DOSSIÊ FILME CULTURA

CINEMA "LIVRE" PARA MENORES

IMPORTÂNCIA DO FILME "LIVRE"

O primeiro filme "de enredo" teria sido uma comédia para crianças, L'Arroseur Arrosé (O Regador Regado). 1895, de Lumière, A afirmativa é de G. C. Prodella ("I Film Per Ragazzi"; in "Venezia", 1950), para quem o cinema adequado ao pequeno espectador é tão antigo quanto o próprio cinematógrafo. Não vai nesta asserção qualquer tentativa de limitar ao primitivo - ou ao ingênuo a adequação do filme para menores. Nos primeiros tempos, quando tudo estava por inventar, quando os cineastas viam o simples movimento como algo maravilhoso - uma experiência a partilhar sob forma de espetá-- havia no "olhar" da câmara um sentido de descoberta comparável à curiosidade exacerbada da crianca frente a uma tela de projeção. Nessa época o mero registro de um trem em movimento (como L'Arrivée d'un Train à la Gare de la Ciotat) conseguia provocar manifestação de espanto na platéia. O mundo das imagens em movimento ainda era terra virgem; os métodos de produção, artesanais; a idéia de uma indústria cinematográfica não passava pela cabeça de ninguém. Nestas circunstâncias, um ilusionista de teatro. George Méliès, conseguiu tornar-se a personalidade nº 1 e abrir para o cinematógrafo o caminho da criação artística. Começava a viagem através do Impossivel.

Voyage à Travers l'Impossible (Viagem Através do Impossível), 1904, foi sintomaticamente -- um dos maiores êxitos de Méliès. Muitos outros títulos do autor - como Le Petit Chaperon Rouge (O Chapeuzinho Vermelho), de 1901, Le Voyages de Gulliver (As Viagens de Gulliver), Robinson Crusoé e Voyage Dans la Lune (Viagem à Lua), de 1902, contam a história desta grande descoberta, Ainda que de forma tosca, e com multos elementos narrativos originários do teatro, os filmes de Méliès indicavam que o cinema seria a prodigiosa nave capaz de transpor as fronteiras dos mundos paralelos à nossa aventura cotidiana.

Quando o cinema se aproxima da maioridade, na segunda década do século, seu espírito jovem se manifesta sobretudo através do poder contestador do riso. As correrias da "fase infantil" se fazem mais endiabradas, mas também mais pensadas, criticando com uma comunicabilidade universal o individuo e a sociedade. É a escola de Mack Sennett, onde despontaram comediantes como Charles Chaplin e Harry Langdon, além de futuros cineastas, como Frank Capra e George Stevens. Nada era sagrado nos domínios de Sennett, ator obcecado pela idéia de criar o personagem de um "policial cómico" (idéla então descabida que ele viria a concretizar com os famosos Keystone Cops) e que se afirmou sobretudo como produtor e diretor. O espírito de improvisação e criação coletiva que aplicava aos seus filmes fazia de cada espetáculo uma explosão de prazer lúdico

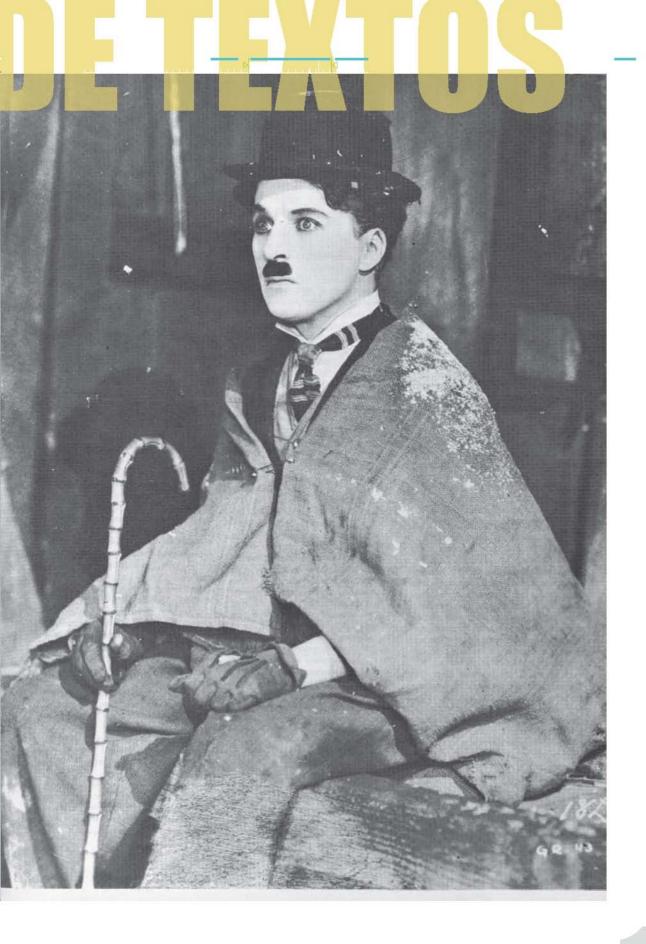
O talento e a liberdade que, somados, tornaram esses pandemônios prodigiosas sessões de criatividade jovem. seriam fatalmente inibidos com as crescentes exigências da industrialização. decretada em definitivo com o advento do som. A pureza da coméda e de outras manifestações de um mundo lírico e generoso, apto a interessar com resultados positivos as faixas de menor idade, prossegue no cinema sonoro mais limitada pela sofisticação da indústria - quando, no dizer de Salvyano Cavalcânti de Paiva (artigo neste número), no cinema americano, "todos faziam filmes para todos".

Com a proliferação dos receptores de TV e o afrouxamento das limitações de censura, a necessidade de concorrer com a televisão e o advento da sociedade permissiva empurram a produção cinematográfica para linhas temáticas antes impraticáveis e o filme se torna um instrumento de diálogo entre adultos. De repente, especialmente nos países com critérios de censura mais rigorosos, os programas para menores se rarefazem, o filme "livre" para todas as

ELY AZEREDO

24

FAC-SÍMILES DA EDIÇÃO 22 - NOVEMBRO/DEZEMBRO DE 1972



DOSSIÊ

idades se torna um elefante branco, A televisão, apesar de sua influência perniciosa e de controle difícil no consumo doméstico, passou a cativar cada vez mais a crescente massa de público barrada nas bilheterias pelo famoso "proibido até 18 anos".

No discurso de abertura do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira o Sr. Carlos Gulmarães de Matos Júnior frisou que "a concorrência mais grave", e que atua tanto contra o produtor brasileiro como contra o estrangeiro, "encontra-se fora do mercado exibidor: o grande problema, hoje, é saber como o cinema (...) resistirá ao avanço, cada dia mais acentuado, de seu atual grande inimigo: a televisão". Ao conquistar a cor e (o que não tardará muito) torná-lo acessível a todas às faixas populacionais de poder aquisitivo mediano, a TV terá alcançado mais uma área que até poucos anos atrás era privativa do cinema. Com a cor e o livre acesso, os programas de televisão dedicados ao público de menor idade estarão cativando - quase sem oportunidade de reação por parte de seu concorrente - aquelas faixas etárias que constituiriam, nos anos se-· guintes, o público com mais alto índice de frequência às salas exibidoras.

O número de filmes brasileiros de longa-metragem voltados especialmente para o pequeno espectador é exíguo. Sem entrar na análise da qualidade de cada um, podem ser citados: Pluft, o Fantasminha, de Romain Lesage, baseado em Maria Clara Machado, O Saci, de Rodolfo Nanni, baseado em Monteiro Lobato, e Sinfonia Amazônica, de Anélio Latini, o primeiro desenho nacional em longa-metragem - ambos de 1953; A Dança das Bruxas, de Francisco Dreux, e Marcelo Zona Sul, de Xavier de Oliveira - de 1970: Aventuras Com Tio Maneco, de Flávio Migliaccio e As Quatro Chaves Mágicas, de Alberto Salvá de 1971. A produção de comédias popularescas ou chanchadas, eventualmente inócuas (embora com maior freqüência produzindo uma deformação de gosto), não chega a contribuir para o equacionamento em profundidade do problema, uma vez que tais filmes se dirigem a todas as faixas etárias e não têm a preocupação de abrir caminhos para um cinema recomendável aos menores. O equivalente da chanchada cinematográfica pode ser encontrado (infelizmente)

nos programas ditos "humorísticos" da televisão.

Estranha-se por que os produtores de Aventuras Com Tio Maneco, apesar das inúmeras semanas de permanência do filme em cartaz nos grandes centros exibidores, não tenham partido imediatamente para uma segunda experiência no gênero. A resposta é simples: esse tipo de filme tem um público certo nas vesperais, quase não movimenta as bi-Iheterias nas sessões noturnas, e constitul um programa "de estação", cuja programação só é fácil nos períodos de férias. O reembolso do capital, portanto, é muito mais lento do que ocorre com a produção "normal". Daí um dos itens da proposição que apresentamos no I Congresso da Indústria Cinematográfica: "filmes livres considerados de boa qualidade e recomendáveis ao público infantil poderão cumprir a lel no mesmo cinema, após passado um ano de exibição". A mesma proposição sugere prêmio percentual extraordinário para esse tipo de produção, além de prêmios especiais a diretores, autores de histórias e roteiristas que se empenham em sua realização.

Ainda sobre o reembolso lento do filme desse tipo, convém lembrar as palayras do crítico Alberto Shatovsky ("enquete" neste número de FILME CUL-TURA), que refletem preocupação idêntica às dos estudiosos que em todo o mundo estudam o problema da viabilidade da produção "especializada"; "Acho que o Governo deve financiar os bons projetos de filmes para crianças e deve encontrar um meio de garantir ao produtor uma possibilidade de 'giro' de cinco anos, porque a bilheteria desses filmes depende das épocas de férias escolares, e eles voltam nos anos sequintes". Acrescentaríamos: e esses filmes, a cada retorno anual, encontram uma platéia renovada e ampliada pela nova afluência de crianças que chegam à idade de frequentar cinemas.

Ao oferecer estímulos especiais à produção de filmes recomendáveis às crianças e aos adolescentes, os órgãos responsáveis pela política cinematográfica estarão "investindo" no "futuro do cinema", uma vez que, assim como estes filmes realizados com especiais cuidado., poderão contribuir para elevar o nível de exigência do espectador, todos os filmes "livres" — por extensão — são fatores de incentivo à freqüência e, assim, de fortalecimento do mercado.

Uma das iniciativas pioneiras no terreno do filme para crianças foi o cineclube Cendrillon criado por Sonika Bo, em Paris, 1933, para espectadores na faixa de 6 a 12 anos. Nessa época. as reservas quanto à conveniência de presença de menores de seis anos nos cinemas eram grandes. Muito tempo depois, na década de 50, a Children's Film Foundation, Estados Unidos, se opunha à presença de menores de oito anos nas salas exibidoras, abrindo exceção apenas para projeções de filmes especialmente produzidos para esta faixa etária. Hole, com a intimidade cotidiana que as criancas têm com os espetáculos visuais via TV, desde a mais tenra idade, aquelas reservas perderam força.

Quanto ao problema de repertório, a saída encontrada em países de economia cinematográfica estatal — produção a cargo de estúdios ou grupos produtores especializados — não é solução satisfatória para os outros países. Apesar de todas as dificuldades, porém, em vários países de economia cinematográfica não-estatal é freqüente a produção de filmes especialmente dedicados a crianças e adolescentes (para cinema e televisão) que, lamentavelmente, não chegam ao mercado brasileiro.

A média da opinião dos estudiosos da produção cinematográfica conduz à certeza de que, sem estímulos especiais do Poder Público, a produção por particulares e a difusão do filme concebido especialmente para o pequeno espectador — com observância do respeito à capacidade de percepção do menor e do conveniente estímulo ao pensamento criativo — não teria futuro.

A partir de subsídios provenientes dos países de cinema não-estatal, considera-se como soluções básicas as seguintes:

- estímulos de caráter financeiro à produção de filmes recomendáveis aos menores;
- promoção de projeções especiais desse tipo de filmes, complementarmente aos lançamentos de iniciativa dos circuitos exibidores;
- criação de filmotecas de produções para a criança ou a juventude, vinculadas ou não a filmotecas oficiais já existentes;
- constituição de comissões de educadores, psicólogos e de conhecedores da linguagem cinematográfica, a fim de serem determinados os filmes "recomendáveis" para menores.

26



Piconzé - "Teimoso", a tartaruga, Piconzé, Maria, "Louro Papo" e "Don Chico Leitão", personagens que poderão tornar-se populares

A ODISSÉIA DO "PICONZÉ"

ENTREVISTA A ALFREDO STERNHEIM

47

O desenho animado, que, a partir de Walt Disney, teve em todos os grandes centros cinematográficos do mundo, um desenvolvimento extraordinário, não encontrou no Brasil, um acolhimento a altura do entusiasmo que sempre animou nossas tentativas em estabelecer um cinema nacional. Registram-se as primeiras tentativas no gênero empreendidas por Luis Seel e João Stamato, no período de 1929 a 1933, entre os quais Macaco Feio, Macaco Bonito, que, apesar do primarismo da técnica, não desmerecia, para a época, o "cartoon". Anélio Latini Filho, duas décadas após, empreendeu sozinho e durante sete anos Sinfonia Amazônica, rico de idéias, modesto na técnica. Hoje, novamente decorridas duas décadas, o nível de perfeição atingido pelo desenho animado dos "jingles" para TV e a realização de mais um "cartoon" longo, este em cores, Piconzé - produzido também, como o de Latini, na base do idealismo e do sacrifício a longo prazo (quatro anos e meio) abrem novas perspectivas para o gênero em nosso país.

Piconzé, que muitos consideram quase tão bom, tecnicamente, como os melhores feitos em centros produtores mais desenvolvidos, talvez seja "a bota de sete léguas" do desenho animado brasileiro. Seus produtores, confiantes na aceitação do filme pelo público, já projetam um novo desenho de longa metragem.

Fomos encontrar estes "pioneiros" nos estúdios da Telstar, em São Paulo, produtora especializada em "jingles" para TV. Conversamos com João Luiz Araújo e Sylvio Renoldi - sócios da empresa e sócios como produtores de filme. João Luiz é o produtor executivo de Piconzé. Sylvio Renoldi, produtor e montador, é bastante conhecido pelo trabalho de editor de filmes, alguns deles premiados na sua especialidade. Ippe Nakashima, um japonês de pouco falar e muito desenho, concebeu, desenhou, animou e dirigiu o filme. Os três contam a FILME CULTURA a odisséia do Piconzé. FC

Filme Cultura — Como nasceu o "Pi- demos. A cada més passava uma fase —

Yppe Nakashima - Eu só fazia comerciais. Mais para comer. Mas a vida sozinho. Esperel mais de um ano para ver se alguém escrevia um roteiro, criava os bonecos. Nada. Escrevi tudo, fiz os diárias, quando a média é 80, nesse pebonecos e a filmagem também.

FC - E quanto tempo foi necessário para fazer o filme?

Y. N. - Quatro anos e meio, desde o boratório.

meio por causa do primitivismo do trabalonga-metragem, adquirido na Toei e Shochiku onde trabalhou como "free-lancer". E o desenho animado não se faz só com a idéia. Existe também a organização industrial, ou seja, são milhares e milhares de desenhos. A simples organização para a filmagem exige todo um controle de produção.

Sylvio Renoldi - Outra coisa que atrapalha é a falta de pessoal especializado, que tem de ser treinado e depois o per-

a fase das tintas, das pranchetas, etc. e Yppe punha anúncio no jornal e testava as pessoas de 15 a 30 dias, ensinannão é só comer. Não queria fazer tudo do-as. Havia uma moça que era excepcional. Fazia de 120 a 150 filetagens (fazer o contorno e depois pintar) em 8 horas

> FC - A técnica empregada por vocês foi iqual à de Walt Disney?

S. R. — Trabalhamos segundo nossas roteiro pronto até à primeira cópia do la- condições: economía no acetato e no movimento dos bonecos. A animação é de João Luiz Araújo — Quatro anos e um por dois, enquanto lá é um por um.

Y. N. -- Em cada segundo (24 quadros) Iho. O Nakashima tem o "know-how" da no desenho estrangeiro são feitos 72 movimentos, enquanto que no nosso só cinco a seis. E não se nota a diferença. A diferença está na maneira de usar a animação que aqui é usada várias vezes. No Japão trabalham diferente, Fazem um desenho longo, utilizando 200 desenhistas e quatro câmaras.

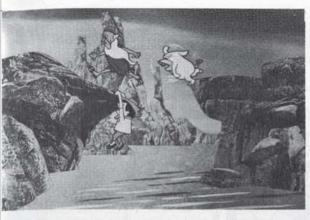
S. R. - Se tivéssemos tido dinheiro, teríamos felto em um ano e meio, com menos gente, umas doze pessoas bem treinadas.

FC - Como se deu a escolha dos personagens? Por que são usadas figuras do nosso folclore?

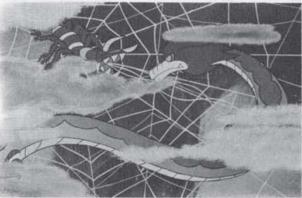
J. L. A. — Os personagens são gente com personalidade brasileira, de sentimentos brasileiros. O porco é um cara bonachão. O papagaio fala e não resolve nada. Mas a história pode se passar em qualquer lugar, embora haja cangaceiros e caras típicos do interior. Se a gente tem pretensões internacionais, temos de universalizar a coisa. A música, por exemplo. não é regionalista. A música da cena da batalha oferece algo semelhante às baladas de Quincy Jones. É de Damiano Cozzela. Para um desenho animado, música é fundamental. E o trabalho do Cozzela é dos mais criativos, feito com incrivel minúcia e se ajusta aos personagens que se preocupam em ser brasileiros. Dai o uso do folclore.

FC - Diante da falta de uma tradição de desenho animado no Brasil, vocês não acham arriscado um empreendimento des sa espécie?

J. L. A. - É um sulcídio, evidentemente, se considerarmos que Walt Disney é um tabu. Ninguém no mundo, nem Bar-









Piconze tem tudo que um bcm desenho animado deve possuir para agradar as platéias de todas as idades ação e aventuras é o que não falta

bera, nem a série Asterix, conseguiu chegar perto do sucesso comercial de Disney, que é incrivel. Ai cabe algo a ser analisado: a comercialização de um personagem que se chama Zé, e por isso acho que ficou mais difícil de se fazer um filme de grande sucesso. Disney sempre usou figuras tradicionais ("Os Irmãos Grim" ou outros personagens de livros). São figuras populares na cultura infantojuvenil. Com exceção de "O Sitio do Picapau Amarelo", a literatura infantojuvenil brasileira inexiste. Os heróis da infância brasileira são determinados patos, ratos com características bem antilatinas. Então um herói que se chama Zé e carrega um violão, usa um chapéu meio calpira, poderá ser um herói nacional e o começo da nacionalização de personagens, com filosofia e personalidade brasileiras. Entre os estrangeiros existe um pato milionário que é o símbolo errôneo do capitalismo americano. O próprio governo norte-americano faz restrições a esse pato. O Departamento de Estado aconselha aos governos latino-americanos não se deixarem influenciar pelo que ele mesmo chama de imperialismo cultural,

movido por entidades privadas. Com o Piconzé inicia-se a criação de heróis brasileiros. A Mônica é brasileira não há dúvida, porém se associa mais ao produto anunciado do que a ela mesma. Com o Piconzé se iniciará um ciclo de heróis que realmente representam a mentalidade, o modo de pensar e viver do povo brasileiro. Essa é a nossa intenção.

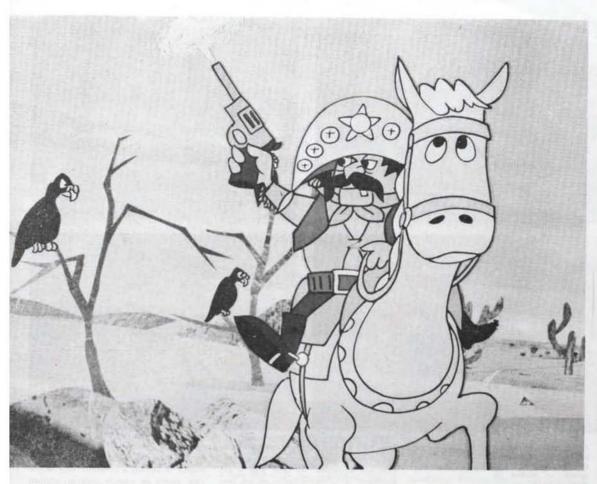
FC — Acha possível haver no Brasil um cinema feito em grande escala, destinado exclusivamente ao público infantil?

S. R. — No que se refere ao desenho animado, acho que sim, desde que os órgãos competentes vejam a realidade desse trabalho, suas possibilidades, Na Tcheco-Eslováquia, por exemplo, no Canadá e mesmo nos Estados Unidos, o desenho animado recebe auxílio do governo, porque muitos são utilizados para divulgação de conceitos civis, de limpeza, etc. O próprio Disney foi requisitado durante a guerra para criação de filmes que mostrassem o uso das armas. E outros tipos de trabalho podem ser feitos com o desenho animado, em função ou junto das TVs educativas.

FC - Houve alguma preocupação em

49

filmecultura 62 l 1º semestre 2017



Bigodão, o bandido de Piconzé

especial com relação à cor ou ao estilo do desenho?

Y. N. — Houve mais com os fundos, que são todos feitos em colagem. Não são desenho. E isso é algo próprio, diferente, que tem um efeito sólido. E a paisagem é como a cenografia e as locações num filme ao vivo. Se o ambiente é pobre, o filme pode parecer primário. Esse estilo é algo novo no gênero.

FC — Existe muita diferença entre montar um filme com material ao vivo e um desenho animado?

S. R. — Existe, porque o desenho animado é praticamente montado no "storyboard". Praticamente o desenho já está montado quando está sendo filmado. O trabalho do montador é mais de edição sonora, enquanto que no filme de ficção, não.

FC — A experiência acumulada na feltura de Piconzé faz prever um novo desenho animado? Há algum plano imediato nesse sentido?

J. L. A. - Fato curioso: embora o desenho animado tenha sido desenvolvido quase ao mesmo tempo em que se iniciou o cinema, e o Brasil seja considerado com um dos cinemas mais versáteis do mundo, somente em 1972 é que se conseguiu aqui um desenho animado com maturidade profissional. Faz-se no mundo uma média de um desenho animado longo por ano. Na Inglaterra o último foi Yellow Submarine (Submarino Amarelo), com os Beatles. A série "Asterix", na França, foi feita para a televisão e não para o cinema. E para a televisão a linguagem é outra. Vê-se dai guanta paciéncia é necessária, quantas dificuldades existem. Com a experiência que tivemos, creio que o próximo desenho animado que se produzirá no Brasil será, no mínimo, em 1982.

50