do INC, mas isso não garante que será exibido. Pouquíssimos distribuidores se interessam pelos curtos, porque, enquanto o custo operacional da distribuição é alto, a retirada de dinheiro é pequena. Exceções às eventuais produções de encomenda, o realizador de curtos geralmente se vê obrigado a arquivar seus filmes. Vinte e oito dias por ano é uma cota de obrigatoriedade reduzida para manter a produção constante. E os lucros pequenos (eventuais) desencorajam produções mais audaciosas. Meus desenhos têm alcançado uma sobrevivência (modesta) porque, sendo relativamente baixo o custo, a possibilidade de sucesso é quase certa.

Fala-se de desinteresse do público, mas este mesmo público não se acostumou à propaganda direta nos intervalos e indireta nos cinejornais? O curta-metragem não deveria ficar em posição secundária em relação ao cinejornal, na programação. O ideal seria a adoção das seguintes medidas: (a) exibição obrigatória em maior número de dias por ano, possibilitando a tiragem de maior número de cópias; (b) distribui-

ção realizada pelo INC; (c) adiantamento de uma quantia fixa ao produtor, por parte do INC, caso o filme apresente um mínimo de condições como espetáculo. Os exibidores nada perderiam, pois a renda seria retirada em percentagem do faturamento do longa-metragem ou através de outra solução. A concorrência, então, elevaria o nível dos filmes, com proveito para o público e reflexo direto no mercado do longa-metragem."

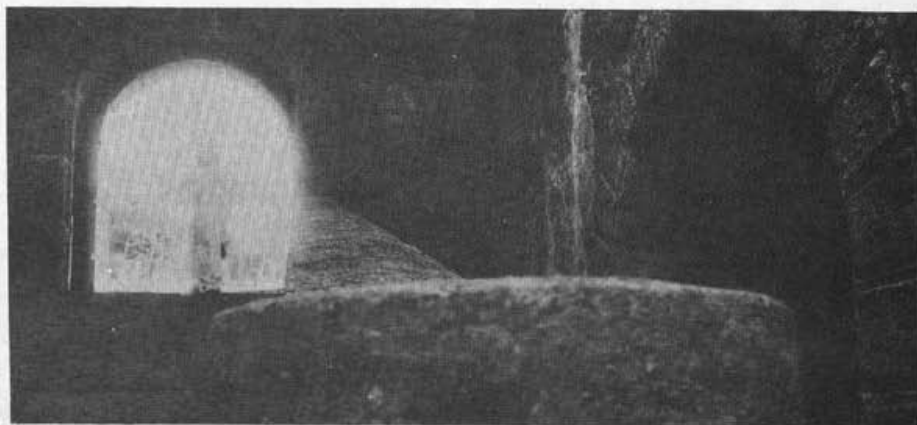
HARRY ROITMAN



"Minhas preferências atuais recaem de modo geral sobre o cinema americano e o inglês, sem detrimento do que é praticado no continente europeu. Apreço, em especial, Bergman, Fellini, Resnais.

Quanto as influências elas não se restringem ao terreno cinematográfico: vêm de toda a parte, de escritores, arquitetos, cineastas. Ainda assim seria prematuro enquadrar-me em alguma escola ou movimento, especialmente num movimento em que a dispersão (quando não o estonteamento) é total, e a variedade de escolas — os famosos 'ismos' que caracterizaram o início do século — cedeu praticamente o lugar à afirmação de estilos individuais. Cada um está 'na sua'. E mesmo escolas como a 'nouvelle vague', os 'cinemas novos' e a nova geração de cineastas americanos se pautam pela tônica do filme de autor.

O Cinema Novo Brasileiro, como eu o entendo, caracterizou um ciclo de filmes e pesquisas do início da década de 60: a busca de uma linguagem genuinamente nacional, mais (Ruy Guerra, Glauber Rocha) ou menos (Nelson Pereira dos Santos, Anselmo Duarte) experimentalista. Representou, também, uma tentativa de conquistar o mercado internacional. Depois do Cinema Novo, surgiu o Novíssimo, de Sganzerla, Bressane e adjacências. Minhas relações com eles são meramente históricas. Não estou filiado ao movimento, acho que os cineastas mais conseqüentes também não estão mais. O Cinema Novo propriamente dito era um núcleo de universitários que deu o brado de independência cinematográfica — cultural e comercialmente falando. Os resultados, são outro assunto. Os Cafajestes, Deus e o Diabo na Terra do Sol, O Bandido da Luz Vermelha são títulos que fazem a glória ou o orgulho de qualquer cinematografia. A meta-chanchada de Sganzerla (A Mulher de Todos) abriu, ou antes, reabriu o caminho para um passado perdido. O tropicalismo à Caetano aproveitou também para revisitar o modernismo de 1922. A era é da nostalgia. E das máquinas de reprodução. Às vezes o passado tem mais gosto de modernidade do que o presente. Veja-se o grau de modernidade dos cenários de um *Alô, Alô, Carnaval*, de 1936, por exemplo, do veterano Gonzaga. E o melhor cinema



O Ciclo, de Harry Roitman

contemporâneo ai está: é, não direi o 'flashback', mas o 'feedback' de filmes que não podem ser tachados meramente de saudosistas: *The Wild Bunch* (Meu Ódio Será Tua Herança), *Myra Breckenridge* (Homem e Mulher até Certo Ponto), *Il Giardino dei Finzi-Contini* (O Jardim dos Finzi-Contini), *Carnal Knowledge* (Ânsia de Amar), *Summer of 42* (Houve uma Vez um Verão) — todos em busca da nostalgia e de um estar perdido, mas não irrecuperável.

A crise do cinema brasileiro existe em todos os níveis, obviamente: o econômico, o industrial, o político e, 'last but not least', o estético. Resumindo em poucas palavras: só Jece Valadão e as 'viúvas virgens' conseguem encher os cinemas. O que se faz de sério (e não entro nos méritos individuais) deixa as poltronas vazias e os espectadores indiferentes ou até incomodados. A televisão também tem sua parcela de responsabilidade: ela tem criado um público menos exigente e ansioso apenas pelo entorpecimento mais agradável. Soluções que 'forcem a barra' não dão 'pé': seria o enterro do cinema brasileiro limitar a importação de filmes estrangeiros, implantar a dublagem obrigatória e/ou aumentar excessivamente os dias de obrigatoriedade de exibição do produto nacional. Mais importante do que o cinema nacional, em minha opinião, continua a ser o cinema em geral — assim como a literatura continua a ser mais importante do que a literatura brasileira. Como se explica que os americanos, os suecos, os italianos possam e saibam fazer filmes excelentes à base de um orçamento relativamente baixo e perfeitamente acessível aos padrões brasileiros?

O Brasil não dispõe de menos potencial de criatividade que qualquer outro país do mundo: deu Villa-Lobos, Guimarães Rosa, Souto Maior, Décio Pignatari, Pixinguinha e tanta gente mais que se perde a conta. O problema então reside em uma espécie de luta política pela criação e pela criatividade. O Cinema Novo só foi possível em razão do clima de euforia que reinou durante algum tempo e que não reina mais. A renovação é feita durante, nunca depois. E o que falta no momento é um clima de renovação, de emulação intensa.

Meu primeiro filme, *Ciclo*, era menos um documentário puro do que um ensaio

abstrato. Minha formação de arquiteto está sempre de mãos dadas com a do cineasta. Um filme para mim também é uma festa ou um conglomerado de formas e de cores. Tal como o projeto de uma habitação, *Ciclo* era a ficção das formas naturais.

No segundo filme, *Desenho Industrial*, parti do documentário e cheguei à ficção das formas funcionais e geométricas. Desde os primórdios da 'nouvelle vague' que a tônica do cinema moderno está na dialética entre o documentário puro e a ficção.

Minha próxima realização em curta-metragem (em fase de preparação), também a partir de um roteiro do 'designer' José Guilherme Correa, será, primeiramente, um documentário em torno da cidade de Paraty. Mas Paraty está para a arquitetura colonial brasileira assim como o 'João Miramar' está para a literatura: é quase ficção. E de resto, o texto será ultrapoetizante, com ressonâncias proustianas e resnaisianas. Em seguida, virá a 'Semiótica da Comunicação Visual' (tema de um trabalho de doutoramento de José Guilherme), um filme eminentemente metalinguístico, porque o próprio cinema já é comunicação visual, bem entendido. Minhas relações com o cinema educativo são precisamente estas: não abdicar da invenção, não abrir concessões facilitantes e condicionar o didático ao criativo e ao experimental. Este é de resto um dos grandes papéis do filme de curta-metragem: alimentar um terreno inventivo que nem sempre é possível no longa-metragem. O nível geral da produção dos curtos brasileiros é muito superior ao dos longos.

A televisão pode vir a constituir um grande veículo para a curta-metragem, proporcionando um público de cerca de 300 mil espectadores por apresentação. A série Globo-Shell Especial absorveu um punhado de cineastas profissionais. E isso merece mais atenção quando se vê que o Certificado de Classificação Especial não conseguiu um lugar verdadeiramente ao sol para a melhor produção de curtos.

Meus projetos, entretanto, não estão cingidos à área da curta-metragem. Estou elaborando um argumento original, um drama urbano semi-policialesco e semi-faulkneriano, que irá para o celulóide — assim espero muito em breve."