CURTA-METRAGEM

Gilda.

ANOTAÇÕES HIPOTÉTICAS SOBRE ALGUNS FILMES DE CURTA-METRAGEM

JEAN-CLAUDE BERNARDET

LAY-OUT PARA UM FILME SOBRE HARRY LAUS
(Olivio Tavares de Araujo, São Paulo)
GILDA (Augusto Sevá, São Paulo)
MORADORES DE GUARARAPES (Sérgio Peo, Rio)
TARUMÃ (Raulino-Kuperman, São Paulo)
SEU RAMULINO (Marcos Mendes, Brasília)
TIGREZA (Wilson Barros, São Paulo)
CAROLINO LEOBAS (Sérgio Moriconi, Brasília)
PRIMEIROS CANTOS (Sérgio Santeiro, Rio)
DESTRUIÇÃO CEREBRAL
(Paulo Chaves, Joatan Vilela e José Carlos Avellar, Rio).

Destruição cerebral.

Moradores de Guararapes.

Lay-out para um filme sobre Harry Laus.
Aspectos das filmagens:
o retratado em primeiro plano,
o cineasta atrás da câmera.

Estes filmes de curta-metragem, realizados nos últimos anos e provavelmente muitos outros que não conheço ou que esqueço (e por essa omissão não deixarei de ser mais uma vez culpabilizado) nada têm a ver entre si.

A não ser num ponto: todos eles estão centrados em pessoas, eventualmente personagens de ficção (*Tigreza*). Os filmes giram em torno delas, sem digressões, seus depoimentos fluem ininterruptamente sem intervenção de locutores, às vezes mesmo sem que apareça na trilha as perguntas de seus entrevistadores. Em muitos casos, a câmera encurrala a figura (*Tigreza*), ou se deixa fascinar e não consegue desgrudar dela (*Tarumã*). Essa pessoa pode ser uma primeira pessoa do singular: em *Primeiros Cantos*, Santeiro se filma a si próprio recitando poemas de sua autoria.

Apesar da diversidade de propostas e problemas colocados por estes filmes, a presença de uma pessoa como figura central parece indicar uma preocupação comum. A de resgatar o comportamento individual, a individualidade.

Comparar esta atitude com o documentário que se tem chamado de sociológico, cujos exemplos mais expressivos datam provavelmente da década de 60 (*Aruanda, Maioria Absoluta, Viramundo*). Neste, em geral, o entrevistado não vale pelo que é, mas pelo que ele representa: ele vale enquanto representa algo maior do que ele, algo que não é ele. Ele representa uma profissão, um meio social, uma categoria. Ele é um tipo ou uma média significativa. Ele é um particular usado como amostra de um geral, as moças da classe média, o operário qualificado, o camponês. A categoria ou o tipo deglutem a pessoa que está na origem do personagem cinematográfico. Este personagem é peça na análise do assunto do filme ou na demonstração da tese.

Se identificado, não mais anônimo, o entrevistado em geral será uma personalidade muito ou relativamente conhecida que comparece no filme enquanto imagem pública (Lacerda, Arraes, Érico Veríssimo) ou enquanto especialista que pode informar mais ou menos "cientificamente" sobre o assunto que o filme aborda (um sociólogo, um técnico de futebol).

Será que *Gilda* funciona da mesma maneira? Apesar de identificada, "Gilda" não é personalidade conhecida. O filme gira em torno dela, mas talvez possamos interpretar a participação de "Gilda" no filme e o personagem criado pela filmagem e pela montagem como um pretexto para falar de outra coisa. "Gilda" vive num mundo fantasioso, povoado de estrelas do cinema americano, imagina (pelo menos no filme) ter sido a vedete do filme americano *Gilda*, ter sido amante de astros cinematográficos etc. O filme de Sevá é, então, uma reflexão sobre a ocupação do mercado brasileiro pelo cinema americano, a dominação cultural, a alienação gerada por esta dominação. "Gilda" leva a extremas conseqüências, à "loucura", aquilo que, medianamente, está um pouco em todos nós. *Gilda* se destacaria do filme sociológico usual por não ter um personagem mediano mas, ao contrário, extremado; no mais, pessoa e personagem seriam usados como metáfora de algo bem maior do que eles, a dominação cultural.

Da mesma forma, o cantador nordestino Carolino Leobas: ele não vende mais seus folhetos na feira, porque não custam um cruzeiro, mas dez ou vinte; com a carestia da vida, o pessoal não leva muito dinheiro à feira e não vai deixar de comprar carne ou feijão para comprar um livrinho; ele se aproxima cada vez mais das autoridades, prefeitos ou governadores, que compram ou mandam imprimir seus livrinhos; e assim ele não escreve histórias imaginárias, só trata de assuntos importantes, a chegada dos homens à lua, a volta dos tricampeões. O depoimento de Leobas traz um caso exemplar de relacionamento entre produção cultural e mercado.

Estes comentários sobre *Gilda* e *Carolino Leobas* não são falsos, mas insuficientes. O comentário achata o filme. É o crítico aí que reduz a pessoa/personagem àquilo que pode ser generalizado, eliminando o que marca o indivíduo. A vibratilidade de Leobas que se desloca constantemente pelo Brasil, a tenacidade com que defende a sua pessoa e a sua poesia, seu narcisismo: tudo isto pode ser interpretado em termos de mercado; as viagens ampliam o público comprador potencial, sua autovalorização é promoção. Mas estes aspectos de sua personalidade ultrapassam a interpretação mercadológica. Como a solidão de "Gilda", a doçura de seu sorriso envelhecido, patético e grotesco, as cores de suas roupas não se esgotam na interpretação metafórica. Os ditames realistas que exigem que o personagem seja exclusivamente composto com traços generalizáveis reduzem os traços não-generalizáveis ao chamado "exotismo social". Assim foi visto *Gilda* anos atrás, inclusive por mim, como também o *Dr. Kaneta* ou a "louca" de Ouro Preto, em não lembro que filme. Mas o que estes filmes procuram e criam, não é "exotismo social", e sim traços individuais que não sejam tomados apenas como elementos constitutivos de um geral, de uma globalização, de uma totalidade, mas que fiquem individuais, que marquem e diferenciem um indivíduo.

Além de procurarem afirmar o particular de um indivíduo, alguns destes filmes se opõem ao tipo ou à categoria, também sob outro ângulo. Por não acreditarem que o tipo médio seja a melhor maneira de revelar a situação e as contradições do sistema, como acontece no documentário sociológico habitual. O comportamento no desvio, a "loucura", mesmo que leve o indivíduo à paralisação ou à destruição, expressam melhor as limitações e opressões do sistema e a busca de uma outra vida possível. Encontra-se isso em *Gilda* e particularmente em *Destruição Cerebral*. Este filme data de alguns anos e me parece significativo que um dos primeiros filmes de temática operária realizados na segunda metade dos anos 70 gire em torno de um operário não-típico. Bom pai de família, conceituado operário da Volkswagen, militante sindical, este operário rompe com tudo, faz uma viagem pelo Brasil que o leva inicialmente a Brasília, imagem do poder, depois a Belém, onde se suicidou espetacularmente. É uma viagem em busca de um absoluto indefinido em total oposição ao sistema e, aliás, não tem mais o sistema como ponto de referência. Em *Destruição*, o operário torna-se significativo e criador exatamente no momento em que deixa de ser um tipo médio, em que deixa de ser representante de qualquer geral. Em realidade, a sua "loucura" lhe e nos permite encontrar uma outra generalidade. O comportamento deste ex-operário da Volkswagen deve ter muito a ver com a deseducação e a busca do Dr. Artur em *Triste trópico* (Arthur Omar) e com *Uirá, um Índio em Busca de Deus* (Gustavo Dahl).

Tigreza é um destes filmes em que mais se sente (ou: mais eu sinto) o esforço para captar um indivíduo sem defini-lo, sem classificá-lo, e dar a perceber uma espécie de nó individual irredutível a qualquer categoria, qualquer enquadramento. A Tigreza do filme é um personagem quase indefinível: talvez prostituta, talvez estudante interiorana, talvez feminista, talvez jovem da classe média em crise. O personagem flutua, passeia esquizofrenicamente por várias possibilidades, várias hipóteses. Essa multiplicidade e indeterminação valorizam, nos gestos, falas e corpo da atriz, um ser. Ser que se acentua nas relações paranóicas que existem entre a atriz e a câmera na abertura e no final do filme. No início, a atriz rechaça a câmera que a persegue e a acua. No final, ela a chama para dizer alguma coisa, para, talvez, finalmente se definir. Mas a câmera foge dela. E quando a câmera atende a seu pedido e lhe concede um tempo para falar, a atriz emudece. Ela não se define, limita-se a ser um indivíduo não classificado, só e angustiado, mas não classificado.

A câmera de Raulino também fica em cima da camponesa em *Tarumã*, entrevistada no meio de um campo. O filme tem dois planos. No primeiro, a câmera, saindo do rosto da mulher e voltando constantemente a ele, passeia pelas crianças que estão a seus pés e por uma mulher a seu lado. O segundo plano intensifica esse processo, a câmera praticamen-

te não sai do rosto da mulher, corrigindo as enquadrações conforme os pequenos deslocamentos da depoente. Aqui, nada das relações persecutórias vistas em *Tigreza*, mas uma relação de fascínio da câmera e do cineasta pelo camponesa que fala com tanta clareza e expressividade da sua situação, do seu trabalho, da sua vida. O fato do filme girar exclusivamente em torno de uma pessoa e de sua fala me parece ter aqui uma motivação diferente da dos outros filmes: encontrar numa "pessoa do povo" não apenas uma amostra da miséria, mas uma compreensão clara e verbalmente articulada da sua situação social.

A presença dessa consciência maravilha o cineasta. No documentário sociológico tradicional, em geral, o "popular" entrevistado testemunha sobre sua vida, mais especificamente, sobre seu trabalho. Mas as significações últimas do que é dito pelo entrevistado fica a cargo, não dele, mas do filme. A consciência é o filme. O filme se atribui até uma função didática, a de ser conscientizador. Se o entrevistado fosse a consciência, o filme não precisaria ser conscientizador. E, para ele ser consciência e conscientização, pode até se dizer que é necessário que o entrevistado não tenha essa consciência. O filme precisa ou aparenta precisar das informações do entrevistado para construir a consciência. Essa consciência fica, tradicionalmente na arte erudita brasileira, do lado do artista e intelectual que, pedagogicamente, pretende transmití-la. A reação existente em certos meios contra a arte pedagógica, a recusa cada vez mais acentuada de considerar a consciência do intelectual como a consciência da nação por excelência a ser transmitida a um povo sofredor mas alienado, a reação contra a redução a categorias, o descrédito do tipo: são fatores que levam a encarar com espanto e fascínio a presença da consciência onde o cinema dizia que não estava. Espanto, fascínio, valorização dessa consciência "popular" levam a filmes que giram na sua totalidade em torno da pessoa que expressa a consciência; o filme tende a se submeter a ela, a eliminar não só a locução, é óbvio, como a reduzir a montagem o quanto possível. Desse ponto de vista, *Tarumã* é exemplar.

Fenômeno semelhante, tenho impressão, aconteceu com *Seu Ramulino*. Que um sociólogo, antropólogo, ecólogo falem das culturas predatórias, da preservação da fauna e flora, nada de extraordinário. Que um camponês, não um cientista, tenha consciência clara e organizada da questão ecológica é o que surpreende o cineasta e o leva a centrar seu filme sobre essa consciência. Basta comparar *Seu Ramulino* com *Apelo*, que Trigueirinho Neto realizou no início dos anos 60, para perceber a profunda mudança de atitude. Em *Apelo*, os camponeses praticam técnicas agrícolas predatórias, desmatamento, queimadas (os camponeses não falam: o filme foi produzido bem antes do desenvolvimento no Brasil do documentário de entrevistas); a compreensão da situação pertence com exclusividade ao filme, ao cineasta, ao autor da tese universitária em que se baseia o filme, e ao seu representante: um estudante que passeia pelo filme observa as técnicas predatórias e lê livros de botânica numa biblioteca. De *Apelo* a *Seu Ramulino*, a consciência se deslocou de 180° — o que não tira nada do papel absolutamente precursor do *Apelo* em matéria de preocupações ecológicas no cinema brasileiro.

Há quem tenha visto no depoimento do favelado de *Moradores de Guararapes* algum artifício, alguém infiltrado na favela, quem sabe um sociólogo disfarçado, de tão estruturada e límpida que é a fala de Claudio de Castro. É uma reação perfeitamente compreensível. O longo depoimento do favelado, que o filme deixa correr, revela um nível de consciência de que a elite considerava-se guardiã. A revelação de uma consciência tão organizada num outro lugar da sociedade, se pode fascinar, pode também escandalizar. Pois, se não continuarmos produtores e distribuidores de consciência, que diabo estaremos fazendo aqui?

A fala de Claudio de Castro não é só uma consciência, e nada tem do discurso analítico de um cientista. Diferencia-se também profundamente dos depoimentos de *Tarumã* e *Seu Ramulino*, pois não descreve nem analisa uma situação. É o discurso da luta. Claudio de Castro relata uma luta coletiva dos favelados de Guararapes contra os poderes públicos, no sentido de encaminharem autonomamente, conforme os seus interesses, a sua situação de moradia. O depoente destaca as etapas da luta, como cada etapa gera reações que modificam a situação, como cada modificação provoca uma reavaliação da tática. A originalidade desta atitude pode se tornar mais clara se comparada com os depoimentos de, um exemplo entre inúmeros, *O Buraco da Comadre*, de João Batista de Andrade: os depoentes relatam as providências que tomaram, em vão, para que os poderes públicos resolvam o seu problema de moradia; é o discurso da pressão e da dependência (situação sobre a qual o filme, no seu projeto original, tinha uma visão crítica). Estas duas características tornam o depoimento de *Guararapes* provavelmente único no cinema brasileiro. O fato de ser o discurso da luta, e não da compreensão e da análise, o fato desse discurso não ser nunca reivindicatório, não ser uma pressão para obtenção de melhorias, mas o discurso de um enfrentamento de igual a igual e de uma luta.

Pergunto-me se não há aspectos contraditórios em *Moradores de Guararapes*. A câmera fixa revela fascínio pelo depoente. Mas, diferentemente do que ocorre em *Tarumã*, a montagem interrompe a imagem do depoente, por exemplo, com planos negativos cor da maquete do conjunto habitacional para onde os favelados não querem ser transferidos. As intervenções iniciais me parecem ter como função nítida pontuar a fala do depoente, grifar, destacar as frases que o cineasta julga mais relevantes e que marcam momentos decisivos da luta. Por exemplo, os primeiros cortes vêm logo após frases como "Atrelada aos poderes públicos", "remoção das comunidades faveladas", "criou a Associação dos Moradores de Guararapes", etc.

O material inserido no meio do depoimento torna-se cada vez mais extenso, introduzindo o Cristo Redentor visto da favela, uma festa de crianças (algum aniversário ou festa de S. João) e, no final, acabado o depoimento, planos de atividades na favela, com o acompanhamento de um samba *off* com muita presença e que confirma um caráter de festa. E aí tenho uma certa dificuldade em acompanhar o filme. Compreendo o caráter de festa, mas ele me parece colocado no filme por uma determinação exclusiva do cineasta, e não por vir do que diz Claudio de Castro. Esse clima de festa aposto ao depoimento da luta lembra o velho chavão do "amanhã que canta". Lembra também uma velha festa: aquela do samba que nasce na favela, da favela que fica mais perto do céu, familiar à chanchada dos anos 50.

Pergunto se não há uma defasagem entre o filme e o depoimento que veicula. O cineasta percebeu a força do depoimento, tanto que o filme foi feito, e feito com planos longos que deixam falar Claudio de Castro. Estes planos são momentos em que, predominantemente, o cineasta se submete ao depoente, atuando principalmente no corte, da maneira que vimos acima, e na enquadração. Mais adiante e depois de terminado o depoimento, o cineasta vai assumindo a predominância, e dá então a impressão de, em termos de consciência e de luta, estar aquém de seu depoente. Como se a consciência e a força maior do cineasta consistisse em identificar a consciência do depoente, e se limitasse a isso. A força e eventuais fraquezas de *Moradores de Guararapes*, a relação depoente-cineasta talvez apontem para a relação atualmente existente entre setores da intelectualidade e setores dos movimentos populares: reconhecer a força crescente destes movimentos, valorizá-los, e correr atrás, sem saber muito bem onde se situar, embora se gostasse de fazer um pouco mais do que apenas apontar para

a consciência popular. Talvez não seja exagerado (ou talvez eu esteja cristalizando excessivamente sobre o filme de Sérgio Peo preocupações minhas que ultrapassam o campo do filme, ou talvez não: *Moradores de Guararapes* me fascina e me intriga e foi um dos filmes que mais contribuiu para deslanchar toda essa reflexão) – não seja exagerado dizer que o filme, ao mesmo tempo em que aponta para a força do movimento popular, também aponta para uma crise – não tematizada no filme – de setores da intelectualidade.

Por exemplo – para finalizar – a questão da enquadração do primeiro plano de Claudio de Castro. Sua construção é forte e surpreendente. Claudio está enviezado em relação ao eixo da câmera, como que falando a um interlocutor que se encontraria à esquerda da câmera; está encostado num muro de pedras. Alguns instantes após o início da fala, uma criança passa atrás de Claudio, na altura de sua cabeça, a câmera recua, o plano se abre. O espaço inicialmente percebido (por mim, pelo menos) como achatado, dilata-se e revela uma profundidade de campo inesperada, que valoriza um outro elemento de composição: uma viga ou tronco depositado naquilo que revelou ser um caminho, na altura da cabeça de Claudio e que se prolonga até o lugar onde está a cabeça – é difícil descrever uma imagem. Disto resulta uma composição plástica forte, que me fascina tanto quanto, talvez, o próprio depoimento. Só que não sinto a relação entre o depoimento e a estrutura de composição do plano. Há uma relação: o plano veicula o depoimento. Mas ela, evidentemente, não se esgota aí.

O que acontece em *Tarumã* é diferente: a depoente está num descampado, o que impede que, quando se focaliza sua cara, qualquer outro elemento, além da cabeça, seja usado para a composição do plano. A depoente tampouco fala no eixo da câmera, também está orientada para a esquerda, mas de modo que me pareceu menos acentuado que em *Guararapes*; a posição da câmera está mais sensivelmente condicionada pela presença da mulher, mostrá-la falando e eliminar o que poderia perturbar a relação de mostrar e de se submeter à depoente, processo que se acentua no decorrer da evolução do filme.

Diferentemente, em *Guararapes*, além de sua função de mostrar e veicular, a enquadração mantém com o depoente uma outra relação. Qual? A estrutura do plano me parece nada acrescentar ao depoimento; ela dá impressão de ser um modo de apresentação elegante (que poderia ser este ou outro); ela dá a impressão de ter uma função decorativa. Mas simples decoração, ela também não é. Ela é a expressão do cineasta. Em filmes de Sergio Peo, posição e movimento de câmera têm grande importância, por exemplo *Rocinha*. Mas uma expressão, em *Guararapes*, que é como que paralela e simultânea ao depoente, que, além de mostrar e veicular com certo fascínio, não encontra uma relação mais íntima com ele. O depoente mostrado no plano e o plano como que pertencem a duas ordens diferentes que não sabem como se relacionar mais profundamente. Essa espécie de desritmia ideológica para que apontava acima entre o depoimento e o conjunto do filme talvez esteja, já no primeiro plano, condensada na relação entre o depoente filmado e a maneira de filmá-lo.

Estes comentários sobre *Guararapes, Tarumã* e outros filmes são evidentemente motivados pelo esforço de compreendê-los e explicitar a minha relação com eles. E também pelo esforço de perceber, não ao nível das idéias expostas e das teses desenvolvidas, mas sim ao nível da relação câmera/objeto filmado e do corte, ao nível, digamos, da materialidade do filme, a relação que se estabelece entre o filme e as pessoas, ações e movimentos que ele apresenta.

POR UM EXEMPLO REGENERADOR

RAQUEL GERBER

A PARTIR DA CONVOCATÓRIA DA IX JORNADA DE CURTA-METRAGEM DE SALVADOR

Nascido no interior do sistema capitalista de produção, o cinema foi sempre, ao longo do tempo, se comportando à medida da expansão dos mercados e de sua ideologia propulsora. E o cinema, cuja base e matéria-prima é a própria vida e o homem, muitas vezes trilhou excusos caminhos. Conectando-se sempre diretamente com o inconsciente do homem, ele vem moldando a libido coletiva e criando valores e concepções sobre o homem, sua natureza e a sociedade que vieram favorecendo, em última instância, a expansão da indústria capitalista dos grandes centros.

O novo momento histórico mundial nos joga com novas perspectivas no interior da discussão sobre a produção e a produtividade. A então afluente sociedade industrial americana começa a apresentar os primeiros sinais de cansaço. Se o século XIX foi o tempo da expansão do capital inglês e francês, o século XX é o século dos Estados Unidos da América.

Pergunto-me com certa angústia se, para pensar o curta-metragem no Brasil, ou mesmo o destino do fazer cinema, só precisamos da resposta sobre o futuro político-econômico do mundo. Isto porque, apesar de que o Brasil se pretende um modelo para o mundo, não estamos isolados da crise dos imperialismos. Somos o fluxo e o refluxo desta questão.

Pelas suas condições de grande indústria, a discussão sobre o cinema sempre se faz necessariamente no interior da discussão sobre *o capital*: é preciso que alguém pague pelo filme e que ele se venda, ou que seja subsidiado como produto básico, assim como soja ou trigo.

Até o momento, estamos pensando os filmes curtos em função do mercado compulsório ou para mercados paralelos. Nossa reflexão ainda se processa no ângulo da produção e da produtividade. Em primeiro lugar, é preciso verificar se podemos veicular o mesmo produto em todos os mercados. Nunca me separo da idéia de que cada filme tem seu público potencial, seu destinatário primeiro. Só mesmo o que chamo de cinema de massa estrangeiro, ou os enlatados para televisão que já moldaram profundamente grandes contingentes e a psique infantil não precisam dessa preocupação. Estes vêm progressivamente ao longo do tempo formando um público muito fiel, no processo de internacionalização do capital e da cultura.

Por isso quando falamos em *filme cultural* é preciso que tenhamos muito claro, para nós mesmos, qual o conceito e qual a cultura da qual partimos e qual o destino deste filme; tem ele precisas referências geográficas, étnicas? É um filme do campo? É um filme da cidade? Qual sua estética? Quem o pro-