REMIER LION

FERNANDO FORTES

"NÃO É UMA TÉCNICA, MAS UMA TARA."

Responsável pela pesquisa iconográfica de filmes recentes como *Marighella*, *Raul - O início, o fim e o meio* e *Em busca de Iara*, Remier Lion se tornou conhecido no meio cinematográfico graças à organização de mostras como Cinema Brasileiro, a Vergonha de uma Nação (2003) e Ody Fraga, o Gênio do Sexo (2008), assim como à programação do cineclube Malditos Filmes Brasileiros!. Além disso, participou da curadoria de duas edições da mostra Clássicos e Raros do Nosso Cinema, que recuperou exemplares do cinema de gênero feito no Brasil entre as décadas de 1940 e 1980. Também escreveu a biografia de Ivan Cardoso para a editora Imprensa Oficial (disponível para *download* em is.gd/NkYTdD). Em dezembro de 2012, a redação da Filme Cultura conversou com esse apaixonado por filmes e todo tipo de arte maldita. Uma versão mais completa da entrevista está disponível em filmecultura.org.br.

Filme Cultura Como foi a sua passagem da cinefilia e da curtição para uma coisa mais profissional de buscar imagens, dados e referências?

Remier Lion Quando acabou o colégio eu fiz vestibular para cinema. Eu era cinéfilo, já tinha visto muita coisa. E não estudava, odiava o colégio. Não passei no vestibular e tive a ideia de ir trabalhar com produção cultural. Eu comecei a trabalhar no MAM em 1989, via todos os filmes. Peguei a reabertura da Cinemateca, o Cosme [Alves Neto] passou tudo que tinha lá. Depois o João Luiz Vieira entrou para o grupo do MAM. Ele tinha uma ligação com o MoMa e trouxe um monte de filmes. Eu frequentava bibliotecas, como as do Instituto Goethe e do Inacen (que hoje em dia é da Funarte). Era uma forma de passar o meu tempo de uma maneira interessante, pesquisando sobre arte. Eu não sou de tomar nota, eu sou de curtir a parada – pesquisar no sentido de absorver. Frequentando esses lugares eu descobri a figura do Jean Cocteau, que me chamou a atenção, e resolvi fazer uma mostra do Cocteau.

Esse foi o teu primeiro projeto?

Sim, com 17, 18 anos. Procurei as pessoas que eu via que eram interessantes, como o Julio Bressane. Em 1985 entrou em cartaz o *Brás Cubas* e eu não consegui entender nada. Me conquistou na hora, me identifiquei com a iconografia.

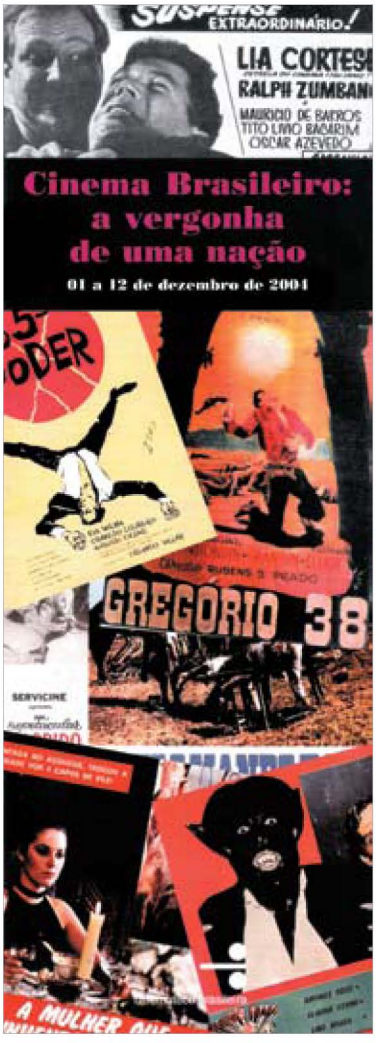
E você fez a Mostra Cocteau?
Eu preparei um catálogo, que até hoje não foi editado. O Cocteau fazia filme, fazia poesia, desenhava. Eu consegui juntar um grupo de pessoas que produzia uma quantidade de material de graça – por exemplo, o Carlito Azevedo, que é um grande poeta. O Carlito traduziu pra mim o roteiro do *Sangue de um poeta* de graça. Foi quando eu conheci o Bressane e o Sganzerla, que fez um texto de 30 páginas sobre Cocteau. O Julio estava montando *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?* e me deu um depoimento, que eu transcrevi. Consegui isso tudo na lábia, aí fui procurar a Cinemateca do MAM. O Cosme me recebeu, eu expliquei toda a loucura, ele achou ótimo e agendou a mostra na semana do centenário do Cocteau. Não tinha relação comigo, eu participei como espectador, dei a ideia e criei uma relação com o Cosme.

E outras mostras vieram...
Em 1990, fiz uma grande pesquisa sobre o trabalho do Bressane e do Sganzerla. A segunda mostra que eu propus foi a dos filmes da Belair. A mostra foi vetada pela Cinemateca do MAM porque havia um mal-estar com os cineastas marginais, herdado da briga do Cinema Novo com o Cinema Marginal. Esse assunto todo mundo já comprovou hoje em dia que nunca existiu – mas antigamente existia, tanto é que eu odeio o Cinema Novo até hoje. Quer dizer, agora eu sou mais tolerante, vejo os filmes, pesquiso, mas continuo contra o Cinema Novo, que originou tudo com o que eu não concordo em matéria de modelo de produção, política cinematográfica e velhos preconceitos. O Ronald Monteiro soprou essa ideia para a galera do Estação, que fez a retrospectiva Belair em 1990. Aí eu vi todos os filmes do Bressane e do Sganzerla.

Desde o início você tinha uma militância por esse cinema maldito.
Eu sempre voltava à Cinemateca do MAM. Comecei a fazer a divulgação da programação e as mostras começaram a sair no jornal. Cultura cinematográfica não existe, é marketing. Aí fiz divulgação de uma mostra de filmes da Cinédia. Foi quando eu conheci a Alice Gonzaga e fui trabalhar na Cinédia como pesquisador. Eu tinha uns projetos de pesquisa lá no Centro de Documentação, que já eram a ideia da mostra Vergonha de uma Nação. Eu já estava interessado nos "malditos filmes brasileiros" nessa época, início dos anos 1990. Fui direto naquilo que causava repulsa, na medida em que o Cinema Marginal foi sendo absorvido depois dessa mostra do Estação. Então comecei a procurar o que não era absorvido e conheci o Nilo Machado.

O Nilo tinha feito um filme chamado *A psicose do Laurindo*, e isso me chamou a atenção, acendeu uma luz. Eu já convivia com o Sganzerla e com o Bressane, eles conheciam esses filmes, aí eu entendi. *O bandido da luz vermelha* dialoga com esse universo, eles estão ligados. Tem um depoimento, que eu só fui ver anos depois, do Carlos Reichenbach, em que ele conta que tentava emular o estilo do Nilo Machado quando fez *As libertinas*. O Sganzerla me contou que, quando viu *A psicose do Laurindo* no cinema, quebrou a cadeira de tanto rir. Eu peguei a lista telefônica e tinha lá mais de um Nilo Machado. Fui ligando, até que um era o Nilo. Eu comecei a ir no estúdio do Nilo para almoçar com ele aos sábados. Nem via os filmes, só os cartazes, não tinha como ver filme. Aí ele faleceu e a esposa dele não tinha como guardar o material. Era uma coleção gigante, em torno de mil latas de filmes, negativos, cópias, contratipos – filmes do Nilo e filmes que ele distribuía. Dona Alice Gonzaga

emprestou um caminhão da Cinédia, a gente foi lá e trouxe o material para a Cinemateca do MAM. Agora está tudo na Cinemateca Brasileira, eu que fiz a indexação. Esse material está numa situação precária, como todo o cinema brasileiro, esperando acontecer um milagre que possibilite fazer um contratipo. Porque telecinar não quer dizer nada, tem que fazer contratipo, material físico.



Fale um pouco sobre o seu filme *A maldição do samba*.

Uma das coisas foi que eu fiz como pesquisador da Cinédia foi esse filme. Sou eu, de certa forma, reproduzindo a fixação do Sganzerla com o Orson Welles no Brasil, mas a minha visão era diferente – a ideia é que o Welles sofreu uma maldição. É um filme que dialoga com o Sganzerla, não só porque tem o Orson Welles no Brasil, mas também porque é feito de material de arquivo. Acho que é um bom exercício de montagem. O cineasta que mais me influenciou e me levou a querer construir uma filmografia – que eu não construí, mas que é um *work in progress* porque eu não desisti – foi o Bruce Conner, um criador desse modelo de linguagem, o uso do material de arquivo não só como documentário, como ilustração do passado, mas como linguagem expressiva.

Você já pesquisou no exterior?

Sim. *Marighella*, filme da Isa Grinspum Ferraz em que eu trabalhei, tem material do INA [Institut National de l'Audiovisuel, França], tem um trecho de um filme da Agnès Varda sobre os Panteras Negras. Tem um material do INA com a cavalaria atacando a igreja da Candelária. Não tinha imagem disso no Brasil, em movimento e com boa qualidade.

E qual é a diferença entre você pesquisar imagem para um produto gráfico, para um filme ou para uma programação?

Se for um filme meu, ou se for uma mostra minha, nenhuma diferença – porque vai estar sempre ligado às minhas obsessões iconográficas, essa procura vai obedecer às minhas fixações. Agora, se eu estou trabalhando para alguém, qual é o objetivo? É atender ao meu cliente. Mas eu tenho que ter uma relação com aquele assunto, senão a pesquisa não vai rolar. Eu não tenho esse nível de profissionalismo, eu tenho que me entender ali. É muito desgastante, eu sou uma pessoa obsessiva.

Qual o prazer desse trabalho?

É um prazer de maluco. Não é uma técnica, é uma tara. A gente cria uma técnica, aperfeiçoa, sabe como procurar, sabe quais são as fontes. A Cinemateca do MAM é minha casa, acho que foi o lugar em que eu mais fui na minha vida. Eu chego, sei como as bases de dados funcionam, como as coisas são indexadas. A base de dados da Cinemateca Brasileira é difícil, mas isso não é exclusivo de lá. Todas as bases de dados, até dos arquivos gringos, são chatas de encarar. É um problema geral, a má qualidade da indexação da informação. Se você não quiser que nada escape a você, tem que pedir um termo genérico e ter uma paciência de Jó e uma atenção sinistra pra ver o que encontra. Você não pode acreditar na indexação. Põe a máscara, senta, vai da primeira à última caixa. Volta no outro dia para continuar. O pesquisador tem que desconfiar do erro de indexação. O trabalho de pesquisador desponta num momento em que os arquivos ficaram muito complexos, a demanda de material aumentou e é preciso haver uma pessoa que tenha essa cultura de saber onde achar as imagens. ■