

ALGUMAS LUZES E SOMBRAS DO CENÁRIO CARIOCA

1. Um cinema carioca? Novo?

Uma primeira questão: o que se tem produzido de novo no cinema feito no Rio de Janeiro? Ela provoca outra pergunta: será que podemos dizer que há novidades nos filmes e no ambiente de cinema do Rio?

Pretender definir o que seria um 'cinema carioca' é uma tarefa de resultado inglório; no entanto, é evidente que os realizadores iniciantes no Rio de Janeiro convivem com uma herança cinematográfica, seja positiva ou negativamente. De forma assumida ou não, a produção de filmes no Rio de Janeiro lida com uma tradição talvez errática, mas marcante (embora uma das armadilhas do termo retomada tenha sido definir uma ruptura e, em certa medida, um apagamento do passado). Seja como for, é inevitável que haja ressonâncias de vários marcos na produção cinematográfica atual. Desde a busca por realismo dos filmes de Alex Viany e dos *Rios* de Nelson Pereira até a estilização do cinema de gênero na *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles e seu personagem Zé Pequeno; de Adhemar Gonzaga criando a Cinédia e trazendo Humberto Mauro para a Capital Federal; dos filmes de cavação do princípio do século, feitos por encomenda de políticos para fins de autopromoção; da Atlântida comprada por Severiano Ribeiro; da Videofilmes dos irmãos Salles; do Mário Peixoto; da Globofilmes (e das novelas da emissora de TV); das chanchadas do Oscarito; da Belair; dos filmes do Roberto Carlos; da DiFilm; dos cinemanovistas que seguem na ativa (nomes tão diversos como Cacá Diegues, Ruy Guerra e Paulo César Saraceni); de Jece Valadão; dos Trapalhões; de Pedro Rovai; dos superoítistas dos anos 70; de Domingos Oliveira; da Embrafilme; da geração que viveu a crise da Embrafilme; da Riofilme... A produção de cinema no Rio de Janeiro, com todas as suas vicissitudes, tem tradição – e as imagens e questões dos novos realizadores frequentemente ecoam e respondem a outros momentos e filmes.

O interesse pelo cineclubismo voltou a ganhar força no final dos anos 90 e levou a um movimento que criou encontros e diálogos constantes entre realizadores mais jovens. Isto não aconteceu devido a um interesse disseminado pela pesquisa cinéfila – tanto que a Cinemateca do MAM, que armazena as matrizes de boa parte dos filmes produzidos na cidade e mantém uma sala que há muitos anos conta com boa programação, tem frequência reduzida. Os encontros que mais agregaram, em certa medida, dependeram da boemia festiva. Isto aconteceu em vários eventos, sobretudo no caso do Cachaça Cinema Clube, que desde 2002 é feito no Odeon e logo se tornou um evento fundamental no cotidiano cinéfilo carioca, reunindo boa parte dos jovens realizadores que fizeram ou estão fazendo seus primeiros filmes. Cabe ressaltar que hoje, no Rio de Janeiro, há muitos realizadores de prestígio em atividade, com filmes já devidamente reconhecidos e analisados, de Eduardo Coutinho a Ivan Cardoso, de José Padilha a Murilo Salles, entre tantos outros. Mas este texto pretende investigar as características e questões visíveis nos filmes que foram feitos pela geração que fez seus primeiros curtas ou longas nos anos 2000 – esta que se encontra (e mostra seus filmes) no Cachaça Cinema Clube ou nos demais cineclubes que surgiram nos últimos anos.



L.A.P.A.

2 . Contextos

A presença da tradição não se estabelece apenas pelo uso dos mesmos lugares e temas. Vários dos realizadores de maior destaque desta geração que surge têm laços diretos com realizadores veteranos: alguns por laços familiares, que os fazem conviver com cinema desde a infância; outros por trabalhos em conjunto – são contratados para escrever roteiros ou têm seus filmes produzidos por estes veteranos.

Conversei e troquei emails com alguns realizadores, perguntando-lhes sobre as relações que cada um deles tem com a produção carioca do passado e também com esta atual. Feita a ressalva de que seria possível buscar respostas com mais de vinte outros realizadores em vez destes, seguem abaixo alguns trechos das respostas que me enviaram:

CAVI BORGES (*A distração de Ivan*; *L.A.P.A* – codireção com Emilio Domingos)

Atualmente a Cavídeo está finalizando três longas-metragens. Temos outros dois longas já prontos. Já produzimos quarenta e dois curtas em cinco anos. Apesar de me inscrever em todos os editais, não consigo esperar tanto tempo para fazer um filme.

Criamos uma estrutura em que gastamos muito pouco e trabalhamos com uma equipe muito pequena. Nos identificamos com o modo de produzir do cinema marginal e dos primeiros filmes do Nelson Pereira, em que as equipes eram compostas por cerca de seis pessoas e os filmes eram realizados em menos tempo.

CHRISTIAN CASELLI (*Isto não é um filme*; *O paradoxo da espera do ônibus*)

No Brasil, o Cinema Marginal e o seu deboche me parecem mais interessantes que o Cinema Novo, muitas vezes paternalista e doutrinador. Melhor que isso tudo, juro, foi a sensacional descoberta dos filmes de sexo explícito brasileiros feitos na década de 80.

E outros elementos não-cinematográficos me piraram também o cabeçaço, como o surrealismo, o dadaísmo e, sobretudo, o movimento punk.

Porque “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” deixou de ser uma frase de efeito pra se tornar algo concreto somente agora. Agora sim, você não depende de uma equipe gigante e um orçamento idem pra fazer um curta-metragem.

EDUARDO NUNES (*Tropel*; *Reminiscência*; *Sudoeste* – em finalização)

Entreí na UFF em 1989, ano em que a produção de curtas virou o único caminho para realizadores fazerem cinema. Talvez por isso, hoje, eu seja mais próximo de realizadores que moram longe: Camilo Cavalcante, Gustavo Spolidoro, José Eduardo Belmonte... Uma proximidade que nem sempre encontro em colegas no Rio. Não consigo me identificar com um ‘cinema de patota’; apesar de trabalhar com as mesmas pessoas em todos os filmes (Mauro Pinheiro, Flávio Zettel, André Weller, José Cláudio Castanheira, Guilherme Sarmiento). Ao mesmo tempo, acho que o cinema que proponho fazer também dialoga com uma tradição do cinema brasileiro: Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Peixoto.



O mais difícil (e mais importante) é manter fidelidade a um estilo narrativo num terreno tão incerto, e que vive ao sabor dos resultados dos concursos públicos.

No meu lugar

EDUARDO VALENTE (*Um sol alaranjado; No meu lugar*)

Nunca me senti filiado a uma corrente ou momento histórico brasileiro, principalmente por este meu interesse pelo cinema – que se expande muito via trabalho crítico (que é anterior à minha produção de filmes) – se alimentar mais do cinema internacional que do brasileiro.

Há um grupo de pessoas com quem tenho trabalhado seguidamente, vários deles desde a faculdade. Mas essas pessoas não costumam trabalhar juntas sem mim, então não acho que sejamos um grupo ou patota coesa. Onde eu acho que formei meu grupo e patota foi mesmo no exercício crítico (que é o que faço mais).

De resto, acho que esta geração mais recente tem sido marcada pela expansão do circuito dos festivais, principalmente de curtas, e com isso perdeu o aspecto de patota regional. Não por acaso, temos coisas como o Ivo Lopes Araújo fotografando filmes dos mineiros, por exemplo.

ERYK ROCHA (*Intervalo clandestino; Pachamama*)

Dentro do universo do cinema brasileiro, sinto muita afinidade e aproximação com alguns filmes do Cinema Novo e outros do Cinema Marginal. Minha relação com o cinema latino-americano também é intensa.

Precisamos reinventar o espaço social do cinema, da exibição-distribuição de filmes até a esfera dos debates. Cada um faz o seu filme, coloca embaixo do braço e vai à luta. Sinto que a nossa geração pode ambicionar muito mais, criar outros espaços de interlocução, de reflexão e de debate. A tecnologia-internet é um instrumento poderoso, mas não podemos nos restringir a somente esse tipo de coletividade.

FELIPE BRAGANÇA (*A fuga da mulher gorila* – codireção com Marina Meliande)

Acho que nossa geração de cinema tem diversos perfis, mas o que mais tem se destacado é aquele dos cineastas oriundos de grupos, coletivos ou da convivência cinematográfica cooperativa. Acredito que uma produção cooperativa seja possível hoje, e os mesmos realizadores podem intercalar entre fazer filmes de guerrilha e filmes de maior estrutura de produção.

Há algo de pós-pós-tropicalista, pós-pós-udigrudi no que se tem feito de melhor no cinema cooperativo brasileiro. Temos, de alguma forma, a premissa de que não queremos espelhar o passado ou negá-lo – mas que somos outra coisa, nova, a digeri-lo. Não é fácil estabelecer liberdade e ao mesmo tempo senso de grupo. Mas acredito que a boa liberdade estética que temos conseguido, e que virá com muito mais força nos próximos anos, nasce dessa relação.

GUSTAVO BECK (*Ismar; A casa de Sandro*)

Existe hoje em todo o país uma gama enorme de realizadores que vêm desenvolvendo trabalhos num esquema de guerrilha, muitas vezes sem usufruir de qualquer incentivo público. Então, a primeira característica que une esse grupo parece ser a vontade de fazer



Ismar

cinema, de se inserir no cinema do seu tempo. Não me restam dúvidas de que o melhor cinema feito no Brasil, hoje, está no curta-metragem.

Esta parece ser uma geração formada através da internet. Sendo assim, o cinema de Taiwan, por exemplo, pode ser muito mais próximo que a história do nosso próprio cinema. E não há deliberação franca e aberta entre os realizadores sobre seus filmes. Hoje este papel parece estar relegado à crítica, enquanto os próprios realizadores preferem ‘concordar’ com grande parte dos filmes (evitando assim provocar tensões com seus companheiros) e, de alguma forma, engatilhar o seu cinema individual.

MARCELO IKEDA (*Cartas de um jovem suicida*)

Eu recuso essa ideia de “geração do audiovisual carioca”. Acho que isso não existe. O que pode existir é um ou outro realizador carioca se destacando. Acho a atual produção audiovisual carioca medíocre, com raras exceções. Ela está muito abaixo de Minas Gerais e Fortaleza, que fazem o cinema mais inventivo do Brasil.

Sinto que meus filmes são uma ilha dentro do audiovisual carioca. Faço um cinema solitário. Ao mesmo tempo não me orgulho disso, não é uma opção: ao contrário, isso me gera profunda tristeza e angústia.

Mas certamente tenho ‘bases em comum’ com um pensamento mais geral, tanto em termos de realização quanto de crítica, que reflete a luta por um cinema mais criativo, instigante e libertário. Os caminhos que espelham isso podem ser diferentes, mas concordo que existe uma mesma luta.

VINÍCIUS REIS (*Praça Saens Peña*)

Decidi fazer cinema, lá pelo meio/final dos anos 1980, porque gostava muito de cinema brasileiro, sobretudo dos filmes feitos pela turma do Cinema Novo. Acho que o *Praça Saens Peña*, em alguns momentos, traz alguma coisa desse cinemanovismo: um tom, uma medida, uma textura.

Minha turma é a Gisela Camara, que é minha mulher e produtora; o produtor Luís Vidal; o Duda Vaisman, diretor; a Rosane Svartman, diretora e roteirista; a Flávia Lins e Silva, roteirista; o Cezar Migliorin, professor de cinema, montador, documentarista; a Paola Barreto Leblanc. Somos bem diferentes uns dos outros, mas há vinte anos, mais ou menos, estamos juntos.

3 . O Realismo

Uma tradição da filosofia, de antigos gregos a modernos europeus, diz que a arte é de natureza mimética – ela pode delirar a partir da realidade, mas sempre a partir dela; e deve seguir suas regras lógicas, mesmo quando cria elementos que fujam do universo real (como homens que voam ou políticos sem defeitos). No entanto, outras artes, como a música, nos fazem lembrar que a expressão artística também guarda sua força na fruição direta, não-





Praça Saens Peña

representativa. Esta oposição nos leva à divisão entre os gestos que procuram comprometer a obra com a realidade, que fazem a criação artística em função de uma relação com o mundo, e os gestos que pretendem criar uma obra que se resolva em si, um delírio que consiga impedir relações diretas de registro ou representação, que se assuma irreal. Neste sentido, a imensa parte da produção cinematográfica mundial é realista e raras são as exceções. Isto não é diferente entre as produções cariocas: na cidade em que Nelson Pereira fez *Rio 40 Graus* e Domingos Oliveira segue produzindo seus retratos afetivos, é visto como natural que a tradição realista se mantenha forte, mesmo que a má consciência social não seja mais tão evidente entre as preocupações que mobilizam os filmes cariocas. Entre os veteranos não há muitas exceções e, entre os mais jovens, os casos também são poucos: é possível lembrar dos filmes de Bruno Safadi (que foi assistente de dois diretores que constituem exceção: Bressane e Ivan Cardoso); dos curtas de ficção de André Sampaio, como os da série *Capitão Zum* ou *Tira os óculos e recolhe o homem*; e dos de Nilson Primitivo Gonzales, como *Império das pelúcias* ou *Gru*. Não é por acaso que tanto André quanto Bruno tenham feito dois filmes bastante fortes ao enfocarem figuras de cinema que pareciam ter sido expulsas da tradição: o primeiro fez *Estafeta*, sobre o percurso do cineasta Luiz Paulino dos Santos; o segundo fez *Belair* (dirigido em conjunto com Noa Bressane), o filme sobre a produtora de Julio Bressane e Rogério Sganzerla, que, ainda que tenha propósito documental, não se guia pelo modelo de reconstituição realista.

Mas são exceções: pode-se averiguar em diversos filmes, tanto na ficção quanto na chamada onda do documentário, que os filmes dos novos realizadores, em sua maioria, preferem seguir pela trilha realista. Que, na verdade, se subdivide em vários caminhos. Pode ser o da sintonia com os humores de seus personagens, em filmes tão diferentes entre si como *Apenas o fim* ou os curtas de Ikeda. Ou o ambientar-se aos poucos no mundo destes personagens, como nos documentários *A casa de Sandro* e *Dia dos Pais*. Ou observar como eles sobrevivem a seus sentimentos diante das mudanças no dia a dia, como acontece nos filmes de Valente ou em *Praça Saens Peña*. Ou emocionar-se com esses personagens, como nos curtas de Allan Ribeiro, além de documentários como os vários curtas sobre futebol de Felipe Nepomuceno e Pedro Asbeg. Ou buscar um olhar explicitamente estetizado sobre as coisas, misturando os registros de depoimentos com alguma dose de experimentação sonora e visual, como nos trabalhos de Eryk Rocha. Ou pretender mostrar algo do mundo sob um olhar espelhado, a partir da explicitação das regras de criação de cena em *A falta que nos move* (de Christianne Jatahy), ou da própria atividade de organização, como em *Ressaca*, a experiência de filme-montado-ao-vivo de Bruno Vianna – cabendo registrar que, em ambos os casos citados, os filtros criados pela exposição do processo de criação se tornaram empecilhos às potências das próprias narrativas. Ou, finalmente, pretender registrar nada mais que a força do encontro entre filme, realizador+equipe, e personagem, como acontece em filmes influenciados pelo cinema de Eduardo Coutinho (como *Morro da Conceição*, de Cristiana Grumbach).

Alguns dos melhores filmes feitos por este grupo heterogêneo de realizadores foram feitos seguindo estes caminhos múltiplos do realismo – é o caso de curtas como *Ismar* e *Ensaio de cinema* e de longas como *L.A.P.A.* e *A fuga da mulher gorila*, por exemplo. Nestes casos e em vários outros, o gesto de mimese (seja quando se apresenta como



Estafeta

representação ou como registro direto) parte do desejo de fazer com que, graças aos filmes, seja possível conhecer do mundo algo até então não visto. Não é por acaso que vários deles trabalham com uma distensão do olhar, ralentando o ritmo das ações em planos longos – como se fosse um processo de decantação para obter registros que contenham uma verdade que se revela aos poucos.

4 . Estética contra estática

O que me moveu a tentar falar sobre essa geração específica foi o interesse em pensar o que são as movimentações coletivas de hoje – movimentações que podem se dar sem que nos apercebamos disso, que podem parecer insignificantes. É ocioso lembrar que estes apontamentos aqui são preliminares, feitos sem distância histórica; são impressões sobre alguns filmes recentes, com eventuais omissões, sem pretender apresentar um panorama completo de uma nova geração a partir dos realizadores citados. Cabe registrar que entre eles há um parceiro de filmes (Sampaio) e dois parceiros de sociedade numa empresa (Valente e Bragança) deste redator.

O cinema que se faz no Rio, como o de todo o país, sofre a permanente ameaça de travar-se numa redoma e ser acusado de autismo, já que, em larga medida, tem difusão bastante restrita. O que tem conseguido ter maior circulação, como se sabe, é justamente o cinema dos grandes modelos, aquele que não depende dos concursos do MinC e da Petrobrás para ter orçamentos razoáveis. Muitos filmes mostram o desejo de escapar e não conseguem, parecendo um conjunto de aves depenadas, incapazes de alçar voo.

A bem-vinda e necessária descentralização de recursos (poucos), somada aos anos de crise da Riofilme, tem deixado detonado o cinema de boa parte dos estreantes do Rio: poucos recursos, possibilidades aquém dos desejos, enfim, o cenário que bem conhecemos. No mar em que se alimentam crocodilos, peixes pequenos só conseguem fazer seus registros com rapidez e pouca prata – condição de filmagem imprime, é a estética definida pela circunstância. Não é por acaso que o uso do suporte digital é tão constante quanto o termo “guerrilha” nas falas dos realizadores. Neste esquema, o discurso coletivista ganha força e o modelo barato e rápido do chamado cinema marginal (ou marginalizado?) frequentemente é apontado como referência (embora os filmes atuais, na sua grande maioria, estejam bem distantes do que faziam os ditos marginais, a começar por esta já comentada natureza realista).

Mas, antes de guerrilha, trata-se de esforço de sobrevivência. É evidente que estas movimentações ainda não configuram movimentos coletivos: o discurso não se realiza plenamente e, a longo prazo, arrisca-se a ficar preso tanto pela redoma quanto pelo desejo de sair dela. Neste sentido, o pior vacilo é a acomodação preguiçosa – sobretudo quando ela se manifesta através do uso banal de conceitos e cacoetes característicos de uma linguagem que se pretende contemporânea. Então, me parece que os filmes mais vigorosos deste grupo heterogêneo de jovens realizadores cariocas conseguem ser fortes porque, ainda que sejam conscientes dos limites impostos pelo contexto, de alguma maneira apresentam uma certa ambição agressiva em existir, em serem tais como são.