POR **FILIPE FURTADO**

UM LABORATÓRIO PAULISTANO

Mesmo com circulação restrita e cercados por uma certa falta de atenção, existem ótimos sinais vindos de uma parcela da produção de cinema de São Paulo. A trajetória do cinema paulistano recente é bem representada na evolução da carreira de Beto Brant. Se aceitarmos que o sucesso, dentro das circunstâncias do cinema brasileiro, passa pela possibilidade do cineasta manter-se em atividade constante, poucos são tão bem-sucedidos como Brant (seis longas em treze anos). Para além da produção frequente, há um movimento muito forte na sua filmografia, a tal ponto que podemos dizer que um espectador desavisado não identificaria sua estreia (*Os matadores*) e seu filme mais recente (*O amor segundo B. Schianberg*) como obras do mesmo artista. *Os matadores* (assim como seu segundo filme, *Ação entre amigos*) era um filme perfeito dentro do panorama do cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1990: era um filme de gênero (o que garantia ao menos uma raiz de cinema popular), com um olhar distante o suficiente sobre os próprios mecanismos para garantir o viés autoral, e com uma boa combinação de texto e atores - em suma, era uma boa produção 'de qualidade'. Em algum ponto da produção de *O invasor* (2001), porém, Brant decidiu mudar o foco, focando-se menos no texto de Marçal Aquino (que permanece sendo um colaborador importante em todos seus filmes) e mais no seu trabalho com atores. Isto tem resultado numa vitalidade até então insuspeita e num olhar muito mais arejado do que os exercícios que filmara nos seus longas iniciais.

Isto não significa que esta mudança tenha levado apenas a bons resultados. *O amor segundo B. Schianberg* frequentemente sugere ser uma tentativa de se organizar como narrativa aquilo que não é mais que um *workshop* de atores - quase como se Brant completasse uma transformação, indo

Encarnação do demônio ANDRÉ SIGWATT

PRISCILA PRADE

Crime delicado

Filme fobia

de um tipo de exercício vazio para outro. No meio do caminho, porém, ganhamos *Crime delicado*, *Cão sem dono* e o transitório *O invasor*. Todos eles são filmes com olhar atento, uma crença no risco e boas ideias que os distanciam muito da esterilidade eficiente de *Os matadores*. O importante é observar como são filmes que seriam corpos estranhos no cinema paulistano no começo da década, mas parecem naturais hoje. Mesmo um filme mal resolvido como *O amor segundo B. Schianberg* não deixa de guardar certo interesse e a expectativa de ser apenas um deslize momentâneo, um experimento que não ganhou a forma esperada.

Se podemos falar de um panorama com frescor inesperado em relação a sete ou oito anos atrás, ainda assim é possível mapear alguns becos sem saída. Como por exemplo, a produção do que podemos chamar de núcleo da USP, que teve como modelo *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, e recebe forte influência teórica de Jean-Claude Bernardet. São filmes como *Contra todos* e *Quanto dura o amor?* (ambos de Roberto Moreira) e *Corpo* (Rubens Rewald e Rosanna Foglia), em que se destacam planejamento e texto excessivos - que resultam em longas asfixiantes, que parecem existir como projetos mais do que como filmes. De certa forma, são o oposto exato da produção paulistana mais interessante do período: são filmes em que o processo parece ter se encerrado antes das câmeras serem ligadas. Um filme como *Corpo*, longe da curiosidade sobre seu próprio mundo exposta por um *Crime delicado*, parece sugerir uma série de metas predeterminadas a serem alcançadas.

Curiosamente, o filme mais interessante que Bernardet influenciou nasce distante deste núcleo. *Filmefobia*, de Kiko Goifman, é protagonizado pelo teórico e flerta abertamente com as suas ideias, mostrando objetivos bem próprios. Um filme conceitual, de certa forma limitado por se fechar demais sobre si mesmo, *Filmefobia* é pensado com precisão para aprofundar o incômodo, menos pelo suposto asco das suas imagens e mais pela impossibilidade de uma leitura clara delas. É um filme de horror, decerto: mas o horror não está no choque, e sim no *status* mutante da sua imagem, que se recusa a assumir o papel que dela se espera. É um filme com prazer quase sádico em se revelar turvo. Se o seu sistema fechado o impede de figurar entre o que de melhor se produziu no cinema paulistano recente, ele tem em comum com estes outros filmes vários elementos - sobretudo um flerte com o horror, um resgate de certo espírito do chamado cinema marginal, uma encenação que mistura a boa observação do meio das suas personagens com o desrespeito pela lógica naturalista e, finalmente, uma crença de que elementos de gênero podem ser usados menos como base para uma dramaturgia pesada e mais como um ponto de partida desestabilizador (pensemos na maneira como a jornada do crítico em *Crime delicado* é usada pelo filme, comparada com a trama dos assassinos de *Os matadores* – são pontos de partida similares, mas têm objetivos muito distintos).

Em determinado momento de *Filmefobia*, José Mojica Marins e seu inegável peso iconográfico fazem uma participação especial que, de certa maneira, indica um desejo de filiação. Pois um dos filmes que melhor expõe os méritos deste cinema paulistano é justamente *Encarnação do demônio*, retorno à direção de Mojica Marins após longo intervalo. Não é um projeto qualquer, mas um filme que Mojica tenta realizar desde o fim

CRIS BIERRENBACH

RAFAEL FERREIRA

dos anos 1960 - e parte do encanto da versão final reside justamente na maneira que o filme se relaciona com este longo intervalo. Não deixa de ser um filme sobre Mojica, o mito, sendo liberado da prisão para assombrar uma cidade e um cinema que há muito tempo não encontram um lugar para ele. Algumas das soluções são inspiradas, como a maneira que *Encarnação do Demônio* dramatiza a posição de seu autor-ícone: ao mesmo tempo muito mais marginalizado, escondendo-se num barraco paulistano (ao contrário da posição de relativo destaque que ele tinha na cidade de interior dos filmes originais) e muito mais pop, contando com uma série de seguidores e apresentando-se de forma mais sedutora.

Dentro deste processo está a necessidade de atualizar o cinema de José Mojica Marins sem fazer com que, com isso, ele perca sua identidade. O cineasta contou com dois colaboradores essenciais, o roteirista/assistente Dennison Ramalho (autor de bons curtas violentos, como *Amor só de mãe*) e o produtor/montador Paulo Sacramento (responsável por *O prisioneiro da grade de ferro* e sócio, nos anos 90, da produtora Paraísos Artificiais, que foi então inovadora no flerte com o chamado cinema marginal). Uma das soluções encontradas pelo trio foi mover a ação do tom lisérgico dos filmes originais para algo mais visceral, cujo impacto compensa a diluição da imagem de Zé do Caixão, após anos de exploração nem sempre benigna nos mais diversos meios. O grande desafio, porém, era equilibrar o cinema de Mojica, cineasta popular e acostumado a tirar o máximo das mais básicas produções, com um momento em que a ideologia predominante entre as produções exige uma estrutura grande mesmo nos filmes de baixo orçamento – um momento em que o termo 'popular' frequentemente é acompanhado de aspas. Esta não é uma negociação simples e *Encarnação do demônio* ocasionalmente soa engessado, mas a superfície 'luxuosa' (em especial a ótima fotografia do José Roberto Eliezer) funciona a favor do filme e, graças ao bom trabalho do trio Jece Valadão, Adriano Stuart e Milhem Cortaz, as cenas que servem para mover a trama sem a presença de Zé do Caixão têm uma fluência ausente dos filmes anteriores. Esta relação entre velho e novo alcança seu momento mais forte quando o cineasta se aproveita dos recursos amplos à sua disposição para recriar o final censurado de *Esta noite encarnarei em seu cadáver*. Ali Mojica reescreve sua história como originalmente imaginou, num momento de resistência política que, por si só, já justifica a existência do filme.

Encarnação do demônio sugere, no seu último ato, São Paulo como um parque de diversão de terror. Curiosamente, esta mesma ideia é a força principal de *O fim da picada*, primeiro longa de Christian Saghaard. O filme de Saghaard (outro ex-sócio da Paraísos Artificiais) talvez ilustre, melhor do que qualquer outro, certas tendências deste cinema - sobretudo na forma como equilibra cinema fantástico (com bom uso de atualizações do folclore) e situações banais. É um filme de horror, mas o que há de assustador não é o pacto demoníaco que transporta seu protagonista de 1850 para a grande metrópole, e sim o desfile de pequenas mesquinharias que o cineasta enquadra. É, à sua maneira, um destes grandes filmes urbanos, que traçam o painel de uma grande cidade – no caso, com um olhar sempre muito cruel (que sugere por vezes ser algo parecido com um Sergio Bianchi, só que mais talentoso). Saaghard mostra-se especialmente capaz de achar ganchos para situações banais como um engarrafamento, fazendo sempre excelente uso das possibilidades libertadoras da sua

JANE STAKAFLETT

JANE STAKAFLETT

O fim da picada

apresentação antirrealista. É um filme crepuscular, que sugere um apocalipse paulistano e seu amargor não tem nada de conciliador. A agressividade de *O fim da picada* não o torna um objeto dos mais simples, mas é uma pena que o filme ainda esteja restrito às exibições em mostras e festivais e às sessões *Cult* que o Grupo Cinemark realiza em algumas cidades. Por isso, ele corre o risco de se tornar um filme fantasma, o que não deixa de ser coerente com seu projeto.

Buscando outra relação com a modernidade, o paulistano-brasiliense José Eduardo Belmonte não se preocupa em dialogar com o cinema brasileiro, nem pretende puxar seu conceito até o limite, mas quer sobretudo intensificar a cada momento a existência contemporânea. *Se nada mais der certo* - seu primeiro longa na sua São Paulo natal - trabalha sobre uma lógica de acerto e erro, com múltiplas ideias sendo arriscadas a cada sequência. Assim como *O fim da picada* se apropriava muito bem de uma atmosfera de filme de horror, Belmonte é hábil em buscar na superfície de filmes de golpistas elementos que ajudem a desestabilizar seu mundo, mesmo que o filme se recuse a entregar o que a sua trama promete (entre todos estes longas, só o veterano Mojica mostra disciplina ao trabalhar dentro das regras do gênero que escolhe). *Se nada mais der certo* também mostra um olho dos mais apurados para o ritmo do seu universo e, assim como Saaghard, Belmonte tem uma grande mão para intensificar situações rotineiras. O filme se assemelha principalmente a *Crime delicado* na sua visão de toda situação como potencial laboratório. Esta impressão de que cada sequência pode ser explorada e intensificada numa direção própria é o que de mais rico existe neste jovem cinema paulistano (e pensamos em jovem aqui como espírito e não como idade; Mojica ou Reichenbach são sem dúvida mais jovens que muitos estreantes). E nenhum outro filme se entrega à sua existência em cada instante como faz *Se nada mais der certo*, que parece sempre disposto a colocar a cena acima da coerência do longa como um todo.

Neste processo, poucas obras têm a importância da de Carlos Reichenbach. O veterano viu seus últimos filmes pouco aparecerem, em meio a uma recepção muito fria - em especial para seu par de filmes sobre operárias paulistanas, *Garotas do ABC* e *Falsa loura*. É uma pena, pois Reichenbach tem um domínio de tom sem igual: ao mesmo tempo, ele é dono de um olhar sensível acerca do comportamento e do mundo das suas personagens e é partidário de

A encarnação do demônio ANDRÉ SIGWATT

Se nada mais der certo

uma encenação inteiramente livre dos vícios do naturalismo. É esta crença de que o excesso de artifício pode, por vezes, ser mais aberto às percepções do que a habitual representação naturalista o grande legado de Reichenbach a outros cineastas. E este processo é refinado como nunca em *Falsa loura*. Como Inácio Araújo observou na época do seu lançamento, é o primeiro filme brasileiro que dá atenção às pessoas do proletariado pós-marxista. Deslocando nosso olhar habitual sobre o tema, o filme se constrói sobre relações de poder, mas apresentando-as numa chave entre o imaginário e o comportamental. À falsa loura do título cabe no máximo reconstruir o guarda-roupa da amiga mais simples ou se afirmar diante das companheiras - seja pela firmeza de sua presença, valorizando seu encontro com o músico popular, ou pelos seus cabelos loiros. Reichenbach sabe mostrar que, hoje, o verdadeiro palco político se constrói através das relações de comportamento. É marca da grandeza de *Falsa loura* que o filme possa se construir através de todo um imaginário afetivo popular, mas nunca deixa de ser um filme sobre esta mulher operária específica; que o filme se recuse sempre a generalizar aquela experiência, ao contrário de tantos que caíram nesta tentação.

Poucos filmes foram influenciados diretamente pelo cinema de Reichenbach tanto quanto *Corpo presente*, primeiro longa dos veteranos curta-metragistas Paolo Gregori e Marcelo Toledo (outros dois ex-sócios da Paraísos Artificiais). O projeto passou por diversas fases: primeiro foi uma espécie de curta laboratório, chamado *Corpo presente: Beatriz*, em que varias das ideias foram testadas; depois foi um média produzido pela TV Cultura, chamado *Corpo presente: Cynthia, Alberto*; até chegar na versão de longa metragem, que expande o material do média e permite que o universo das duas personagens centrais respire melhor (cabe a ressalva de que a versão em longa-metragem talvez venha a ter seu título alterado até o lançamento). Do curta *Beatriz* até o longa *Corpo presente* podemos observar todo o desenvolvimento de uma série de ideias. *Beatriz* sugere um flerte muito consciente com um pouco do melhor cinema europeu recente (em particular os Dardenne) e seu próprio título sugerindo uma abordagem predominantemente materialista – mas no meio termo entre curta e longa o projeto parece buscar distanciamento e artifícios mais evidentes. Há duas tramas em *Corpo presente*: a de Cynthia, dançarina que sobrevive como manicure e *stripper*, e a de Alberto, um agente funerário que precisa pagar uma dívida; a primeira trama enfatiza eventos cotidianos, mas se distancia deles graças a atores coadjuvantes num tom maior (bem reichenbachiano), enquanto a segunda tem uma série de peripécias ancoradas por detalhes realistas. As duas abordagens se completam e aumentam a amplitude do filme.

Se há algo que une *Crime delicado*, *O fim da picada*, *Se nada mais der certo*, *Corpo presente* ou mesmo *Filmefobia* (para não falar no trabalho de veteranos jovens como *Falsa loura* e *Encarnação do demônio*), é justamente que todos sugerem um olhar, um projeto e uma crença de cinema-laboratório, com a possibilidade de arriscar e buscar caminhos próprios. São filmes que estão longe de formar um grupo unido e indistinto, mas representam belos respiros dentro do universo de cinema paulistano e brasileiro.

Filipe Furtado é jornalista, redator da revista Cinética e ex-editor da revista Paisà.