

28

filme cultura



filme cultura 28

SUMÁRIO

Paulo Emílio Salles Gomes	2
Paulo Emílio Morto	6
O Pensamento de Paulo Emílio	8
Última Carta a Paulo Emílio	12
Depoimentos	17
16 mm	24
Os Doces Bárbaros (16 mm)	25
Orlando Sena (16 mm)	29
Entrevista com Zelito Viana (16 mm)	34
Marcelo França (16 mm)	36
Jorge Bodanski, fala do som em 16 mm	45
Laboratório (16 mm)	38
Jornada de Curta-Metragem de Salvador	49
Curta-Metragem	52
Por um Mercado Comum de Cinema	55
Balanço das Atividades da DONAC	61
O Filme está pronto. E agora?	64
Festival de Brasília do Cinema Brasileiro	65
Informações técnicas — Filme Velho Ouro de Tolo	70
Informações Técnicas sobre o Curta-Metragem "Tchau, Bras"	71
Carlos Oscar Reichenbach	74
Retrospectiva	
Limite, Vinícius de Moraes	85
Ser e querer ser	87
Rio Zona Norte	90
Esboço de um roteiro de um filme sobre Brasília	108

CAPAS:

- 1.^a — **Tenda dos Milagres**, de Nelson Pereira dos Santos
 4.^a — **Ajuricaba**, de Oswaldo Caldeira

EXPEDIENTE

Editada pela:

EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES — EMBRAFILME

Órgão do Ministério da Educação e Cultura

DIRETORIA e REDAÇÃO:

Av. 13 de Maio, 41 — 13.^o andar — Tel. 263-0277
 Rio de Janeiro — RJ
 Brasil.

DIRETOR RESPONSÁVEL:

Roberto F. Farias

DIRETOR EDITOR:

Leandro Góes Tocantins

CONSELHO DE REDAÇÃO:

Diva A. Tambellini, Lago Burnett, Lucia Bondar, Michel do Espírito Santo, Denoy de Oliveira

EDITOR:

David E. Neves

ARTE E ORIENTAÇÃO

GRÁFICA:
 Celso Mesquita

COLABORAÇÃO NESTE NÚMERO:

Alberto Cavalcanti
 Jean-Claude Bernardet
 Vinícius de Moraes
 Regina Helena Machado

FOTOGRAFIA:

José A. Mauro, L. Clovis Scarpino, Fernando José Alves, José Mariani

Composto e impresso no Centro de Serviços Gráficos do IBGE, Rio de Janeiro, RJ

A transformação administrativa por que passou o organismo destinado a praticar a política nacional do Cinema trouxe compreensível retardamento editorial das publicações que o extinto Instituto Nacional do Cinema patrocinava. Dentre elas, **Filme Cultura**.

A EMBRAFILME, que pelas disposições da Lei n.º 6.281 está obrigada a desenvolver "atividades culturais cinematográficas", tem, agora, o encargo de manter o necessário ritmo de publicação deste periódico especializado em assuntos da chamada "Sétima Arte".

Concluídos os ajustes, as adaptações no campo administrativo e técnico, decorrentes da nova legislação e de situações novas que se criaram, reaparece **Filme Cultura**, com algumas inovações que nos pareceram aconselháveis para atender não só a um sentido de modernidade gráfica (e plástica), mas, também, ao espírito que deve nortear uma publicação brasileiramente idealizada. Para revelar aspectos brasileiros da arte cinematográfica, atingir o interesse e o apreço do público brasileiro, embora sem o desprezo do caráter universal que está latente no próprio Cinema.

Daqui por diante, **Filme Cultura** aparecerá regularmente. Isto é, três vezes por ano, esperando-se que, à medida das possibilidades administrativas, e dos reflexos que possa produzir no público, animado pela magia das imagens que nos trazem a sensação do movimento da vida, **Filme Cultura** venha a ganhar novas dimensões em sua presença no tempo.

O Diretor Editor

R 41

n. 28

1

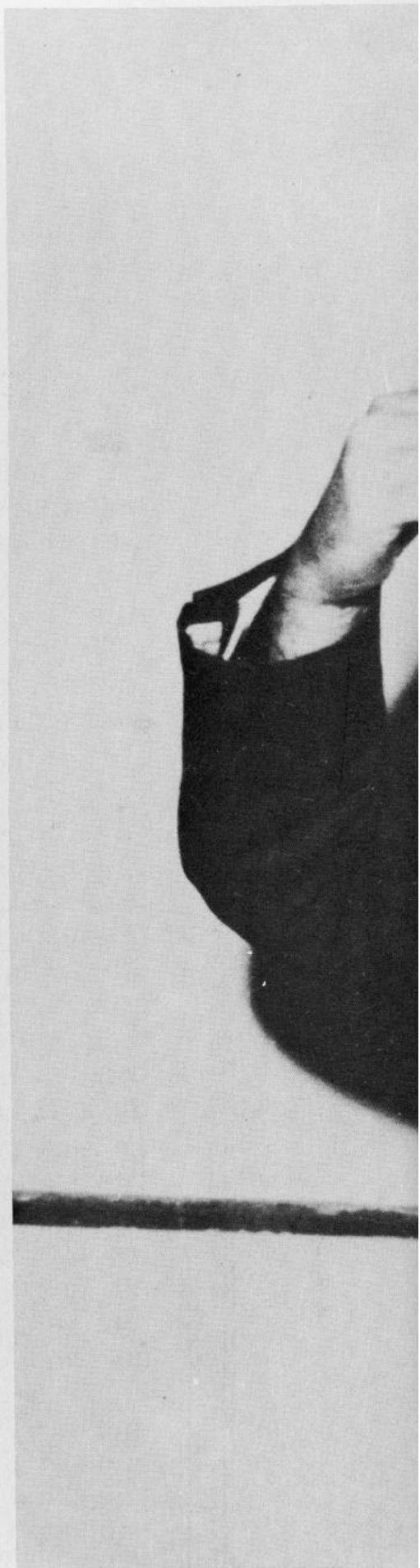
ed. 2

PAULO EMÍLIO SALLES GOMES

Nascido em São Paulo, filho do Dr. Francisco de Salles Gomes e de D. Gilda Moreira de Salles Gomes, era casado com a romancista Lygia Fagundes Telles. Durante sua estada na Europa, em 1938-1939, freqüentou a École des Hautes Études Sociales et Internationales. Mais tarde, ainda em Paris, cursou a École des Hautes Études Cinématographiques, o Institut de Filmologie, o Collège de France (com Merleau-Ponty), estagiando na Cinémathèque Française.

Fundou o Teatro Popular Maria Zélia, em São Paulo, iniciando desta forma uma extraordinariamente fecunda carreira de ação intelectual que enveredaria, em seguida, pelo cinema.

Nos anos 40 faz parte do grupo que dá origem à revista **Clima** onde participa, preferencialmente como crítico cinematográfico. Ingressa no magistério superior (Universidade de São Paulo) função que será estendida posteriormente à Universidade de Brasília. Diretor da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1954,







funda, dois anos depois, a Cinemateca Brasileira, da qual se torna Conservador. Membro da Comissão de Cinema do Conselho Estadual de Cinema, do Conselho de Orientação do Museu da Imagem e do Som, participante de um sem-número de júris de premiação cinematográfica e de simpósios e mesas-redondas sobre Cinema no país e no exterior, o grande intelectual paulista desenvolveu, em todas as circunstâncias, decisiva ação em favor da arte cinematográfica brasileira, da qual foi sempre um dos mais destacados e fervorosos defensores.

Roteirista de cinema, colaborador em publicações especializadas dentro e fora do Brasil, Paulo Emílio conta, em sua bibliografia, com obras de excepcional importância, entre as quais o livro **Jean Vigo** (Ed. du Seuil, Paris, 1957), ganhador do prêmio Armand Tallier e com versões norte-americana (University of California Press) e inglesa (Secker and Warburg) publicadas em 1972. Em 1974 lança pela Ed. Perspectiva o estudo **Humberto Mauro, Cata-guases, Cinearte** com o qual havia-se doutorado na Universidade de São Paulo.

Sua coleção de artigos publicados no Suplemento Literário do Estado de São Paulo de 1959 a 1963 constituem um grande painel de sua visão do cinema universal convergindo pouco a pouco para uma preocupação definitiva: o cinema brasileiro

No campo editorial sua última dádiva foi um livro de ficção: **Três Mulheres de três PPPês**, também da Perspectiva, saudado pela crítica como um dos grandes lançamentos do ano (1977).





PAULO EMÍLIO MORTO

Hélio Pellegrino

De repente é verdade. E é perto.

O grito-espanto
implode, em crispado silêncio. Faz-se
um oco
no coração das coisas, um momento
em que o mundo inteiro é massa e gesso
de um molde imenso
configurando o nada.

A cidade
com seus motores cala, tudo se abre
célere, para que esguiche o espaço vácuo da praça
onde o corpo há de cair.
A um instante atrás, as imobiliárias
manchavam o azul do céu com seus moventes
anúncios: e tudo se movia.

Agora,
o corpo de Paulo Emílio,
imoto, no seu gramado,
cria em torno a si um minuto
de eternidade, um calendário
de eternidade, a eternidade
na eternidade. Meu amigo
Paulo Emílio, que eu não via
há tanto tempo, já não verei
fora do tempo
nunca mais.

Esta morte me esbarra. Com seus olhos
excêntricos, seu relógio
parado, seu reboco.

Esta morte
me toca. Com suas unhas
que não mais vão crescer. Crestadas.

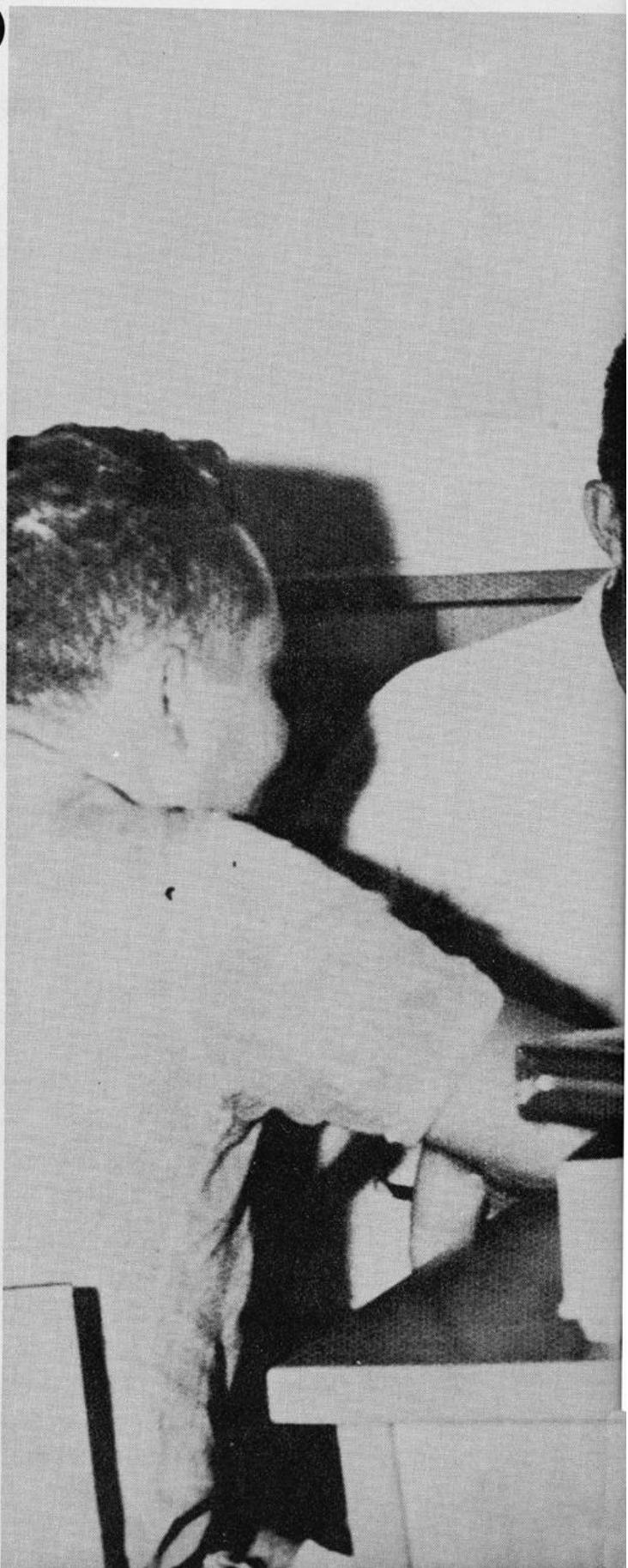
Sob o sem termo livor da lua,
sem mênstruo possível de aurora,
a lembrança do amigo escorre,
orvalho oxidado.

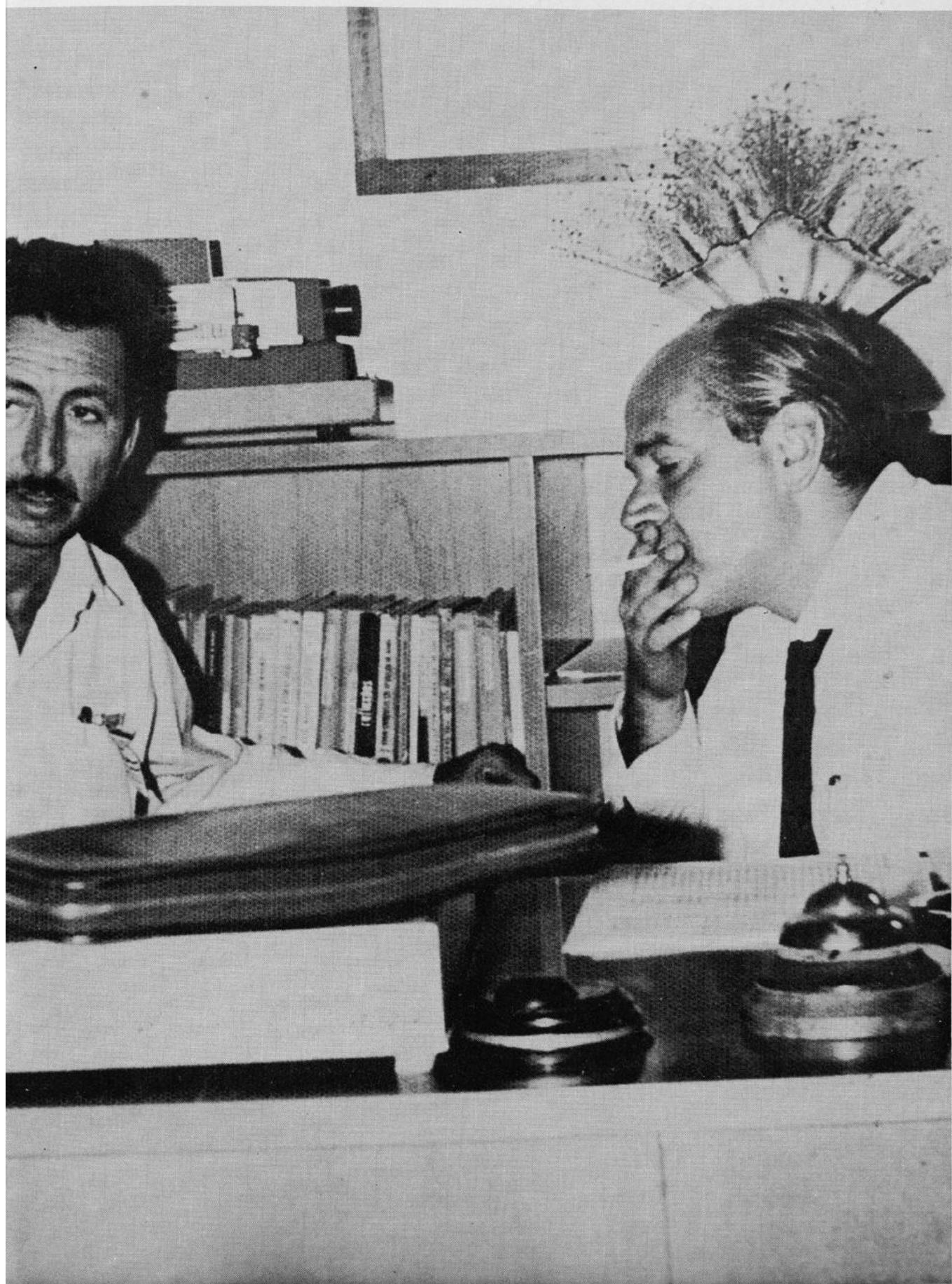
O PENSAMENTO DE PAULO EMÍLIO

17 / Dezembro / 1916 —

9 / Setembro / 1977

"Seria pouco sensato atribuir a tradicional ineficiência da cinematografia brasileira à ausência de pessoas com boas idéias a respeito dessa modalidade de indústria e comércio. O aparecimento, na década de vinte ou trinta, do Rui Barbosa (para não fugir à mitologia nacional) da cinematografia, não teria alterado nossa situação de importadores de divertimento. Fazia parte porém da nossa imaginação coletiva de povo subdesenvolvido, esse anseio constante por certo tipo de personalidade cuja função sentíamos bem qual era mas sem defini-la claramente. Não esperavamos que elas promovessem o progresso nacional. Pedíamos apenas que se ilustrassem, sobretudo diante do estrangeiro, para nosso orgulho. Estou colocando essas considerações no passado, mas tudo é muito próximo. O que nos fascinou nos físicos saídos de nossa jovem Universidade, foram as informações correntes a respeito do prestígio de que gozavam no estrangeiro. Quando surgiu em São Paulo a efervescência cinematográfica dos fins dos anos quarenta, descobriu-se subitamente que o Brasil possuía, também em cinema, um Santos Dumont, um Rui Barbosa, isto é, revelou-se ao grande número que Alberto Cavalcanti existia: como aqueles no campo de Bagatelle ou na tribuna de Haia, este triunfara nos estúdios cinematográficos de França e Inglaterra. É uma perda de tempo imaginar o que teria acontecido se Santos Dumont tivesse recebido a missão de fabricar aeroplanos no Brasil, na





década de vinte. Mas o fato de Rui Barbosa não ter conseguido eleger-se presidente da República deve reter a nossa atenção, pois confirma a idéia de que a função desses homens não era a de resolver problemas nacionais e sim a de serem admirados, não eram messias mas astros. Se fosse permitido inventar uma expressão útil, eles poderiam ser definidos como bodes exultórios."

("Suplemento Literário do Estado de São Paulo" 31/12/1960).

"O traçado do mapa psicológico do público teria maiores possibilidades se cada espectador fosse uma só coisa. Na realidade, porém, o esteta, o político e o sentimental existem em cada um de nós numa combinação inextricável. Só nós sabemos e assim mesmo de maneira vaga e incerta, qual é, das nossas virtualidades, a mais provocada por este ou aquele filme. O acordo total com a obra, as ocasiões em que somos atingidos de maneira equilibrada, nas três frentes de nossa personalidade são momentos de plenitude, bastante raros."

(Dos Estetas aos Sentimentais,
Suplemento Literário do Estado de São Paulo n.º 263, 6/1/62).

"Diante de uma convulsão social, de um filme, ou de uma paixão, as únicas armas válidas para a ação ou o conhecimento são aquelas que nos são fornecidas pela conjuntura, isto é, as que inventamos."

(Revolução, Cinema e Amor, Suplemento Literário do Estado de São Paulo n.º 261, 23/12/61).

"Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar." (...)

"O Brasil, que importava de tudo — até caixão de defunto e palito —, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a idéia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica." (...)

"O fenômeno brasileiro é aqueles cuja originalidade está a exigir uma expressão nova. À palavra subversão, tacanha e em última análise ingênua, pode ser oposta a noção de superversão, que resume com maior probidade as ocorrências que se desenvolveram até meados de 1964."

(Revista Argumento, outubro de 1973).



ÚLTIMA CARTA A PAULO EMÍLIO

Não foi impunemente que nascemos, nesse vortice da história, que foi a guerra de 1914. Acordei um pouco antes, para sentir o Berta abalar o meu berço, na vertente do Japi, intemporal região com o pico da Baronesa invadido de borboletas inquietas e asfixiadas pela exuberância dos pólens.

Quando acordaste, na metade da hecatombe, não podias ver os "poilus" enlameados nas rotas do desatino.

Mas, de qualquer forma, procuraste, anos depois, na "Illustration" a tua certidão, não de nascimento, mas de destino.

Fomos encontrando no colégio, na rua, nas casas, os amigos, datados como nós, por aquele desvario, que sufocou, impiedosa e definitivamente, a última respiração da imprevidência e nos impôs, no rosto, a ruga severa da testa, carregada de perplexidades.

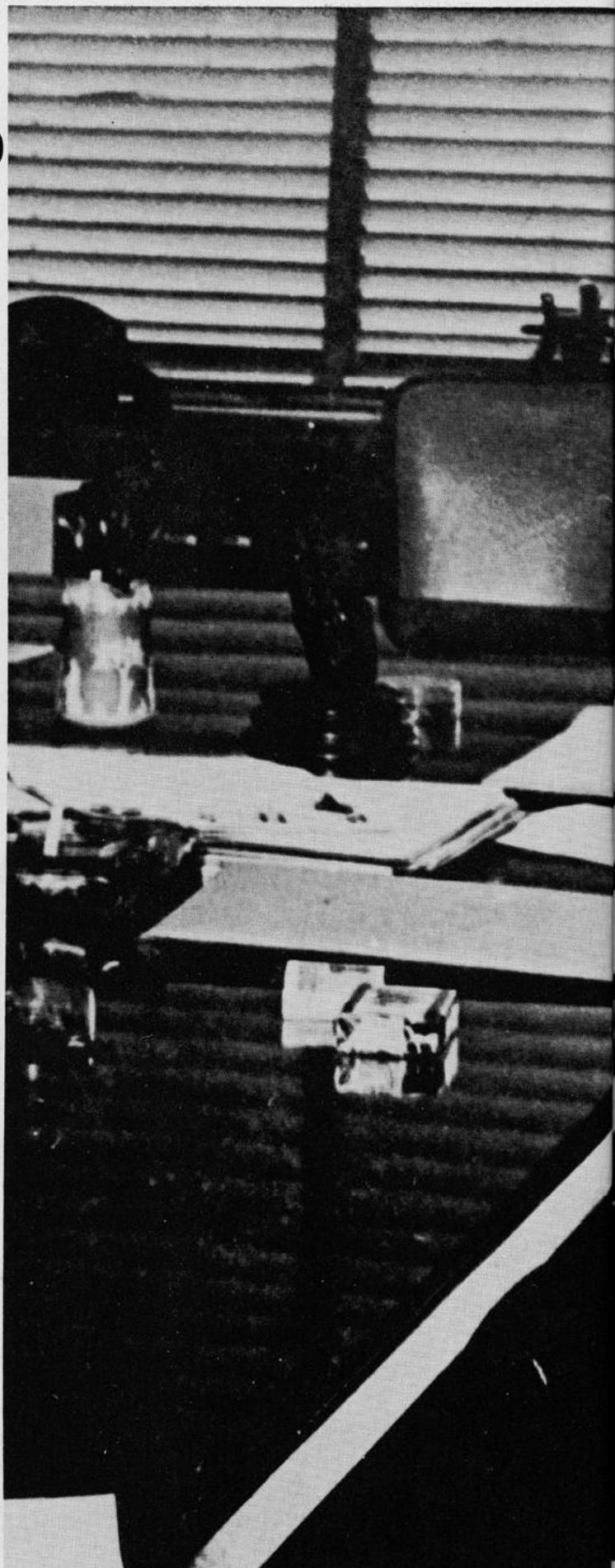
Perdemos a inocência em relação ao mundo como espaço físico e gratuito do fazer e aceitamos o mundo como espaço físico e compulsório do dever.

Esta seriedade foi o nosso distintivo existencial. Recebemos a vida como tarefa, mas, curiosamente, na assumpção desta missão, nos sentimos empolgados e orgulhosos, porque, jovens, não tínhamos recursos para perceber que, algo, fundamental, tinha sido imolado.

Entre o meu acordar de 12 e o teu de 16 e este momento atônito da história, mais de meio século transposto, quando todas as raízes já foram cortadas e sofremos o impacto da ainda incompreensível e desconcertante mudança, que põe em questão ideologias, nacionalidades, estéticas, economias, convivências, há, no interregno, a nossa vida e o que fizemos dela, não concorrendo para um desenlace apocalíptico, mas sustentando-a no único labor possível, da afirmação da dignidade do homem.

E vendo tua vida, retrospectivamente, de que fui testemunha, por privilégio, transformado em patrimônio, saliento duas palavras, aparentemente inconciliáveis: responsabilidade e fervor.

Responsabilidade como consequência da seriedade que te marcou e fervor pela recusa ao tédio e à indiferença.





ÚLTIMA CARTA

Lembro-me de ter te encontrado, em 1939, no início da segunda guerra mundial, que retirava de nosso espírito toda confiança na história.

Havias completado, em 1933, o curso secundário e te preparavas para ingressar na Universidade. Antes, porém, tinhas obtido a primeira cicatriz de participação no processo político brasileiro: a luta contra a ditadura Vargas e, ainda, em 1936, no limiar da implantação do Estado Novo.

Tinhas 20 anos e te encarceraram num presídio, com nome de mulher de classe média, Maria Zélia, e num bairro de São Paulo, denominado, em relação ao seu caso, ironicamente, de Paraíso.

E consciente de que o processo de tua vida não era uma opção, mas um destino, nos ócios da prisão criaste um teatro popular e encenaste peça de tua autoria que se chamava, curiosamente, "Destinos".

E volto ao nosso encontro de 1939. Vinhas de Paris, ainda com 23 anos, onde permaneceste, entre 1938 e 1939. O livro que te impressionava, na ocasião, era a "Decadência do Ocidente", de Spengler. Vivíamos sob o guante de duas sentenças: a da decadência do Ocidente (e nós éramos o último Ocidente) e a da impossibilidade da cultura, abaixo da linha do Equador.

Em Paris, fizeste o curso da "École des Hautes Études Sociales et Internationales" e antes de voltar a São Paulo aceitaste experiência que te marcou: chefias-te, em 1943, um Grupo do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia e foste Chefe-Residente em Altamira, ainda não descoberta pela Transamazônica, da Coordenação da Mobilização Econômica para a Defesa Nacional.

Há 30 anos atrás, pois, eras pioneiro na defesa da Amazônia contra a cobiça estrangeira. Conheço o malogro dessa experiência, mas a riqueza humana que adquiriste.

Três acontecimentos, então, foram decisivos, nesse momento, em tua vida e que assinalavam a tua inclinação para a eleição do cinema como forma de comunicação social e histórica e de criação artística.



A fundação do 1.º Clube de Cinema de São Paulo, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, cuja sede era no último andar da Escola Caetano de Campos (onde vimos, pela primeira vez, "O Gabinete do Dr. Galigari", de Robert Wiene e "Os Espiões" de Fritz Lang) e a colaboração, como crítico de cinema, na revista "Clima", entre 1941 e 1944.

Criaste a primeira crítica de cinema de base ensaística. Estás, pois, na raiz da análise, no Brasil, do documento cinematográfico.

Em 1944 completas o curso superior da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, onde exerces uma liderança realmente fecundante. A Universidade e o Cinema se inserem como sua "vocatio" insopitável.

No campo do cinema, o curso na "École des Hautes Études Cinématographiques", entre 46 e 47, o curso no "Institut de Filmologie", entre 50 e 51 e o estágio na "Cinemathéque Française", onde fui surpreender-te, para insistir na tua volta ao Brasil.

A criação da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e, após, a Cinemateca Brasileira; a obtenção de cópias de filmes estrangeiros para a instauração do acervo da Cinemateca; a participação em júris de cinema, em vários países; a colaboração, no Brasil, em grupos e comissões de estudo do cinema brasileiro; a atuação como Delegado e Presidente em vários Congressos da Federação Internacional de Arquivos de Filmes e em Congressos de história do cinema, internacionais e nacionais; a articulação com entidades federais, estaduais e municipais, algumas universitárias, para a defesa do cinema e, por fim, o exercício da docência na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e na Escola de Comunicações e Artes.

Teu itinerário como professor, como pesquisador, como consultor de tantos jovens, seria interminável percorrê-lo.

Teu livro sobre Jean Vigo, publicado em 1957, nas Editions du Seuil, preencheu um vazio na própria crítica francesa e, aprofundando Vigo, descobriste Almeyrada, que quase desequilibrou teu livro, pois a introdução sobre o pai, inédita na sua quase totalidade, comprometia, pela sua extensão, a composição da obra.

Comemoramos, recentemente, a edição, na Inglaterra e nos Estados Unidos, das traduções do teu Vigo.

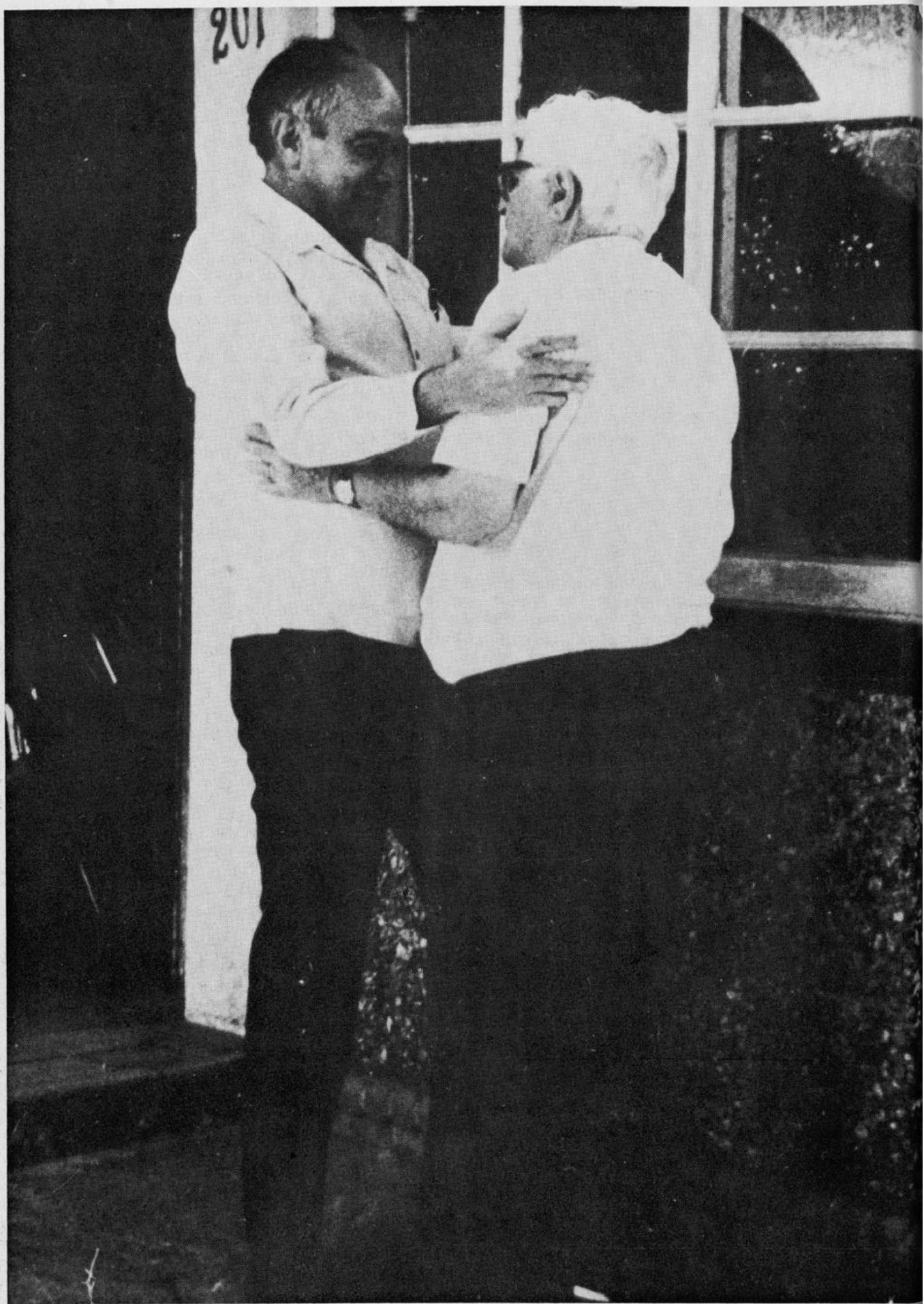
E culminando teu trabalho de valorização do cinema brasileiro — que te empolgou porque descobriás nele, além do filme, o país, nas suas circunstâncias locais e temporais, te inscreveste para o concurso de doutorado em filosofia, com a tese "Cataguases, Humberto Mauro e Cinearte", editada em livro e que te

deu o título de doutor em filosofia, legando-nos uma obra exemplar no plano da pesquisa do nosso cinema.

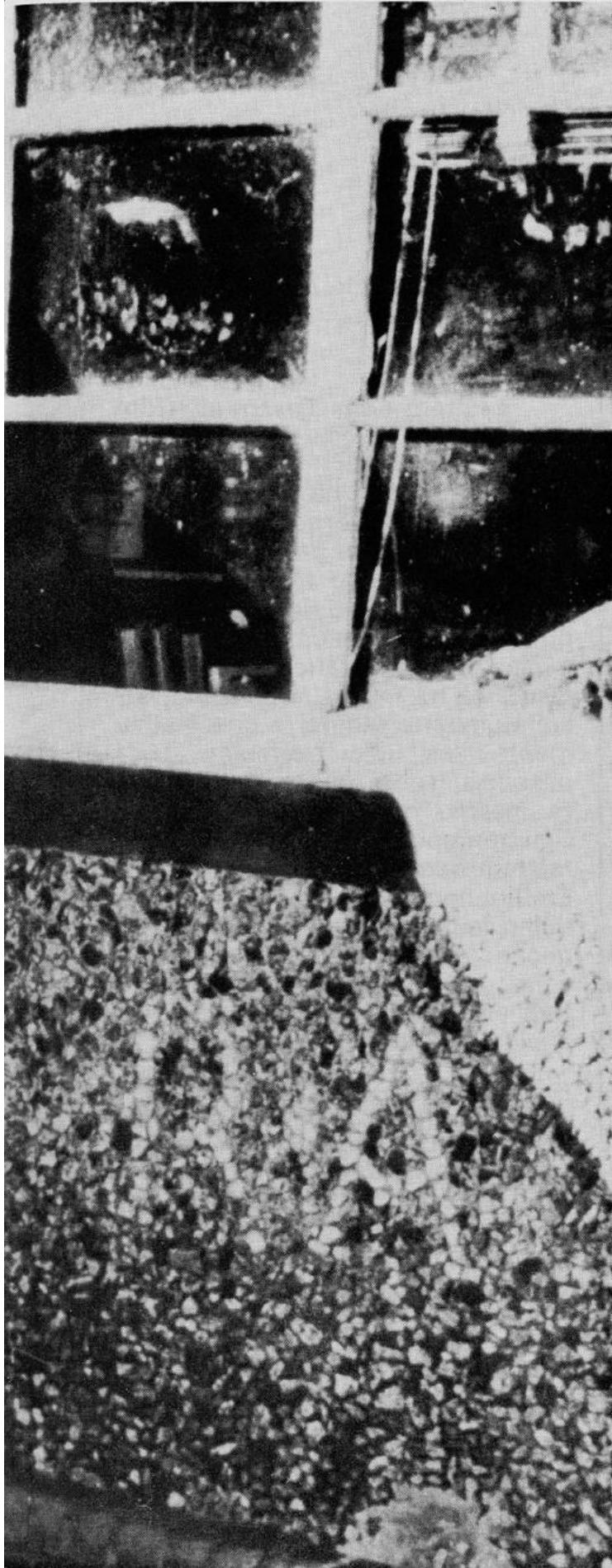
Ensaísta, professor, estimulador de vocações, filósofo da arte, não posso conceber o nosso meio cultural, principalmente paulista, sem a tua presença, tua precisão na análise, tua voz ardente na persuasão, teu riso forte e marcante balisando o realce de tuas idéias e assinalador de características que tua inteligência e teu humor sempre proclamaram.

Como Presidente de tantas coisas que fizemos juntos, sinto teus projetos, teus livros, tuas leituras, tua fidelidade aos amigos, tuas saudades, teu labor soridente e responsável, tua presença irrecusável na vida brasileira, tua amizade sempre idêntica e profunda e teu fervor, que fez tantos discípulos dessa escola de humanismo que criaste e torna tuas tarefas marcos insuperáveis e consolidados de abertura para um tipo de cultura brasileira liberta de prejuízos.

Francisco Luiz de Almeida Salles



DEPOIMENTOS



Eu, verdadeiramente, não sei exprimir o sentimento, a tristeza, que todos nós tivemos com o falecimento de Paulo Emílio. Quando falo nós, refiro-me à minha gente, porque durante os estudos que fez do meu começo de cinema em Cataguases, a maneira com que nos tratou a todos fez com que ele se incorporasse à nossa família. Era como se fosse um filho ou um irmão. Por isso sua morte foi um acontecimento tristíssimo para todos nós. O que eu acho admirável é a forma com que ele em poucos anos levantou a evolução econômica da Zona da Mata e aí inseriu os dados sobre o começo de um cinema brasileiro, do qual participei.

Por tudo isso sinto-me profundamente emocionado em estar falando sobre ele.

No seu último livro, "Três Mulheres de três PPPês", que gentilmente me enviou, dizia na dedicação: Para D. Bêbe e Humberto com o afeto do velho e **fiel** Paulo Emílio. Ora, esse **fiel**, para mim, tem uma força muito grande.

Humberto Mauro, (Volta Grande, M.G.)

DEPOIMENTOS

Conheci Paulo Emílio Salles Gomes quando assumi o cargo de Diretor da EMBRAFILME, em 1974, mas já acompanhava seus trabalhos especializados em Cinema, e, assim, foi fácil, espontâneo, cordial, o nosso relacionamento.

Visitei-o, algumas vezes, na Cinemateca instalada no Parque Ibirapuera, em São Paulo, onde discutímos problemas de recuperação de filmes, com o propósito de auxiliá-lo na nobre missão que ele se impôs a si mesmo: o de salvar a memória cinematográfica brasileira.

Era um ardente defensor do Cinema Brasileiro, embora sem nenhum ranço de xenofobia. Sua compreensão do fenômeno da imagem animada era amplo, universal. Mas não transigia na reabilitação ou revitalização dos valores brasileiros revelados através da chamada Sétima Arte.

Este aspecto de sua personalidade, unido ao saber que possuía sobre história, estética e crítica de Cinema, muito o recomendam ao nosso reconhecimento.

Aprecio as idéias, admiro as pessoas sérias. Os que dedicam sua vida a um ideal superior que os dignificam perante a coletividade e, por isso, merecem o nosso apreço.

Paulo Emílio Salles Gomes é uma dessas expressões. Seu trabalho aí está para ser prosseguido. Seu exemplo de brasileiridade consciente pode constituir o melhor estímulo para o desenvolvimento de um Cinema Brasileiro autêntico, rico de todas aquelas expressões de paisagem natural, de paisagem hu-

mana e social que dão força e colorido ao Brasil — ao povo brasileiro.

Leandro Góes Tocantins, (Rio)

Eu o conheci há muito tempo, mas, não mantive com ele o contato que desejava, porque ele sempre viveu em São Paulo e eu no Rio. Mas, foi Paulo Emílio a pessoa que realmente sistematizou a pesquisa cinematográfica entre nós. Isso está no livro que publicou, sobre Humberto Mauro, e que é realmente um livro exemplar. Toda pesquisa sobre cinema brasileiro (e mesmo outras, sobre fatos ou figuras importantes de nossa cultura) tem que tomar o livro de Paulo Emílio como padrão. Foi um trabalho feito com muito amor e carinho e isso é importante: amar a coisa que se investiga. E essa postura ele a transportava para outras atividades, como o magistério.

Espero que alguma coisa tenha ficado nas anotações de seus alunos e nutro mesmo a esperança secreta de que seu trajeto São Paulo—Brasília—São Paulo (universitário) tenha sido anotado por um colega ou aluno observador e que seja transformado em livro ou ensaio num futuro não muito remoto.

Paulo Emílio era um homem que veio de um desinteresse quase total pelo cinema brasileiro até uma paixão violenta. O cinema brasileiro, para ele, não existia até o momento em que pressentiu a importância do que estava sendo feito aqui, nesse setor. Partiu para a des-

coberta de Humberto Mauro num trabalho que ultrapassou os limites da coisa histórica, indo ao pessoal e ao emocional.

Alex Viany, (Rio)

Conheci Paulo Emílio mais ou menos em 1958, 1959, num curso que ele estava dando junto com Lourival Gomes Machado e Rudá Andrade na Cinemateca. E a participação dele, posso dizer, criou uma verdadeira revolução na minha vida. Como professor, Paulo Emílio tinha a grande vantagem de estimular as pessoas e de nunca impor ou tentar impor as suas idéias. O que fazia era tentar que as pessoas se checassem a si mesmas e para isso nos questionava fazendo com que desenvolvêssemos nossas próprias idéias.

Acho que, como professor e como animador, Paulo Emílio foi certamente o anti-autoritarismo por excelência e a valorização das pessoas ao máximo. (Um outro aspecto desse curso era sua maneira de se expressar, de se comunicar com as pessoas.) Lembro-me que um dia, numa aula, fez a afirmação categórica **de que o cinema não existia**. E nos deixou às voltas com ela, ninguém entendendo o que estava querendo dizer. E essa forma de expressão, muito paradoxal e em frases sempre bem cunhadas, tinha um impacto muito grande. Sua intenção era mostrar que o cinema não existia, **existiam apenas os filmes**. Era uma maneira de nos conduzir para liquidar qualquer

forma de dogmatismo em relação ao cinema, de preconceitos em relação aos filmes, enfim, de acabar com toda uma formação que pessoas como nós tínhamos adquirido, de que **o cinema era uma coisa e não outra**. E Paulo Emílio nos jogou para uma abertura total, da mesma forma que nos tivesse atirado numa piscina, sem que soubéssemos nadar.

Esse encontro com Paulo Emílio foi, para mim, como o início de uma segunda vida.

Jean-Claude Bernadet, (SP)

Meu encontro com Paulo Emílio deu-se na Universidade, mas a aproximação maior foi por volta de 1975 quando procuramos reerguer a Cinemateca Brasileira. E ele voltou a ficar entusiasmado com esse projeto, depois de 10 anos de abandono, na medida em que viu concretizar-se uma série de aspirações que ele e sua geração nutriam para com a memória cinematográfica brasileira. E começou então a ver a possibilidade de uma geração nova constituir uma Cinemateca nos moldes em que ele imaginava: uma Cinemateca que pudesse cuidar do seu próprio acervo. Uma Cinemateca que possuísse um mínimo de instrumental técnico para poder dedicar-se à reconstituição dos filmes, à salvaguarda do cinema brasileiro, que Paulo Emílio tanto prezava.

Carlos Augusto Calil, (SP)

DEPOIMENTOS

Meu primeiro contato com Paulo Emílio foi em 1954, por ocasião do Festival Internacional de Cinema de São Paulo. Ele havia chegado recentemente de Paris. Já existia a Filmoteca do Museu de Arte Moderna e já havia sido feita a Retrospectiva do Cinema Brasileiro. Com a chegada de Paulo Emílio parece que as coisas tomaram novo alento. Tudo começou a andar melhor por causa do seu dinamismo e entusiasmo. Começamos então a trabalhar na prospecção de filmes brasileiros. Penso que eu e Paulo Emílio fomos das primeiras pessoas a viajar pelo Brasil à cata de filmes antigos.

Na Cinemateca eu me dedicava exclusivamente ao cinema brasileiro, enquanto Rudá Andrade cuidava do cinema mundial, tudo sob a supervisão de Paulo Emílio. (A princípio ele não se interessava muito pelo cinema nacional e podia-se sentir nele até uma pontinha de desprezo pelos nossos filmes. Depois de seu retorno da Europa, nas noites do Bar do Museu, na rua Sete de Abril, os encontros com Lima Barreto, Cavalcanti e em outros momentos, o convívio com jovens como Maurice Capovilla e Gustavo Dahl provocaram nele a virada definitiva.)

Caio Scheiby, (SP)

Falar sobre Paulo Emílio é lembrar quase toda a adolescência e parte de minha meninice. Eu o conheci em 1929 quando nós entramos juntos para o ginásio Rio

Branco e o cursamos, todo. E foi aí que se firmou a nossa amizade. Num período de muita agitação política, revolução de 1930, revolução de 1932, estudantes na rua, e ele já participando ativamente de todo esse processo. Foi também nesse momento que começou a sua vocação literária, juntamente com a minha. No ginásio, mesmo, nós já fazíamos os nossos jornaizinhos, as nossas conferências e continuamos, assim, juntos, até o fim da vida dele.

Depois, em 1935, com 18 anos, Paulo Emílio lançou-se na carreira literária propriamente dita, isto é, ele era um indivíduo muito mais desembaraçado do que eu, procurou logo os grandes papas do modernismo naquele momento, fez amizade com Mário de Andrade, Oswald de Andrade. A vocação cinematográfica de Paulo Emílio vai-se firmar já na Europa, em 1937, 38, 39, quando ele tem a ocasião de freqüentar a Cinemateca Francesa e onde também sofre a influência de Plínio Sussekind Rocha. Posso dizer que minha carreira e a dele correram paralelas, porque mais tarde, ambos colaboramos com a revista "Clima", de 1941 a 1944, agora com as vocações definidas, ele como crítico de cinema e eu, de teatro. Continuamos assim até o momento em que eu dirigi o Suplemento Literário do Estado de São Paulo, a partir de 1956, onde Paulo Emílio passou a colaborar e mais tarde na Universidade de São Paulo, ambos professores da Fa-

culdade de Filosofia Ciências e Letras. Foram quase 50 anos de amizade que nos uniu.

Décio de Almeida Prado, (SP)

Conheci Paulo Emílio Salles Gomes em 1931 quando ele regressou da Europa. Nós éramos estudantes da Faculdade de Filosofia. O encontro se deu por intermédio de Décio de Almeida Prado. Aí, juntos, fundamos a revista **Clima**. É bem verdade que eu já o conhecia antes, de nome: ele era uma espécie de lenda na nossa família na época do Estado Novo. Teve uma ação revolucionária, foi preso e refugiou-se na casa de uma tia avó. Minhas relações pessoais começam nessa data e foram, então, todos esses anos, de uma amizade total, fraterna, que eu não posso evocar sem alguma emoção dado à perda recente que ainda me fere.

Ruy Coelho, (SP)

Conhecemos muito pouco das pessoas. Mesmo daquelas com que prolongadamente convivemos e de cuja intimidade acreditamos desfrutar. E, assim, formamos de certas personalidades imagens ao nosso feitio, perfis inteiramente abstratos, embora tangíveis e coerentes para quem os delineou, baseados que foram em traços concretos, pensamentos expressos, atitudes, fatos registrados. Não se esqueça, por

outro lado, que tais pessoas passam a ser, não somente muito de nós mesmos, mas também os nossos personagens particulares.

E isso me vem à mente, agora, ao pensar em Paulo Emílio Salles Gomes, quando a indulgência de um amigo leva-o a pedir-me um depoimento sobre a sua figura singular de intelectual brasileiro. Intelectual sim, e desde logo exclua-se dessa palavra qualquer conotação formalista, para considerá-la nos seus mais puros aspectos positivos e, no caso, caracterológicos. Pois, talvez por me faltar um aprofundamento maior dos parâmetros vivenciais de Paulo Emílio, sempre o tenha configurado num daqueles "retratos" a que anteriormente aludi, como um perfeito modelo de intelectual, de ideólogo, de estudioso, de um representante do primado do espírito e da cultura sobre quaisquer outros valores. Alguém que um dia dissera a u'a mulher que o amor era demais num destino político. Empostação essa, entretanto, que em nada obscurecia sua riqueza humana: o trato encantador; a especial, mas controlada, sensibilidade; o equilíbrio das posturas e a nobreza de sua personalidade, "malgré lui" — ousaria dizê-lo — aristocrática, no seu melhor sentido e, sobretudo, incompatível com qualquer vulgaridade, que ninguém, aliás, se sentiria tentado a cometer diante de Paulo Emílio.

Quando pensamos em sua exemplar atuação no campo do cinema, esse culto da cultura e do espírito aparece bem delineado. Lembro-me

bem de conversas travadas quando o levamos para a Universidade de Brasília, a organizar as memoráveis séries críticas de seminários da história do cinema, que precederam, fornecendo-lhe base sistemática, o curso de graduação de cinema ali criado, e em cuja estrutura ele permearia toda sua convicção sobre a importância de um sólido lastro teórico para a formação do cineasta profissional.

Comentávamos, então, a diferença palmar da postura dos jovens dos anos trinta e últimos vinte (nós) e dos estudantes da Universidade de Brasília em 64 e 65, em relação ao seu interesse pelo cinema. Os primeiros, voltados para o estudo crítico do cinema, a busca de suas raízes e inserções históricas e do seu conteúdo social, e os segundos, interessados não em "estudar cinema", mas em "fazer cinema", todo o grupo de estudantes a voltas com câmeras velhas, material emprestado, e mil arranjos, tentando a todo preço filmar, compor roteiros, realizar, enfim, aquilo que a nenhum de nós, em nosso tempo, sequer passaria pela cabeça: fazer filmes...

É que pertencíamos a uma geração que Mestre Anísio dizia saber "coisas sobre as coisas", mas não as próprias coisas em si. Muitos anos antes de Brasília, aliás, quando da estada no Brasil de Orson Welles, nas longas conversas com o cineasta, que se prolongavam noites adentro, já nos surpreenderia o que então considerávamos a sua total "ignorância" de cinema... Constatávamos, estupefatos, que



Orson Welles não "sabia nada" de cinema, não tinha visto nada, desconhecia a obra de Chaplin... e toda a já substancial bibliografia do cinema. Saberia, entretanto, algo muito mais importante: fazer cinema...

Assim, Paulo Emílio me aparece hoje como a exemplar personalidade daquela geração que começou com o Chaplin Club e que daria, entre outros, os Otavios de Faria, os Plinios Sussekkind, os Evaldos Coutinho, os Moniz Viana, os Almeida Salles, coroando com a sua obra de crítica e docência, todo um ciclo do interesse de um setor da inteligência nacional pelo cinema.

Este "causeur" e didata, cujo pudor de ser brilhante não lograva embarrasar-lhe o fascínio da palavra escoreita e antes acrescentava ao seu rigor dialético; este sofisticado que escreveu um livro sobre Jean Vigo, que no Brasil pouquíssimos saberão quem foi; este homem de espírito, de quem tão pouco quiz usufruir a nossa estrutura oficial e mesmo assim ainda nos lega sua extraordinária Cinemateca; este brasileiro, que hoje provavelmente se sentiria como um exilado em sua casa, neste nosso atordoados cenário cultural; este Paulo Emílio que ora nos deixa, eu o vejo como o mais belo representante de uma estirpe profundamente marcada pela sua formação literária e ora

quase extinta. E a propósito de quem, valeria relembrar a amarga reflexão de um dos nossos melhores homens públicos: "Como é difícil servir ao Brasil!..."

Almir de Castro

Ninguém fez do ato de ir ao cinema um exercício ao mesmo tempo tão simples e empenhado como P. E. Salles Gomes. Grande parte de sua vida madura foi passada sob esse estado de espírito. Via os filmes sem solenidade e sem idéias pré-concebidas. Ia "desarmado" ao cinema, como costumava dizer ou escrever.

Ao mesmo tempo, pouca gente foi tão democraticamente íntimo das obras cinematográficas. Tão generosa e franca para com elas ou a respeito delas.

Tudo que escreveu ou falou tem sua marca característica: uma fuga aos esquemas rígidos de aproximação: a inicial preeminência dos sentidos, seguida do aprofundamento crítico. Este, é claro, sempre enriquecido pelas informações de um riquíssimo arcabouço teórico.

Sua morte recente, aos 61 anos, deixou-nos carentes de um espírito que zelasse e desse coerência (como vinha fazendo) a um movimento cultural que teve, entre nós, vida atribulada e muitos momentos de rara importância. Suas preocupações com nosso cinema, apesar de iniciadas tardiamente foram essenciais para a criação dessa consciência crítica que esteve ausente durante muito tempo. Reduziu, através dos contatos com o cinema estrangeiro, a sétima arte

à sua verdadeira grandeza, espécie de épura artístico-sociológica, desprovida do protocolo e da mentira, criados pelo pensamento abstrado ou alienado.

Com formação materialista e pensamento político altamente elaborado, partiu de dados concretos na busca da ficção. O traço humano característico era a generosidade e tanto o homem real quanto o ficcional foram observados sob essa ótica. O encontro do sociólogo com o cinema deu-se com nítida vantagem para o segundo, sempre abordado com a curiosidade de pesquisador e a timidez das pessoas que se encontram diante de um fenômeno novo e importante, revelador de verdades humanas intransferíveis, capaz de representar a História, glosá-la, conservá-la ou mesmo falseá-la. Assumiu, logo, que, como indústria de poderosos, o cinema, no geral, era tributário das outras artes (superando-se em seu próprio seio) e nunca **coisa em si** artisticamente pura como queria a maior parte dos teóricos, seus contemporâneos.

Paulista, político, clássico, humano, moderno, grandioso, suave, eis um perfil **flou** ligado a uma saudade nítida. Uma personalidade insubstituível com a qual, apesar de tudo, a cerimônia era ritual indispensável. O ato de conhecê-lo e conviver com ele transformou-se em experiência vital, realce imprescindível, aventura, enfim, na fronteira obscura do cinema e da vida.

David E. Neves

16 mm

Nacionais de Cinema. Se bem que ainda encarada com certa apreensão, essa bitola ganhou Sessões especiais em Brasília e no Festival JB-Shell, sem falar na VI Jornada Brasileira de Curta-Metragem de Salvador.

Damos a seguir uma série de depoimentos dos laboratórios a respeito da situação em que se encontra, no momento, a copiagem, a sonorização e a ampliação de filme de 16m/m entre nós.

Sobre este último item acrescentamos a palavra dos quatro cineastas que, tendo realizado seus longa-metragens nessa bitola, os levaram à comercialização através da ampliação, seja no Brasil, seja em laboratórios americanos.

Torna-se válido cotejar essas informações com o material colhido nos laboratórios.

Fica claro que esta Revista abre suas páginas para qualquer laboratório ou estúdio de som que se proponha a suplementar ou enriquecer os dados apresentados nas páginas que se seguem.

O 16m/m passou a ter, a partir de 1977, um novo apoio: o dos Festivais

OS DOCES BÁRBAROS

Depoimento de Jom Azulay

O filme **Doces Bárbaros** — que conta as aventuras de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, quando os quatro decidiram formar um conjunto que se apresentaria em várias cidades brasileiras — envolveu filmagens de palco e nos mais diversos locais, como camarins, clínica psiquiátrica, delegacia de polícia, salas de audiências judiciais, aeroportos etc. É claro, portanto, que outra senão o 16mm, poderia ser a bitola escolhida, com várias câmeras sincronizadas a cristal. O filme empregado foi o Ektachrome-7242-EF, em virtude de (a) sua grande latitude à subexposição, (b) a possibilidade de ser "puxado" até 250 ASA e, (c) finalmente, a grande resistência de sua emulsão a riscos, poeira e manuseio em geral.

O filme foi integralmente montado em copião de 16mm e em pistas sonoras da mesma largura, exceto as músicas que, da gravação original realizada pela Phonogram em fita de 16 canais, foram transcritas para fita magnética perfurada de 17,5mm. A montagem, assim, teve de ser feita em moviolas italianas do tipo que permite percurso da imagem em 16mm e do som em 17,5mm.

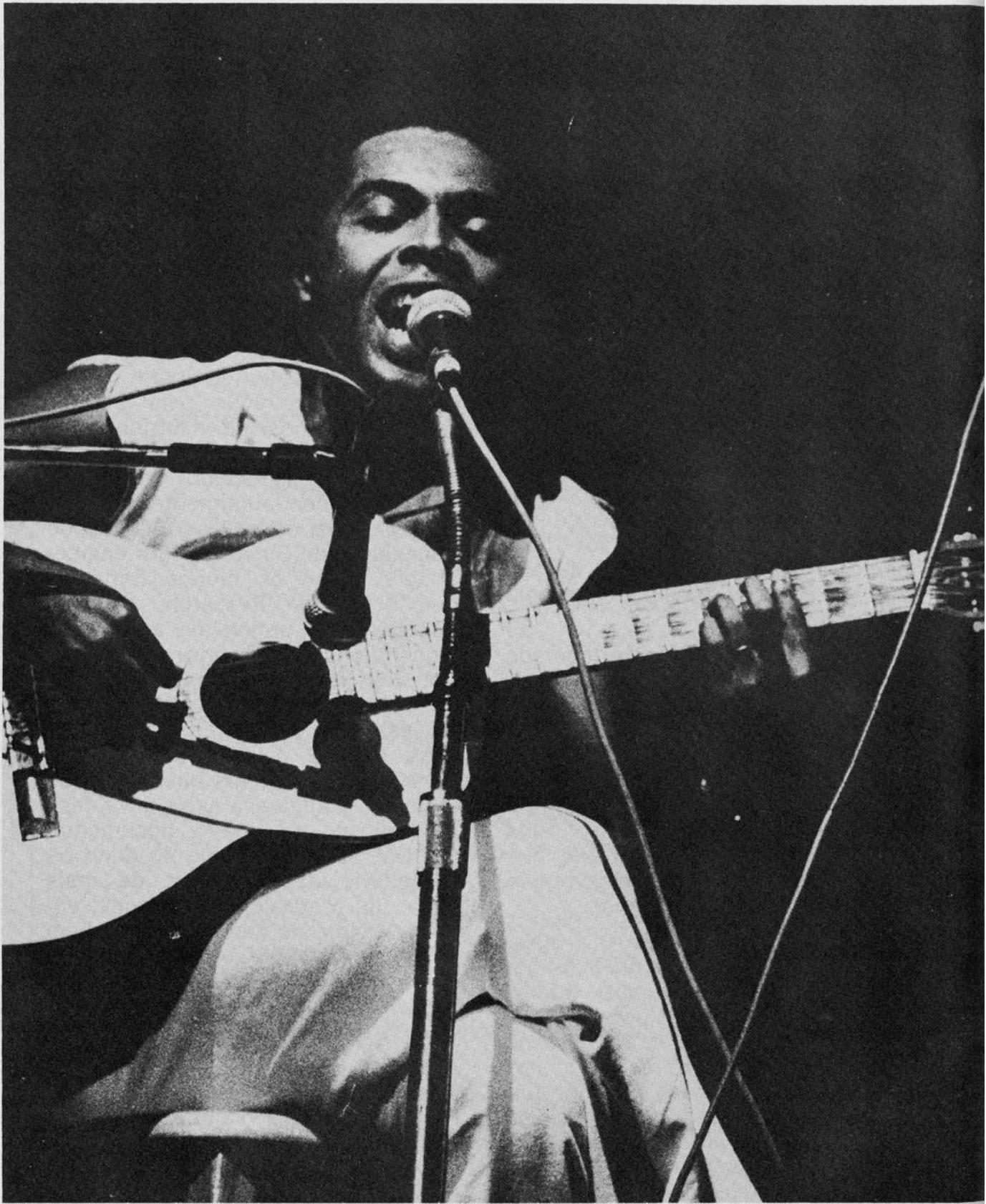
Terminada a montagem e a mixagem, iniciamos a etapa final da ampliação para 35mm, o que, infelizmente, diante da impossibilidade técnica de se realizar o trabalho no Brasil, teve de ser realizado nos EUA. O primeiro passo foi contratar uma firma de assessoria técnica local, a Christopher Gray and Associates, que se encarregou de todos os contatos, orçamentos etc. E, as-

sim, uma vez acertada nos mínimos detalhes a execução da ampliação, embarquei para Los Angeles levando uma batelada de latas de filmes.

O laboratório que escolhemos foi o Cinema Research Inc., presidido por Hal Scheib, que fundara a firma em 1947, especializando-se em efeitos especiais. Hal Scheib, inclusive, foi o idealizador da famosa linha de copiadeiras óticas, Research Products, cujas patentes foram posteriormente compradas pela Bell & Howell. Por "notáveis contribuições" à indústria cinematográfica, Hal Scheib fôra agraciado com dois Óscares, sendo atualmente considerado pioneiro do que se chamou de Engenharia de Cinema ("film engineering"). Entre os muitos trabalhos que o Cinema Research realizara, incluía-se um projeto de ampliação, cujos produtores estavam apreensivos com as dimensões ambiciosas do mesmo. O filme chamava-se **Woodstock** e abriu grandes perspectivas para o novo gênero de documentários musicais que, verdadeiramente, inaugurava uma nova fase na evolução do cinema documentário. Hal Scheib é o tipo do dono de laboratório que é, antes de mais nada, um profissional com consciência artesanal de seu trabalho e bem cedo percebi que o empenho que ele tivera com **Woodstock** não seria menor com os **Doces Bárbaros**.

Na verdade, a Cinema Research não é rigor um laboratório, mas apenas uma firma especializada em efeitos especiais, o que os americanos denominam de "optical house". O trabalho propriamente dito de revelação e copiagem é feito num dos

16mm





grandes laboratórios locais, no nosso caso a Consolidated Film Industries (CFI).

A primeira coisa a ser feita foi a montagem do original reversível em rolos A&B com os efeitos de "fades" e fusões nela incorporados. Em seguida, fizemos inúmeros testes de ampliação cujos resultados discutímos minuciosamente. Ao contrário do que eu pensava, o processo mais moderno de ampliação não era mais o de "liquid gate", mas um outro denominado de "fiber optics". O problema todo na ampliação reside em reduzir ao máximo no negativo ampliado a granulação, e as marcas de sujeira e risco que porventura o original 16mm possuir. O controle de contraste é igualmente desejável. O sistema de "fiber optics" assim, consiste em fazer passar a luz, no momento da ampliação, em que na copiadeira ótica o original 16mm é reproduzido ampliado num negativo, por um filtro difusor de fibra de vidro que, não só reduz a granulação, como neutraliza a reprodução por reflexão na emulsão 35mm dos defeitos do original 16mm. Além disso, pelo emprego de filtros difusores de densidade diversa, controla-se, ainda, os níveis de contraste.

Em seguida, o original 16mm é levado para o analisador de cor para determinação da marcação de luz de cada um dos planos e, o filme é então ampliado na copiadeira ótica.

Assim, de um original reversível 16mm obtém-se um negativo ampliado do tipo Eastmancolor 5247. O passo seguinte é a tiragem de um CRI (Color Reversal Intermediate), do qual se fazem as cópias finais.

Por motivos de economia, porém, decidimos parar no negativo ampliado Eastmancolor 35mm que, trazido

para o Brasil, foi copiado na Lider, com excelentes resultados.

Apesar da fabulosa experiência que vivi e que muito contribuiu para o meu aperfeiçoamento profissional, lamento apenas o fato de não me ter sido possível realizar o trabalho de ampliação no Brasil quando tudo o mais fora realizado sem problemas aqui mesmo, a começar pela revelação do original 16mm executada pelo laboratório Hélicon Filmes de São Paulo com impecável qualidade. O trabalho de ampliação, conforme verifiquei e acabo de descrever, não requer investimentos excepcionais nem uma sofisticação tecnológica que os técnicos de nossos laboratórios já não disponham. O próprio Hal Scheib estranhou que eu tivesse que viajar para os EUA para ampliar o meu filme quando aqui mesmo, em São Paulo, havia um laboratório, o Interlab (Telstar), para o qual ele vendera uma de suas copiadeiras óticas do tipo da empregada para o trabalho que fizemos. E os lucros para uma inovação desse tipo estão aí mesmo como frutos silvestres para serem colhidos pelo primeiro que se aventurar pelos domínios dos efeitos especiais, dos quais a ampliação de 16mm para 35mm é apenas um de seus capítulos. Com a palavra os laboratórios brasileiros.

Um aspecto importante é que a decisão de se filmar 16mm, para depois ampliar para 35mm, com o objetivo de se vir a distribuir o filme comercialmente, deve decorrer de razões de ordem de produção, mas igualmente de ordem estética. As primeiras, à primeira vista, são aparentes, na medida em que se tornaria proibitivo rodar, como no caso de *Doces Bárbaros*, 20 horas de filme com som sincronizado em outra bitola que não 16mm. Da mesma forma, dificilmente conseguíramos



nos introduzir com as pesadas e incômodas câmeras de 35 (Arriflex BL) em exíguos espaços repletos de gente. "O não perturbar o clima reinante" do que se pretende filmar, bem como a possibilidade econômica de se rodar muitas horas de filme e som sincronizado tornam-se, assim, os dois fatores básicos que vão presidir, esteticamente, a decisão de se filmar em 16mm, na medida em que são esses dois elementos que irão permitir às plateias, quando o filme chega às telas, a intensa sensação de credibilidade, realismo e autenticidade que as cenas provocam. Nesse sentido, pode-se sem dúvida alguma falar de uma linguagem do 16mm em oposição ao 35mm, caracterizada por uma espontaneidade que enquanto este só difícil e idealmente logra atingir, aquele realiza natural e habitualmente. O ideal do 35mm (pelo menos do longa-metragem convencional de ficção) é reproduzir fielmente a realidade. Já o 16mm apreende e colhe diretamente a realidade no momento em que ela se realiza; daí ele ter permitido o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica de eficácia inigualável e a custos econômicos sensivelmente reduzidos.

Como isso tudo só se tornou possível a partir do momento em que os processos de ampliação de 16mm para 35mm se desenvolveram, ao ponto de praticamente não permitirem distinção de qualidade entre uma bitola e outra, é fundamental não esquecer que o resultado que atingimos é o de se obter no formato

de distribuição comercial do 35mm as virtudes de leveza, despojamento, versatilidade e autenticidade que caracterizam as produções de 16mm. Por conseguinte, o produto final, a rigor, nem é um 16mm, nem um 35mm, considerados tradicionalmente, mas um terceiro produto que se apresentaria como um novo veículo de expressão, que poderia ser definido como um 35mm liberto das injunções econômicas e de produção que, historicamente, sobretudo após o advento do som nos anos 30, cerceiam o desenvolvimento do cinema.

ORLANDO SENNA

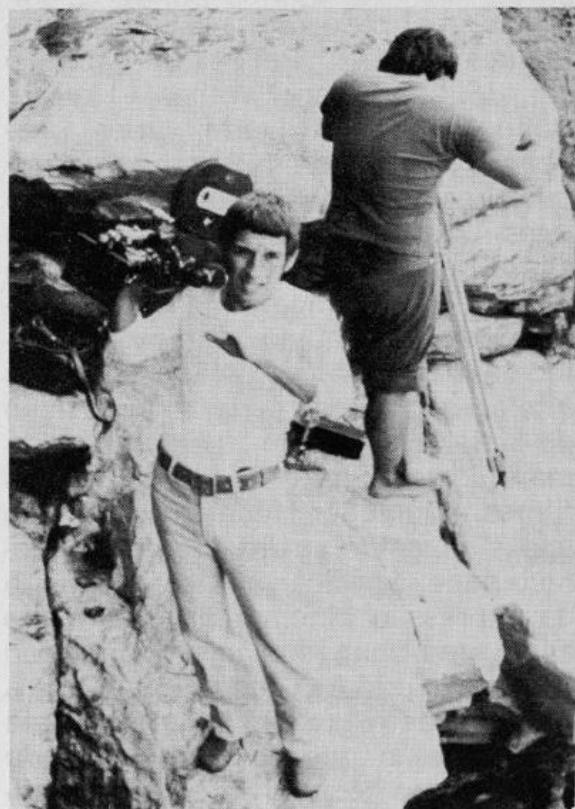
P — “Diamante Bruto” seria um outro tipo de filme, teria outro estilo, caso houvesse sido realizado em 35mm e não em 16mm?

R — O projeto foi pensado em termos de 16, foi gerado a partir de nossa experiência nesta bitola. A própria estrutura dramática do filme, como a estávamos propondo, só seria alcançada com a utilização de uma técnica que incluísse alto nível de maneabilidade e mobilidade tanto da equipe como do equipamento. Que incluísse as possibilidades de um grupo de trabalho reduzido, um mínimo de dez horas de material filmado (fizemos 14 horas), um som direto de alta qualidade em qualquer situação, filmagens em locação de difícil acesso, iluminação portátil e adaptável a qualquer ambiente. Além de outras **exigências** contidas na raiz mesmo da concepção do filme, como é o caso da fotografia, um trabalho maravilhoso de João Carlos Horta. A textura da fotografia, o índice de transparência da imagem que a gente desejava só poderia resultar

de um macete técnico cujo ponto inicial é a película em 16. “Diamante Bruto” é o filme que é porque foi feito em 16. Caso eu tivesse optado pelo 35, o projeto teria de ser pensado em termos desta bitola, do material mais pesado, etc. Ou seja: eu teria de me expressar segundo os parâmetros técnicos desta bitola. O resultado, é claro, seria outro.

P — Sua experiência pioneira com “Iracema” e “Gitirana” serviu de reforço à tese segundo a qual o 16mm é a nova linguagem do cinema, defendida por várias correntes da crítica internacional. A técnica do 16mm seria, em si mesma, uma superação do cinema em 35mm?

R — Existe um cinema muito jovem sendo feito na África, na América Latina e nos EUA, todo ele em 16. Na minha opinião, este é o melhor cinema que se faz atualmente. Além disso, boa parte do mais presti-





giado cinema convencional está sendo realizado em 16. O último Cannes premiou "Pai Patrão", rodado em 16. Bergman, Welles, Herzog, Buñuel, Jacques Rivette, vários americanos de grande bilheteria realizaram, realizam ou desenvolvem projetos em 16. Então existe todo um clima de prestígio e entusiasmo em torno disto, principalmente na Europa. Mas nenhuma técnica é revolucionária em si. Não podemos **bitolar** o cinema, seria a imposição de uma espécie de "gestalt" ainda mais absurda do que a duração dos filmes. Qualquer técnica serve ou não a uma idéia. Um progresso técnico pode significar um retardamento da expressão cinematográfica, como aconteceu com relação ao 70mm, ao 3-D, ao Todd-A-O odorífero. Outros podem lastrear um avanço desta expressão, o que só ocorre quando o progresso técnico do meio de co-

municação surge por força da necessidade de sincronizar este meio de comunicação ao ritmo da sociedade. Parece-me que isto é aplicável ao 16, nas atuais circunstâncias. Esta é uma técnica que nos permite uma maior agilidade, que oferece ao cinema condições de acompanhar e pensar o mundo. O documentário, por exemplo, que vem se firmando cada vez mais como a mais contundente e oportuna relação do Cinema com o mundo atual, já é quase todo ele realizado em 16. Assim, acredito que a insatisfação dos criadores cinematográficos com o obsoletismo das técnicas desenvolvidas pelo cinema convencional, no que se refere justamente a esta apreensão do mundo dos anos 70, é o que está impulsionando o avanço do 16. Esta técnica serve a uma inquietação e pode, realmente, canalizar novas idéias cinematográficas.

P — Por que "Iracema" não foi ampliado para 35mm?

R — Porque não houve qualquer exigência do mercado internacional com relação a isto. A questão da bitola dos filmes só é problemática no Brasil, aqui ainda permanece a idéia de que 16 significa amadorismo e baixa qualidade técnica, uma visão singularmente retrógrada em um país onde o 16 poderia ser a base para o desenvolvimento de um cinema com características marcantemente nacionais. O pioneirismo brasileiro com relação a longametragens em 16 não fica só com "Iracema". Filmes de indiscutível importância cultural, como o "Uirá" de Gustavo Dahl, "Em Busca do Su-Sexo" de Roberto Pires e "Câncer" de Glauber Rocha, realizados em 16, marcaram este pioneirismo em nível internacional.

P — Exemplifique a relação da estrutura dramática de "Diamante Bruto" com a técnica em 16mm.

R — Como ocorreu nos meus projetos anteriores, não havia um roteiro rígido a seguir. Os atores improvisam os diálogos e as situações, o povo fala o tempo que quiser, não existe qualquer controle com referência à duração de uma cena. Não há como selecionar, durante a filmagem, acontecimentos ou falas porque nem eu nem os outros da equipe sabem o que vai acontecer em seguida — porque o máximo a que eu me permito na filmagem de uma cena com atores profissionais é discutir antes uma linha geral de ação (que pode ser sugerida por mim ou pelos atores). Quando a câmera dispara, se já não estiver rodando desde antes, a responsabilidade fica com os atores. Eles usam o tempo que acharem ne-



cessário. De uma maneira geral os atores profissionais em meus filmes estão sempre contracenando com não-atores, com gente do povo. E minha missão é filmar tudo porque eu não sei quando vai acontecer aquele momento mágico, aquela frase indispensável, aquele gesto. A seleção é na moviola. Isto é possível porque o negativo 16 é mais barato — então eu posso coletar 14 horas de material filmado. Além do mais, este tipo de cinema exige discreção, não poderia ser realizado sob a parceria de uma grande equipe, gruas e carrinhos. O material necessário ao 35 agride e inibe as pessoas (no caso do documentário) e impõe um tipo de comportamento aos atores, uma postura, um relacionamento convencional com o cinema. Minhas intenções convergem para outra direção. E há também a questão do som direto: no 35 o som direto só é possível com a utilização de blimpagem pesada, o que imobiliza a câmera ou exige equipe maior e mais material de filmagem — enfim, o som direto é um apêndice complicado em 35 e um elemento integrado ao 16.

P — Esta relação existe também no que se refere à fotografia?

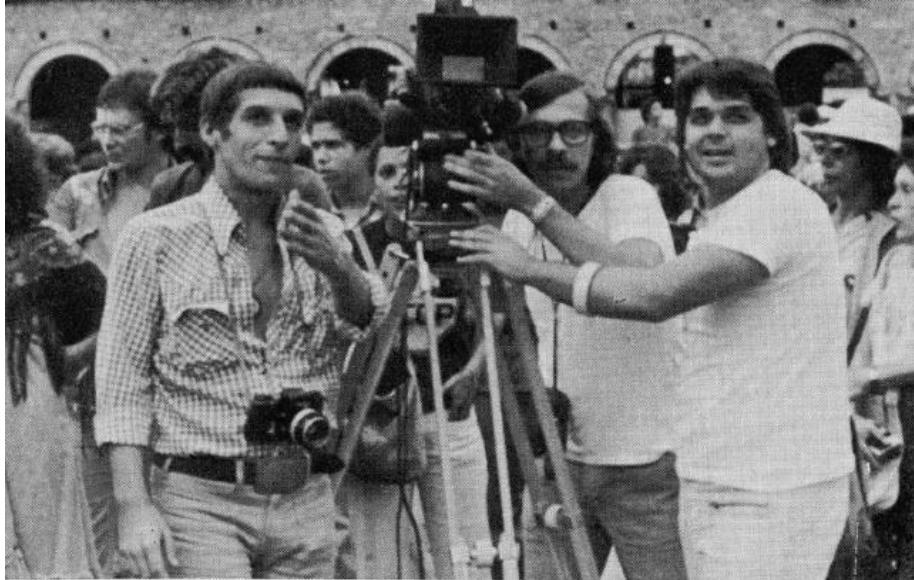
R — Existe e pode clarificar um ponto polêmico: a ampliação. A locação de "Diamante Bruto", a Chapada baiana, apresenta uma luminosidade especial, translúcida — tanto que é

conhecida como a Cordilheira Azul. As pessoas que circulam nestas montanhas, os garimpeiros, têm a face crestada pelo sol, gente dura feito pedra. A intenção **artística** da fotografia era transmitir este contraste, esta aparente dissociação entre Paisagem e Homem. Os primeiros planos recortados com dureza, dramáticos, e o cenário que está ao fundo sugerindo dissolvências, imprecisões. Não se tratava apenas de retratar realisticamente a paisagem da Chapada Diamantina, que se apresenta aos nossos olhos assim. Mas também integrar a fotografia na composição dramática do filme, no documento abrangente que pretendíamos produzir daquela comunidade: também a atmosfera social e histórica da região se apresenta muito nítida ao nível dos primeiros planos, dos planos pessoais, e imprecisa no que se refere ao que está por trás disto. Não se tratava de deixar os primeiros planos em foco e desfocar os planos de fundo, um macete de larga utilização, agora já definitivamente incorporado à linguagem dos filmes de publicidade (aliás, uma linguagem articulada a partir dos detritos formais da expressão cinematográfica). O projeto era o de uma fotografia seca, objetiva, onde a cor fosse instrumento de informação. E aí tivemos, João Carlos Horta e eu, de levar em consideração o fato de que os fotogramas seriam ampliados e a cromatização alterada. Chamo a atenção para o fato de que "Diamante Bruto" foi um filme preparado **a priori** para esta ampliação, uma vez que o mercado ao qual se destina de imediato, o mercado brasileiro, exige a bitola 35 para exibição. Então a nossa alternativa foi trabalhar tecnicamente esta fase, a ampliação. Utilizando a película negativa 7247, Horta estabe-

leceu comportamentos técnicos relativos à abertura de diafragma e revelação do 16, trabalhando em sintonia com os laboratórios — a Revela de São Paulo e a Exceptional Opticals de Nova York. Visando justamente o controle das mutações cromáticas e de contraste que ocorrem no processo de ampliação, isto é, trabalhando nisto, transformando o que muitos consideram como "um problema" em mais uma possibilidade de aperfeiçoar a fotografia. Horta se utilizou destas mutações e destes níveis de contraste para conseguir um resultado muito difícil de ser alcançado no 16 ou no 35 separadamente. Ou seja, a cromatização de "Diamante Bruto" é resultado de um processo onde a **ampliação do negativo** é um ponto básico. Esta fotografia só seria conseguida assim: a impressão da imagem em negativo 16 com pontuação de luz um pouco mais baixa que o normal; segundo, a ampliação desta imagem para um negativo 35, ocasião em que o contraste se acentua e a baixa pontuação de luz na matriz 16 é compensada. Aí os primeiros planos têm seus contornos e seus relevos enfatizados e os segundos planos, embora permaneçam em foco (a profundidade de campo também se acentua) apresentam uma textura de dissolvência — a fotografia que a gente desejava. João Carlos Horta atingiu isto **através** da ampliação, manipulando a seu favor as mutações que ocorrem no processo.

P — Existem discordâncias entre pessoas diretamente ligadas ao assunto no que se refere ao aspecto econômico. Uma produção de longa-metragem em 16mm é mais barata do que uma produção em 35mm?

R — No Brasil o custo é o mesmo no caso do filme ser destinado ao mercado comercial, ou seja, no caso



de incluir a ampliação do negativo no projeto. A ampliação terá de ser feita no exterior e paga em dólar, uma operação complicada que geralmente inclui a presença do diretor ou do fotógrafo em Nova York ou Londres. Pode-se optar pela ampliação nos laboratórios brasileiros. Neste caso o custo é maior do que a ampliação nos EUA (devido à inexistência no país de equipamento moderno apropriado) e não se conseguirá um produto tecnicamente aceitável pelo mercado, quer brasileiro, quer estrangeiro. Desta forma, o orçamento aliviado na compra da película virgem 16 e na produção simplificada é violentamente sangrado no custo da ampliação. E se equilibra com o custo das produções em 35. O xis do problema: os laboratórios brasileiros não equipados, isto é, um furo no projeto cinematográfico nacional. Laboratórios equipados baixariam sensivelmente o custo. No caso de filmes realizados em 16 serem destinados a um mercado de 16, evidentemente o custo é mais baixo, o **fantasma** da ampliação deixa de existir. Mas não existe um mercado de 16 organizado no Brasil, furo mais grave ainda porque impede o surgimento do que poderia ser um cinema brasileiro muito forte e ágil, muito independente, todo ele filmado e exibido em 16. Necessário dizer que o aspecto econômico da realização em 16 é importante, é um fator a ser analisado segundo uma perspectiva de conquista do nosso

próprio mercado de cinema. Mas temos de inserir este aspecto em uma formulação mais ampla que é a própria busca de um espaço político por parte do criador cinematográfico, a opção pessoal por este ou aquele canal de comunicação e análise. De minha parte, filmo em 16 não porque é mais barato (ficou claro que custa o mesmo). Mas porque a leveza e mobilidade do 16 e as características cromáticas da película 16 servem à proposta de cinema que desenvolvo neste momento. A ampliação de "Diamante Bruto" ficou por 12 mil dólares e o custo total do filme em dois milhões e meio de cruzeiros. Porque tinha de ser ampliado, a primeira cópia atrasou seis meses, ocasionando prejuízos em vários níveis. O que quero dizer é que ainda é extremamente difícil e caro realizar filmes longos em 16mm no Brasil quando, pelas próprias características do processo, deveria ser mais fácil e mais barato. Entre as várias e graves contradições do Cinema Brasileiro esta é a que pode atingir mais danosamente o futuro imediato de nossa expressão filmica. Porque existe uma multidão de jovens e inéditos cineastas — o próprio futuro de nosso cinema — que deseja se expressar através do 16 e se depara com obstáculos deste tipo. É possível que esta geração esteja sendo castrada de antemão pelas dificuldades, incompreensões e preconceitos que cercam a realização em 16.

Entrevista com Zelito Viana, realizador de MORTE E VIDA SEVERINA

1) **FC:** Vamos por etapas. Para começar, devemos ir devagar. Você filmou com material reversível ou com negativo?

Zelito Viana: Eu filmei com negativo 7247 (Kodak) e esse negativo foi montado em pista simples, deixando dois fotogramas a mais em cada corte, para que não aparecesse a emenda na ampliação. E a máquina que ampliou já está computada para não ampliar esses fotogramas suplementares. Não existe, portanto, necessidade de uma nova montagem de negativo. O processo de ampliação é como se fosse uma filmagem quadro a quadro numa máquina com a "janela" molhada; o processo se chama "liquid gate".

2) **FC:** Qual o nome desse laboratório?

Zelito Viana: O laboratório se chama **Exceptional Opticals** fica no n.º 17 do lado Leste da rua 45 em Nova Iorque e quem me indicou esse lugar foi o Rudi Böhm que trabalha na TV Globo e que é especialista em efeitos e trucagens em cinema e TV. Em geral é ele quem faz os letreiros das novelas. Mas o que é importante assinalar aqui, para os que estão interessados na parte técnica da questão é que eu ampliei do negativo 16mm 7247 para um C.R.I. que sai direto, através desse "liquid gate" que tira toda a sujeira, todo arranhão, é realmente um processo sensacional. A ampliação fica melhor que o original 16mm, inclusive... Há, entretanto, alguns dados que se

tornam interessantes, mencionados aqui, porque ajudam a quem for utilizar o processo futuramente. A primeira coisa é que eu errei, mixando o filme antes da ampliação. Hoje eu não faria mais isso. Às vezes a máquina, por algum problema copia um fotograma a mais ou a menos e isso pode acarretar problemas de ajuste de sincronismo.

3) **FC:** Você já respondeu várias perguntas numa só. Vamos, então continuar no teu embalo. Quanto custou tudo isso?

Zelito Viana: Antes de falar de preço eu gostaria de dar um conselho técnico que pode ajudar: o certo, então, é você ampliar e do negativo resultante tirar um copião preto & branco para mixar com ele antes da copiagem definitiva em cores. Quanto ao preço, foi, mais ou menos, de US\$ 1.20 por pé em 35mm, mas como o meu trabalho era muito grande, veja você era um filme de uma hora e meia para ser ampliado, eles resolveram cobrar US\$ 1.00 por pé. E tudo custou, com as fusões, trucagens, letreiros adicionais, tudo que eu fiz lá, US\$ 8.700. Mas o preço da ampliação, exclusivamente, foi de US\$ 7.000 (aproximadamente).

4) **FC:** O total de tempo gasto foi grande?

Zelito Viana: O tempo que eu gastei lá foi de uns quinze dias e contando com viagem e estadia gastei um total de US\$ 9.200. Eles trabalham muito rapidamente.



5) **FC:** Como funcionou a burocracia brasileira para a exportação do negativo?

Zelito Viana: Tirei uma licença na Cacex de exportação e importação conjugada do material em 16mm e uma licença de importação do C.R.I. em 35mm. A primeira licença conjugada é sem ônus, isto é, sem cobertura cambial. A outra, teve alguns obstáculos. A Cacex quis me cobrar um depósito como se eu estivesse importando uma nova "coisa". Eu tive que provar que estava levando **Morte e Vida Severina** e trazendo **Morte e Vida Severina**... Conseguí convencê-los disso e recebi a licença.

6) **FC:** Para você conseguir isso os laboratórios brasileiros tiveram que atestar sua incapacidade para esse trabalho?

Zelito Viana: Tiveram. Isto é, na verdade os laboratórios aqui não são capazes de fazer o "liquid gate". Ampliar, eles ampliam, mas num processo meio rudimentar, que gera um certo desequilíbrio na imagem,

uma falta de regularidade na ampliação. Aqui no Brasil fazem também um tipo de ampliação que corresponde às trucagens óticas ("aerial image") mas o grande problema é conservar a qualidade durante uma hora e meia. Eles garantem três minutos... O grande problema da ampliação no Brasil hoje é o de garantir a qualidade ao longo do trabalho. E isso eles foram honestos bastante para não fazer. Além disso, no caso do uso da truca ótica o preço fica exorbitante: um filme de uma hora e meia ampliado por esse processo ia requerer mais de doze horas de trabalho, digamos assim, quase científico. O Walter Lima Jr fez um trabalho desse tipo, com material de vinte minutos e ficou mais caro que o meu, ampliado em Nova Iorque.

7) **FC:** Do ponto de vista orçamentário, valeu a pena essa empreitada?

Zelito Viana: Há um ponto essencial a favor do 16mm, na minha opinião: o material sensível você compra, **caro**, no início de qualquer produção. Estou falando do 35mm. E

isso se dá, na melhor das hipóteses, um ano antes da comercialização do filme. No caso da ampliação, ela é feita digamos, dois meses antes dessa mesma comercialização. Você, então, ganha um ano financeiro em cima disso. Não é só o preço específico do material (muito mais barato que o 35mm) que deve ser levado em conta. É o giro do dinheiro que é mais importante.

8) FC: Você chegou a ver a situação do filme reversível relativamente aos processos de ampliação?

Zelito Viana: O filme reversível utiliza um processo mais direto de ampliação que é também mais barato. Enquanto o filme ampliado de um negativo te custa US\$ 1.20 por pé, partindo de um original reversível o preço cai para US\$ 0.70 o pé. **Morte e Vida Severina** tem alguma coisa feita em filme reversível, uns 30 ou 40 planos mas a qualidade do trabalho é tão boa que você nem chega a notar.

9) FC: Para terminar era bom saber de você se essa experiência pode trazer alguma coisa nova para o cinema brasileiro. O **Uirá**, do Gustavo Dahl já havia sido beneficiado por esse processo de ampliação, feito na Itália. Pouca gente soube disso. Pouca gente aqui quer dizer gente que se interesse pela produção no Brasil. O resultado, já naquele momento foi excelente!

Zelito Viana: O que eu acho básico é que os custos dos filmes brasileiros têm que baixar de alguma forma. Qualquer tentativa é válida para isso até a volta ao preto & branco. A ampliação nestas condições perfeccionistas é uma saída ideal. Hoje já se fala em filme de um milhão de dólares como se fosse uma brincadeira. Os filmes caros são um tipo ou uma maneira de imitar a televisão, que já faz produções caras há muito tempo! Não tem mais graça. O engraçado hoje é ser diferente da televisão.

Marcelo França fala de RITMO ALUCINANTE

Ritmo Alucinante foi realizado em 1975 no Estádio do Botafogo do Rio de Janeiro, nos meses de janeiro e fevereiro. No estilo documental é um dos primeiros filmes musicais feitos no Brasil. O filme, todo a cores, tem como participantes os grupos Vímana e Peso, Cely Campello, Erasmo Carlos, Raul Seixas e Rita Lee.

O filme tenta documentar as nossas influências musicais, muito questionadas por músicos mais conservadores, nem por isso menos criadoras na sua pretensão de evolução de nossas próprias raízes musicais.





Ritmo Alucinante, a princípio, surgiu como um festival de Rock, produzido por Nelson Motta e que, além dos participantes citados acima, ainda contava com a presença do grupo Mutantes. A idéia de transformar o festival em filme foi um prolongamento de meus contatos com Roberto Menescal, diretor artístico da Phonogram. Contamos com mais dois apoios inestimáveis: o do próprio Nelson Motta e de Gilberto Loureiro (fotógrafo e montador do filme) que, com o desenvolvimento do seu trabalho passou à categoria de co-produtor.

O festival, que durante cinco sábados lotou o campo do Botafogo, teve seu registro dentro do cinema brasileiro, apesar das condições precárias de realização.

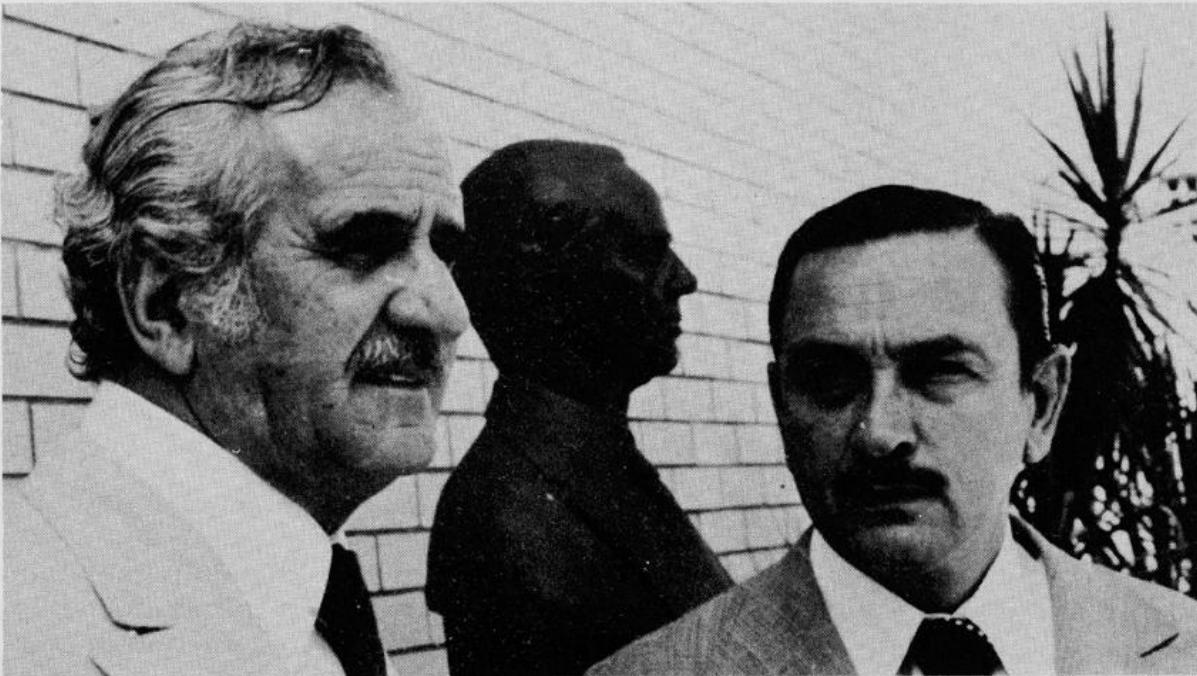
Usamos duas câmaras, sendo uma fixa e outra em movimento, ligadas a um gravador Nagra com sincronismo por cristal. Película Kodak 7242, Ektachrome. O segundo operador de câmera foi Jom Azulay. O som ficou

a cargo de Mario da Silva. E a produção coube aos organizadores do festival: Alpha Produção Artísticas — Nelson Motta.

O nível geral da ampliação é bom, graças às condições de luz de cada participante. Uma característica geral marca o filme: a granulação. O que para muitos seria uma falha técnica funciona aqui fortalecendo a linguagem musical do Rock.

O mercado do filme de 16mm, agora iniciando o seu desenvolvimento paralelo, pode e deve criar condições para a realização de filmes nessa bitola. Todo o trabalho de ampliação foi processado no Brasil, na Lider Cine-Laboratórios S/A.





ENTREVISTA COM JOSÉ ALVARENGA

Diretor Comercial da Líder Cine Laboratórios

1) FC: Por que no Brasil, país em desenvolvimento, o 35mm cada vez é mais aprimorado e o 16mm desprezado, enquanto, nos centros culturais e artísticos do mundo os filmes curtos e longos em 16mm cada vez ganham mais adeptos?

José Alvarenga: É fácil explicar, porque, no Brasil, o campo filme de 16mm ainda permanece virgem, inexplorado, toda a produção é feita em 35mm; evidentemente nos outros países o 16mm tem utilidade maior, por conta do aparelhamento e modernização dos laboratórios. A Líder, antecipando-se a qualquer providência tomada pelo governo, já está importando todo equipamento necessário para atender o mercado, que nós reputamos promissor e de boa rentabilidade. O investimento que

vamos fazer é grande, principalmente em se tratando da conjuntura vigente, em que temos que depositar no Banco do Brasil, pelo prazo de um ano, valor equivalente ao da importação. Mas a Líder tem uma meta, um compromisso com o cinema brasileiro, e não pode deixar de olhar atentamente para esse mercado de 16mm. Estamos importando uma máquina de C.R.I., já fechamos licença para mais um "Seikel", estamos comprando uma máquina nova, que o nosso Diretor, Dr. Victor Bregman viu recentemente, na viagem que fez à Europa e que a Líder está tratando de tirar a licença. Podemos, até o final do ano, dar aos filmes de 16mm o tratamento que merecem, não só melhorando sua qualidade, como também permitindo que os produtores possam filmar em

16mm e ampliar para 35mm, pois este desejo foi manifestado a mim, pessoalmente por vários produtores. Estou inclusive informado que a Embrafilme pretende abrir uma linha de financiamento para apoiar e desenvolver o campo de 16mm. A Líder está atenta, está tomando providências e, no que depender de nós o filme de 16mm terá o mesmo tratamento do filme de 35mm.

2) FC: O negativo colorido 16mm se beneficia do mesmo tipo de revelação do negativo 35mm, mas no caso do filme reversível é uma catástrofe. O Gevachrome 6.00 e 6.05 eram bem revelados pela Rex e pela Revela, mas, parece que a fábrica cancelou sua fabricação. O novo Gevachrome II não é processado no Brasil. O Ektachrome (Kodak), de qualquer tipo, é tão maltratado como o filme preto & branco (16mm). Porque a Líder nem chega a revelá-lo?

José Alvarenga: Porque esse material é praticamente usado por amadores. Evidentemente, em consequência da elevação dos custos nas fontes de produção, isto é, os custos mundiais, as fábricas abandonaram esse tipo de produção.

Hoje nós evoluímos. A Kodak lançou um novo negativo em 16mm (tipo 7247), que é revelado e processado da mesma maneira que o 35mm (tipo 5247).

Nós pretendemos, para atender a uma pequena parte do mercado, cuja tendência é desaparecer, revelar também o Gevachrome e o Ektachrome reversíveis, mas não é propriamente um trabalho de profissionais. Trata-se de material usado para atividades amadorísticas e não está em nossos planos industriais fazermos investimentos neste campo, para

atender apenas a diletantes do cinema. Nós encaramos o cinema como uma atividade séria, acreditamos no progresso do cinema brasileiro, que ele atingirá um estágio semelhante ao estrangeiro e a prova disso é que estamos verificando que hoje os filmes brasileiros já não cumprem apenas lei; eles são solicitados pelos nossos exibidores.

3) FC: Esta pergunta talvez já esteja incluída nas anteriores, mas, quem sabe algo tenha ficado esquecido? Vai, portanto, assim mesmo: Quando se fala em ampliação de 16mm para 35mm, ainda estamos na Idade da Pedra. Sem falar na montagem de originais (16mm). Cada mudança de plano é um desastre.

José Alvarenga: É isso mesmo. Mas vamos evoluir dentro de seis meses. Aí então estaremos transformando o campo do 16mm num campo de produtividade normal, ampliando com qualidade, sem granulação, atendendo ao desejo, à qualidade e ao perfeicionismo do produtor. Recentemente, alguns filmes foram feitos. Rui Guerra realizou **A Queda**. Fizemos um teste com uma antiga máquina de ampliação. (Já havíamos feito várias ampliações de 16 para 35mm com qualidade razoavelmente boa.) O teste com **A Queda** foi apreciado pelo Rui Guerra bem como pelo produtor e pelo diretor de fotografia.

Em face desses entendimentos, vamos dotar a Líder de equipamentos em condições de ampliar com a qualidade dos laboratórios estrangeiros que já têm nesse campo uma experiência e uma tecnologia mais avançada. Nosso interesse prende-se ao fato de acreditarmos no filme de 16mm pois sabemos que excelentes

produtores o utilizam para filmes documentais, com som gravado diretamente, e com custos mais baixos. Daremos condições para que esses trabalhos recebam o tratamento de qualidade exigido.

Nosso programa inclui também a redução de 35 para 16mm, com excelente técnica, porque nós temos neste campo a maior confiança e é bom que se fale nisso. Os produtores brasileiros ainda não atentaram para o fabuloso mercado que representa o 16mm e, no 1º Congresso Publicitário, eu, em nome dos laboratórios brasileiros, apresentei duas reivindicações, as duas aceitas pelo Governo, por que foram encaminhadas por homens da competência de Roberto Farias e do Dr. Alcino Teixeira de Melo. Propus que a cobrança da taxa da Censura fosse feita não por metro linear de cópia, porque reduzia o número de cópias tiradas e seqüentemente criava uma capacidade ociosa para os laboratórios; propus, como dizia, que se cobrasse por título, o que, felizmente veio a acontecer agora. A outra reivindicação que fiz e que me parecia justa, pois resultava numa bi-tributação é que se liberasse o filme em 16mm da taxa, pois que, desde que se tivesse pago na bitola original (35mm) seria injusta uma nova cobrança relativa à cópia reduzida (16mm). Ainda mais, porque o filme em 16mm não possui um mercado positivo. Esse mercado é potencial e deveria ser prospectado pela Embafilme. Ele daria ao produtor uma saída suplementar para seus filmes. Inúmeros povoados, acampamentos na Transamazônica, à margem da Belém—Brasília, adros de igrejas utilizam eventualmente equipamento de projeção em 16mm.

LABORATÓRIO REVELA (SP)

1) O cinema no Brasil existe há mais de 50 anos e toda a produção estava voltada para a bitola de 35mm que permitia a exploração comercial dos documentários e filmes de enredo que começaram a serem feitos.

Só este fato foi suficiente para que cada vez mais houvesse um aprimoramento técnico para a bitola que, pela própria conjuntura do cinema pudesse sustentar-se financeiramente com resultados próprios e tornando-se auto suficiente em termos econômicos.

Já o 16mm somente começou a ser difundido e tomar um grande impulso com o advento da televisão no Brasil, isto porque até então o cinema 16mm era encarado em termos amadorísticos e sua comercialização de difícil rentabilidade.

Muito embora possa parecer um contracenso, notoriamente num país em desenvolvimento, o 35mm tem mais adeptos em razão principalmente de:

- ter surgido primeiro no mercado
- ser autofinanciável

com isso a infra-estrutura do cinema, como as locadoras de equipamentos, os laboratórios, os estúdios de som, etc., foi obrigada a adaptar-se e aprimorar-se para atendimento da demanda do mercado, o que equivale dizer que fomos dirigidos para um mercado.

2) No geral o 16mm é um material de manuseio mais delicado e que requer cuidados especiais e está sujeito a um número de danos maiores pela sua própria estrutura.

Em se tratando de filme branco e preto isto tende a agravar-se pois

são raríssimos os trabalhos realizados com tal material, porém isto não representa que todo material saia com manchas, arranhões, etc., muito pelo contrário, estes casos representam as exceções dentro dos laboratórios.

3) O Gevachrome 600 e 605 deixou de ser fabricado dando lugar a um novo material (Gevachrome II), porém, apesar de parecer uma simples mudança, as transformações foram radicais, pois torna-se necessária a aquisição de uma nova máquina para processar tal material, seu tipo de revelação não é compatível com o material 903 (cópias reversíveis) que era revelado na mesma máquina.

Mais uma vez os laboratórios tiveram de fazer uma opção e esta foi a de continuar a revelar somente o material 903 (propício para cópias) em detrimento do material de câmara 16mm reversível.

Entretanto para compensar tal opção é que iniciaremos a revelação do material de câmara 16mm Ektachrome mais difundido atualmente no Brasil e que cobrirá a lacuna deixada pelo Gevachrome.

4) A deficiência da ampliação de 16 para 35mm, tem como origem também o desenvolvimento do cinema em 35mm e até o presente, o usual é reduzir de 35 para 16mm, no que estamos competindo em nível técnico e em resultados com qualquer laboratório do exterior. Para a mesma operação ao inverso, já começam as primeiras iniciativas no Brasil, porém os resultados neste campo são morosos e agravados pela quase impossibilidade atual na importação das máquinas necessárias.

A parte da montagem de negativos está num estágio mais adiantado e

já temos resultados bastante bons e deverá em breve tempo ter uma solução definitiva com a especialização da mão-de-obra uma vez que requer equipamento de baixo custo e ao alcance dos laboratórios e dos produtores.

5) O apoio oficial é indispensável, quer seja no plano financeiro para equipar os laboratórios e produtores, como também no plano comercial, criando oportunidades para a veiculação em televisões, vendas no exterior, etc. que permitam o retorno do capital investido pelos produtores.

6) As experiências feitas por alguns produtores brasileiros no campo internacional, foram obras do pionirismo latente com nossos cineastas, porém com um retorno de capital, se não duvidoso, pelo menos difícil e a longo prazo e que não serve de alento às investidas maciças sem realmente um apoio oficial.

LABORATÓRIO HÉLICON (SP)

1. O "desprezo" pelo 16mm no Brasil se deve a diversos fatores, entre os quais a desinformação dos profissionais de 35, sobre o que é possível fazer em 16. Cópias reversíveis? Rolos A e B? Enrolamento A ou B? Pista de prata no som 16, em cópias reversíveis? Só estas perguntas, em geral, já deixam o pessoal de 35 sem muita resposta. Outro fator é que, infelizmente, o 16mm foi muito mal trabalhado durante muito tempo por muita gente, em parte por falta de investimentos em aparelhagem (tão ou mais cara que a de 35), em parte por empirismo mesmo, gerado pelo mercado inexistente, ou quase. Muita coisa mudou, inclusive o mer-

cado, e o 16mm vem crescendo lentamente, mas, menos do que devia.

2. 16mm preto e branco praticamente não existe mais. Os custos de produção, dos equipamentos, da iluminação, do som, etc., são tão altos que a economia de se filmar em p/branco é irrisória. Daí o desinteresse dos laboratórios em equipamentos e instalações adequadas para garantir um 16mm p/branco bom.

3. O negativo color 16 vem crescendo bastante, especialmente depois do lançamento do 7247, de muito boa qualidade. No entanto, as novas emulsões reversíveis são muito boas, e deveria, de fato, haver mais uso do reversível: mais prático, mais fácil de montar, mais flexível quando se trata de fazer superposições ou fusões. De nossa parte, continuamos processando reversível (originais e cópias, em 16mm e Super-8) e devemos continuar assim por muito tempo ainda. O Ektachrome Commercial, muito pouco usado entre nós, é talvez o tipo de película mais usada no exterior, no campo de TV, documentários, filmes educativos, de treinamento, etc. Em congressos de produtores dos quais participo, na Europa e nos EUA, isto fica cada vez mais comprovado. Além deste, o Ektachrome 7242 (agora 7240) é utilizado quando se necessita de mais sensibilidade.

4. Ampliação para 35 de boa qualidade, só com janela molhada. O problema novamente: investimento por parte do laboratório, que reluta em aplicar somas num campo sem mercado. O mercado por sua vez não cresce, porque as condições são ruins, e o círculo se repete. Temos atendido, aqui na Hélicon, alguns produtores de filmes de longa me-

tragem, modestos, que filmaram em 16 e ampliaram, com resultados, segundo eles, satisfatórios. É um campo a ser desenvolvido, sem dúvida. Quanto à montagem de originais, não concordo. Hoje se faz a montagem em rolos A e B, e as emendas do 16 não aparecem na cópia, além de se fazer fusões na copiadeira,clareamentos, escurecimentos, superposições, etc., através do recurso desse tipo de montagem, que também possibilita a perfeita correção da luz de copiagem e a mudança dos filtros de correção, já que há o espaço da ponta preta entre cada cena para os ajustes da copiadeira. Desinformação, pois, novamente...

5. O apoio oficial abrange o 16, é claro, e temos nos valido dele para importar equipamentos com isenção, etc. Um grande desenvolvimento seria proporcionado, caso as cópias destinadas à TV fossem feitas no Brasil, ao invés de serem importadas. Com o volume desse trabalho, poderiam os laboratórios dedicar maiores investimentos ao setor.

SOM: Este é talvez um aspecto que pode proporcionar ao 16 um bom desenvolvimento, no que se refere a filmes destinados à ampliação. A economia do produtor na filmagem, tendo em vista o alto custo da ampliação, não é grande (ele ganha, é verdade, com a redução da equipe, menos peso para transportar, etc.) — mas no que se refere ao som, a economia pode ser real, e isto não está sendo explorado. Temos, por exemplo, na Hélicon, um estúdio de som com recursos para dublagens e mixagens de trilhas (outros também têm), particulares ao 16mm, como os projetores de banda dupla de até 4 cabeças magnéticas, etc., que muita gente acostumada ao 35 desco-

nhece. No som está a possibilidade de uma boa economia, e como um bom som, mixado em 16mm (magnético), se transfere para 35 óptico facilmente, o caminho está aberto para um aspecto do 16 que muito pode ajudar o produtor de 35. Quanto ao produtor que filma em 35, grava em 35, mixa em 35, para depois reduzir para 16 e usar o filme em 16, acho que está se atendo a custos elevados sem necessidade. Usar o 16 em toda a sua plenitude é o que se faz no exterior (vide os filmes nos festivais de filmes industriais e científicos, bem como de turismo), e é o que mais gente deveria fazer entre nós.

LABORATÓRIO FLICK (SP)

1. Nos centros de maior densidade demográfica é raro encontrar-se casas de espetáculos equipadas adequadamente para realizar projeções em bitola 16mm. Isto significa que longa-metragens produzidas nesta bitola teriam terreno de exploração comercial limitada às salas de cinema existentes em centros urbanos menores e portanto bastante restritas em termos de bilheteria. As produções em 16mm podem ter cópias finais em 35mm, desde que ampliadas, adequando-se assim às condições regulares de projeção existentes nas salas de exibição. Esta ampliação, mesmo que se disponha dos equipamentos apropriados, irá apresentar uma qualidade inferior à que apresentaria se produzida em 35mm. Há uma inevitável ampliação de grão. Contudo, devemos ressaltar que em termos efetivos nenhum laboratório no Brasil tem equipamento absolutamente completo para

este tipo de serviço. É possível fazer ampliações mas sem recursos para operar as indispensáveis mudanças de luz. As ampliações no Brasil são feitas a uma única luz, sem condições de mudanças. Existem formas, a rigor, de contornar-se este problema de equipamento, porém todas envolvem artifícios que sacrificam a qualidade do produto final. Além deste aspecto, se considerarmos a fase de acabamento de uma produção em 16mm, iremos nos defrontar com outras questões. As truques existentes no Brasil estão preparadas para trabalhos em 35mm, sendo problemático realizar efeitos especiais que envolvam aplicação de máscaras e contra-máscaras.

O 16mm, mesmo nos centros mundiais mais desenvolvidos, apresenta imperfeições inerentes à própria dimensão da bitola.

2. Nosso laboratório oferece uma magnitude qualitativa de tal ordem que diversos canais de TV estão desativando suas atividades de processamento e transferindo para nossa empresa estes serviços em 16mm. Esta prática é indicativa do atingimento de um padrão elevado. Porém, paralelamente a este parêntese, deve-se considerar que de fato o material 16 é muito mais sensível à sujeira, mancha etc. do que o material 35mm. Um fiapo localizado no fotograma 16mm irá registrar na tela uma inconveniência muito maior do que se o mesmo fiapo estivesse localizado num fotograma 35mm. Esta ilustração é válida para todos os problemas desta natureza.

3. O Flick oferece o mesmo material e os mesmos processos utilizados nos EUA (reversível Kodak). Não há qualquer diferença entre um material reversível processado no Flick ou em qualquer laboratório dos EUA.

O que existe como fator diferencial é a característica exigida pelos produtores nacionais com relação ao original reversível. Normalmente por questões de custo o produtor deseja aproveitar comercialmente o próprio original e exige que este material tenha alto contraste adequado à projeção. Esta vantagem inicial aparente sacrifica os resultados das cópias que se queira tirar daquela, pois a cada passagem haverá tendência crescente de aumento da gama de contraste. Corrigido este conceito por parte dos produtores de forma alguma deverão ocorrer problemas de reprodução.

4. Os problemas de ampliação já foram abordados. A deficiência, além de se prender às questões de grão em virtude da pequena dimensão do fotograma 16, se torna mais séria pela falta de acessórios próprios para este tipo de trabalho. A aquisição de acessórios implica em investimento a longo prazo, pois por uma série de outras injunções o retorno através de serviços teria um desenvolvimento pouco acelerado. Na verdade a falta de equipamento especialmente adequado não é o único obstáculo, mas apenas um deles. Basicamente as restrições se prendem à insuficiência qualitativa devida às próprias dimensões da bitola. O 16 apresenta também a inconveniência de desenfoque nas emendas por aumento da espessura do filme naqueles pontos. Uma forma de se evitar este problema reside no emprego do sistema A&B, mas que por outro lado encarece substancialmente os custos dos serviços.

5. O Flick pretende suprir-se de todo equipamento suplementar que possa representar maior integração em sua linha de serviços. Cumpre ressaltar que nosso laboratório pres-

ta integralmente toda a linha de serviços nas bitolas profissionais de 16 e 35, tanto que é o único laboratório a dispor de truca própria funcionando dentro do próprio prédio onde se encontram as demais comodidades. A aquisição de novos recursos produtivos depende unicamente da demanda. À medida que se intensificar a procura por um tipo de trabalho como este em questão, estará justificado o investimento, mesmo que a longo prazo. Convém frizar que o 16mm é uma bitola incentivada pelo governo. Existe isenção de direitos para importação de equipamento 16 pois esta é, oficialmente, considerada bitola profissional.

6. Estas realizações sempre têm reflexos estimulantes, porém não devemos esquecer que isto não soluciona certos impasses, como a questão da inevitável perda de qualidade devido ao tamanho da própria bitola. Se existem vantagens, como por exemplo o mais fácil transporte de câmera e material virgem por seu menor peso e volume, e custo básico mais baixo, existem também fatores que terminam por sacrificar parcialmente a excelência do resultado final.

LABORATÓRIO INTERLAB (SP)

1. Não acreditamos que o 16mm seja desprezado. Os laboratórios brasileiros estão capacitados a processar as bitolas 35mm e 16mm em igualdade de condições de qualidade, pois os processos são idênticos. O que altera é o tamanho. Simplificando: o 16mm é o 35mm cortado ao meio.

O que realmente acontece é que a infra-estrutura do cinema brasileiro foi criada com o 35mm, ou seja, os

equipamentos de câmera e os profissionais foram desenvolvidos em função de filmes para cinema, ou seja, o 35mm. Recentemente, com o advento da televisão, houve a transformação do que era exclusivamente amador no 16mm para utilização em termos profissionais, seja em equipamentos ou técnicos, e o amador passou a trabalhar com o Super-8.

Temos, então, que se for feito um levantamento, vamos ter ainda um número radicalmente maior de câmeras de 35mm contra poucos equipamentos profissionais em 16mm.

2. Nossa laboratório está capacitado não só a fornecer uma excelente revelação em preto-e-branco como também em Ektachrome ou Eastmancolor, dentro dos padrões recomendados pela Kodak. O que não podemos fazer é uma limpeza nas câmeras e objetivas sujas e obsoletas. Recomendamos que os profissionais conscientes, ao contrário da sua opinião, não utilizem os equipamentos das televisões, pois o negócio da TV é fazer TV e o dos laboratórios é o de revelarem e copiarem filmes.

3. O bom produtor ou profissional deve estar sempre atualizado com os recursos e desenvolvimento da nossa indústria. Em nosso laboratório temos milhares de dólares investidos em equipamentos utilizados pelos norte-americanos e volto a afirmar que seguimos religiosamente a cartilha de como processar o filme dentro dos padrões exigidos.

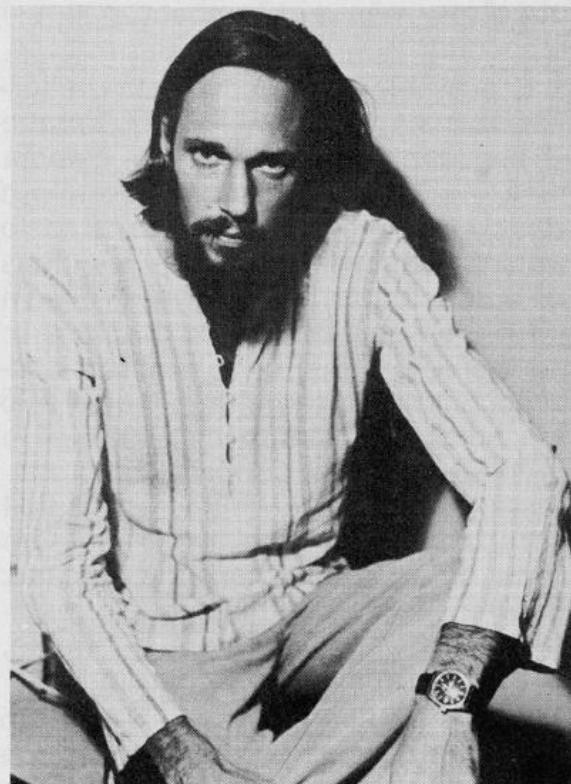
4. Temos uma máquina comprada na "Research Products", que além de fabricante é uma "casa de truca". Uma máquina similar à nossa ampliou filmes como "Woodstock", "On the Sunday".

5. Apoio oficial nós já recebemos ao importar equipamentos para pro-

cessamento com isenção de impostos, e eles estão em operação no Brasil.

6. Será que a indústria automobilística brasileira chegaria aonde está se todos os Volks, por exemplo, fossem fabricados parte no Brasil e o acabamento feito na Alemanha? Esse negócio de acabar filmes no exterior não leva a lugar nenhum. Ou seja, pode levar a muitos lugares...

O SOM E O 16mm. — JORGE BODANZKY



O problema do som é uma velha discussão no cinema brasileiro. E se ele é precário no 35mm, os problemas se ampliam no 16mm. Pela

própria natureza técnica do 16; o fato do filme correr em velocidade mais baixa e também das projeções em 16 serem mais precárias.

Eu filmo muito em 16. Os meus dois longa-metragens, "Iracema" e "Gitirana" eu fiz em 16. "Iracema" eu tive que montar fora do Brasil porque havia um problema de revelação do negativo. Mas, fundamentalmente, especialmente no caso do "Gitirana", onde o negativo e o copião foram feitos aqui no Brasil, o problema foi o som. Como eu tinha esses filmes veiculados nas televisões estrangeiras, eu tinha que ter pelo menos o padrão técnico mínimo aceitável para eles. E pelos testes que eu fiz aqui, eu não consegui nem sequer na transcrição estar dentro de um nível aceitável. Por que isso, não é? Também não sei responder.

E o problema do som está se tornando mais importante agora, porque a linguagem mais atual do cinema está implicando no som direto. Isso tanto em 35 como em 16. No 16, pelo fato de ter uma característica mais de documentário, já se usa o som direto há muito tempo. O pioneiro aqui é o Farkas. E atualmente a tendência internacionalmente é usar o 35 em som direto também. Então aí o problema do som se torna mais interessante. Porque é muito mais difícil você trabalhar o problema do som no filme direto do que no filme dublado. E é mais interessante porque o resultado final é muito mais autêntico, muito mais vivo, no som direto.

Eu me pergunto porque a Televisão no Brasil consegue um som bastante bom e o cinema está com toda essa dificuldade.

Primeiro lugar, no som direto é a "tomada do som". Oitenta por cento da qualidade do som já se define

aí. Na escolha do microfone, na escolha da posição do microfone, na atenção que o diretor e o fotógrafo têm em relação ao som, no ato de filmar. Ainda há muito preconceito. A gente deve partir do princípio de que o som e a imagem têm o mesmo nível de importância.

E depois é todo processo que continua isso. Na transcrição, o cuidado na montagem e o cuidado depois no acabamento. Quer dizer, na hora da mixagem você fazer as compensações, as filtragens para eliminar ruidos de câmera, coisas desse tipo. E o grande problema é a transcrição pró ótico. Pela sua natureza técnica, o ótico já é limitado. Quer dizer, se você não tem uma matéria-prima muito boa, os defeitos se ampliam no ótico ainda mais. E no 16 mais ainda.

A alternativa é você usar o magnético 16. As televisões usam; transmitem em magnético ou então em banda dupla. Com isso, resolvem o problema do ótico e a qualidade do magnético é infinitamente superior à do ótico.

D — E qual o problema dos estúdios em 16?

BODANZKY — O que impõe o padrão de qualidade, infelizmente, é a publicidade. E a publicidade toda trabalha com o 35. Por duas razões: uma porque os estúdios já estão equipados em 35, as produtoras estão equipadas para filmagens em 35. Segundo, que na publicidade, como eles rodam muito pouco, no orçamento do filme o fato de você fazer em 16 ou 35 não altera o orçamento final do filme. Então a publicidade, por questão de qualidade e segurança, roda sempre em 35.

Mais recentemente a tendência está sendo de se fazer documentários para a Televisão, que exige um

certo padrão de qualidade. Então o pessoal está impondo este padrão de qualidade também em 16. E os exemplos dos longa-metragens que estão rodados em 16 e ampliados para 35, que também estão exigindo qualidade equivalente nas duas bitolas. Apesar dos estúdios estarem há muito tempo equipados em 16. Mas é um equipamento antiquado. E também condicionado a um padrão de qualidade muito antigo.

Então a reequipagem desses estúdios exige um investimento muito alto, requer técnicos e isso é um processo lento. Você vê que a gente tem dificuldade com a imagem do 16, não é só com o som, não.

Agora, eu acho que no Brasil a gente deve se preocupar com isso. E de especial importância para os produtores... não só do cinema independente, como do cinema de linguagem, sei lá, mais atual, se preocupar com o 16. E agora que se está falando que há essa possibilidade de filme seriado para a televisão, eu acho a fórmula do 16 ideal. Porque 16 é a bitola da televisão.

O grande medo dos produtores de trabalhar com o 16 está justamente aí, na qualidade técnica. O pessoal tem medo do 16, fundamentalmente com o som também: "Puxa, o que é que eu vou fazer com esse material 16, com má qualidade depois?"

D — E a saída seria incrementar a produção do 16...

BODANZKY — Não é que seja uma saída, mas uma forma de produção, especialmente para a situação brasileira, muito adequada. Primeiro a gente tem que entrar na televisão, o que já está acontecendo. E o 16 é a bitola da televisão. A mais lógica. O mundo inteiro filma em 16 para televisão, por que que nós aqui com

uma situação de produção apertada, vamos partir para o sistema mais caro?

Outro ponto é o problema do som direto. O som direto no 16 é muito mais simples de se fazer. As câmeras 16 são em grande parte blimpadas. Quer dizer, é muito mais fácil você trabalhar em som direto no 16 que no 35. Problema de custo, custo de material e de equipamento. E também a disponibilidade de equipamento. O equipamento 16 é muito mais adequado.

Agora, quanto ao nosso novo estúdio aqui... Eu não estou sozinho. Nós somos três sócios. A Raquel Gerber, o Wolf Gauer e eu. E tem a Sylvia Bahiense que administra o estúdio.

D — E por que esse fato raro, diretor, montar um estúdio?

BODANZKY — Entrei nessa a partir das dificuldades que eu tive com os meus próprios filmes. Aí foi que eu percebi a importância e a dificuldade que a gente tem com todo o acabamento sonoro do filme no Brasil, especialmente no 16. Apesar de que o estúdio aqui, não é só 16. É 35 e 16. Agora, por que nós montamos o esquema 16 e 35?

Um estúdio é um investimento muito alto para você poder alcançar um padrão de qualidade que interessa ter. Não adianta montar uma coisa cara e não resolver o problema. Quer dizer, eu trabalho dentro de um padrão de qualidade internacional, já que eu trabalho muito em co-produção com as televisões estrangeiras. E como o longa-metragem e a publicidade é tudo em 35, nós precisamos oferecer nosso trabalho também para eles, e manter o que nós precisamos.

D — Você teve auxílio nesse investimento?

BODANZKY — Não. Isso é só investimento dos meus sócios e meu. Pedi um auxílio à Embrafilme. Não consegui ainda. Inclusive é um estúdio pequeno mas muito bem equipado, dentro do que é necessário. Ele é muito sofisticado eletronicamente. Ele usa o sistema interlock, quer dizer não precisa, no caso de dublagens, fazer anel, e é mais prático nas mixagens. Quer dizer, é um equipamento pequeno mas suficiente para se ter um bom resultado. É um modelo pequeno de estúdio de televisão alemã.

D — E o técnico para esse equipamento?

BODANZKY — Isso é muito importante. O equipamento está aí e tem muita gente bem equipada. Não sou o único. Agora não adianta você ter um equipamento muito caro e depois botar um operador que ganha três, quatro mil cruzeiros. Quer dizer... Que condições essa pessoa pode ter para usar esse equipamento? Nós trouxemos um técnico alemão que está montando o estúdio. Vai ficar aqui ano e meio e está treinando uma equipe que depois vai operá-lo.

D — E os técnicos brasileiros?

BODANZKY — Olha, nós temos gente excelente. Mas é um problema de formação. No Brasil a gente não tem como se formar. É tudo na prática. Os técnicos de som brasileiros são um potencial fantástico, mas onde que os caras vão se formar? Eles aprendem uns dos outros. Mas é um círculo vicioso. Como é que você altera esse padrão? Difícil! Por isso estou formando equipe.

A verdade é que se fala muito, mas se dá pouca atenção ao som. Quando você vai fazer o som do teu

filme, você já está na etapa final de produção, totalmente endividado. Então você relaxa. Você faz de qualquer jeito, para acabar. E também o que desanima o produtor é a má qualidade da projeção. Quer dizer, você se esforça, gasta um dinheirão para ter um som bom e depois, no cinema, eles acabam com teu som na projeção. É um negócio deprimente. Mas a imagem também sofre muito com isso.

D — É, mas o público está mais sensível para o som que para a imagem.

BODANZKY — Claro, porque a imagem eles já estão acostumados a comparar com as imagens dos outros filmes, e eles têm um padrão de imagem muito baixo. Agora, como nos filmes estrangeiros eles não "escutam", e no filme brasileiro eles são obrigados a "escutar", porque não tem legendas, aí eles prestam mais atenção nas deficiências.

Olha, eu quero chamar a atenção que se deve dar ao 16, como estímulo de produção e também comercialmente, em especial por causa do mercado de Televisão. Não tem sentido a gente ainda hoje no Brasil discriminar o 16, em festivais, em premiações, em distribuição, em tudo.

O 16 é, naturalmente, de acordo com as circunstâncias de filmagem e de produção que a gente tem, muito adequado à situação brasileira. Isso não quer dizer que eu seja contra o filme 35, que se faça filmes de grande produção. Isso é muito importante também.

Agora se deu um passo importante no sentido da bitola 16, que foi o Festival de Brasília este ano, onde se fez uma mostra paralela em 16. Eu acho ainda que o 16 devia concorrer junto com o 35. O filme deve ser visto e aceito, independente da sua bitola.



ENTREVISTA COM GUIDO ARAÚJO

coordenador da Jornada Brasileira de
Curtas-Metragens de Salvador, Bahia.

Filme Cultura: Guido, fale-nos um pouco de sua posição relativamente ao filme de 16mm, tanto como realizador quanto criador das Jornadas de Curta-Metragens de Salvador.

Guido Araújo: Uma das características da Jornada Brasileira de Curta-Metragens é a tentativa, desde o início, de romper com qualquer manifestação que represente uma discriminação de bitola. Por outro lado, as Jornadas têm sempre procurado valorizar o 16mm, porque nos últimos anos, sobretudo, nós vemos que esse tipo de filme tem sido muito esquecido. É uma bitola que não encontra, nem mesmo em Festivais, o reconhecimento devido. A Bahia tem procurado contrabalançar a coisa, dando assim maior destaque aos filmes em 16mm.

Essa atitude de abandono é muito injusta porque dificilmente se poderia encontrar um tipo de filme tão maleável, ao mesmo tempo tão próximo de 35mm. Assim como a redução do 35 para o 16mm é coisa corriqueira, as coisas deveriam ser facilitadas no Brasil para abrir o caminho inverso.

Eu reivindico para o 16mm um tratamento idêntico ao do 35. É lógico que, do ponto de vista comercial, há algumas nuances, há problemas quanto às salas de exibição, aos projetores etc.

FC: Qual a sua opinião a respeito da experiência de Zelito Viana, ampliando **Morte e Vida Severina** nos Estados Unidos?

GA: É uma boa lembrança. O filme do Zelito é uma demonstração

CURTA-METRAGEM

das possibilidades excelentes do 16mm. Quer dizer: há determinados tipos de filmes que, por facilidade de produção, ou porque o filme tem que captar... por exemplo, tem que ser feito com som direto (coisas desse tipo), então, torna-se mais fácil filmar em 16mm e depois ampliar para 35mm, com resultados excelentes, como demonstra esse filme. Deveremos caminhar, portanto, no sentido de romper a distinção entre as duas bitolas.

FC: Você não acha que a dificuldade relativamente ao 16mm, essa descrença que existe, se reduz, em última análise, a uma questão de laboratório, de desleixo e desprezo de laboratório, tanto em relação à revelação e copiagem quanto a esse problema de ampliação?

GA: Concordo plenamente. Acho que ainda há uma atitude preconceituosa, por parte dos laboratórios, no trabalho com o 16. Torna-se cada vez mais fundamental que o 16mm consiga essa equiparação "moral e qualitativa" ao 35mm.

Resolução CONCINE n.º 18, de 24 de agosto de 1977

Regulamenta a exibição compulsória do filme brasileiro de curta-metragem, define-o, para efeito do cumprimento dessa obrigatoriedade, e dá outras providências.

O CONSELHO NACIONAL DE CINEMA, no uso da atribuição que lhe confere o artigo 8.º do Decreto n.º 77.299, de 16 de março de 1976,

CONSIDERANDO o disposto nos artigos 13 e 15, e parágrafo único do artigo 16 da Lei n.º 6.281, de 9 de dezembro de 1975, bem como os incisos III, XI, XII, XIII e XVIII do artigo 2.º do Decreto n.º 77.299/76;

CONSIDERANDO que o mercado interno cinematográfico para o filme de curta-metragem brasileiro apresenta comportamento variável, devendo, portanto, ser tratado de forma a que o pleno cumprimento da exibição obrigatória prevista na legislação vigente venha a ser alcançado através de um processo gradualista;

CONSIDERANDO que a produção de filmes de curta-metragem no Brasil se encontra ainda em fase inicial de desenvolvimento, o que justifica a concessão de incentivos aos seus realizadores, conforme prevêem os incisos VI e XIV, respectivamente, do artigo 6.º da Lei n.º 6.281/75 e artigo 2.º do Decreto n.º 77.299/76; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do processo CONCINE n.º 002/76,

RESOLVE:

I — Fixar para o período de um ano, a partir da vigência desta Resolução, para os cinemas localizados no Distrito Federal e nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de curta-metragem em todas as sessões em que for exibido filme estrangeiro de longa-metragem.

a) Para as demais Unidades da Federação, continuam em vigor as normas constantes da Resolução CONCINE n.º 04, de 22 de outubro de 1976, enquanto o sistema instituído pela presente Resolução não for estendido a todo o território nacional.

b) Após transcorrido o período citado no "caput" deste item, a obrigatoriedade se estenderá a todas as salas exibidoras do território nacional.

c) A Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME promoverá as medidas necessárias para, no prazo de um ano, estar em condições de realizar a distribuição de filmes de curta-metragem em todo o território nacional.

d) Fica isento da obrigatoriedade de que trata este item o cinema que estiver exibindo filme brasileiro de longa-metragem incluído em programa duplo com outro estrangeiro de longa-metragem.

II — A permanência em cartaz, no mesmo cinema, de filme estrangeiro de longa-metra-

gem obriga, automaticamente, a manutenção do filme brasileiro de curta-metragem constante de sua programação, observado o disposto na alínea a deste item.

a) Para efeito do cumprimento da obrigatoriedade do filme brasileiro de curta-metragem, a sua exibição, em nenhuma hipótese, poderá exceder o período de três semanas consecutivas, no mesmo cinema.

III — Para os efeitos da presente Resolução, fica criado o Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem, que será concedido ao filme com as seguintes características:

1. enquadrar-se no que preceitua o Decreto n.º 55.202, de 11 de dezembro de 1964, com as alterações introduzidas pelo Decreto n.º 60.161, de 2 de setembro de 1971;

2. ser registrado na EMBRAFILME, de conformidade com a legislação vigente;

3. ser de natureza cultural, técnica, científica ou informativa;

4. não apresentar, no seu desenrolar, matéria publicitária de qualquer natureza, podendo, apenas, no final, exibir um letrero de agradecimento, com a duração máxima de 10 (dez) segundos, referente à pessoa ou entidade que houver colaborado na sua produção; e

5. ter duração de exibição superior a 5 (cinco) e inferior a 30 (trinta) minutos, na bitola de 35 (trinta e cinco) milímetros.

IV — O Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem será concedido por Comissão a ser designada pelo Presidente do Conselho Nacional de Cinema, integrada por dois representantes do CONCINE e um da EMBRAFILME.

a) A presidência da Comissão caberá a um dos representantes do CONCINE.

b) Cada membro efetivo terá um suplente.

c) Cabe à Comissão do Filme Brasileiro de Curta-Metragem elaborar seu Regimento Interno, a ser aprovado pelo Presidente do CONCINE.

d) A Comissão do Filme Brasileiro de Curta-Metragem, ao examinar os filmes submetidos à sua apreciação, observará o cumprimento das exigências constantes do item III desta Resolução.

e) As decisões da Comissão serão tomadas por maioria de votos, cabendo ao presidente, além de seu voto, o de desempate.

f) Das decisões da Comissão, denegatórias de pedidos de Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem, caberá recurso ao Plenário do CONCINE.

V — O Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem, assinado pelo Presidente do CONCINE, terá validade pelo prazo expresso no primeiro Certificado de Censura fornecido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal.

a) O Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem deverá preceder a exibição do filme a que se referir.

b) para efeito de exportação, este Certificado servirá como Certificado de Origem.

VI — Observado o limite previsto no item XII desta Resolução, é facultado ao produtor de filme brasileiro de curta-metragem, cujo primeiro Certificado de Censura ainda esteja em vigor, pleitear a concessão do Certificado de Produto Brasileiro de Curta-Metragem.

a) Para efeito do disposto neste item, será considerado produtor aquele que, nessa condição, houver figurado no primeiro Certificado de Censura.

VII — O produtor nacional de filme de curta-metragem poderá ser dispensado do recolhimento imediato da contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, ficando obrigado, porém, a fazê-lo segundo normas a serem baixadas pela EMBRAFILME.

VIII — Para a obtenção do Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem, o produtor do filme deverá dirigir requerimento ao Presidente do CONCINE e satisfazer às seguintes exigências:

1. atender ao estabelecido no item III desta Resolução;

2. apresentar, devidamente preenchida, a ficha de inscrição e cadastramento adotada pelo CONCINE; e

CURTA-METRAGEM

3. fornecer à Comissão do Filme Brasileiro de Curta-Metragem cópia do filme, em 35 (trinta e cinco) milímetros, cabendo ao produtor a responsabilidade pelas despesas decorrentes do transporte, embalagem e seguro da película.

IX — O preço de locação do filme portador do Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem corresponderá a 5% (cinco por cento) da renda bruta de bilheteria, e deverá constar do borderô-padrão, sob a responsabilidade do exibidor, de acordo com a legislação vigente.

a) Quarenta por cento da quantia correspondente ao preço de locação, referido neste item, cabem ao exibidor, e os restantes sessenta por cento, ao produtor e seu distribuidor.

b) O valor da comissão a ser paga ao distribuidor brasileiro de curta-metragem, incluindo a de redistribuição, será igual, no máximo, a trinta por cento dos restantes sessenta por cento referidos neste item.

c) Aplica-se, para efeito do pagamento relativo à locação de filme brasileiro de curta-metragem, o disposto nos artigos 1.º e 3.º da Resolução INC n.º 89, de 9 de agosto de 1973.

X — A distribuição de filmes portadores do Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem será feita mediante contrato, que deverá ser registrado na EMBRAFILME.

XI — O filme que for exibido a preço fixo e/ou tiver seus direitos de propriedade vendidos deixará de gozar dos benefícios concedidos por esta Resolução.

XII — Cada produtor poderá, no período de vigência desta Resolução, obter o Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem para o máximo de 5 (cinco) títulos diferentes, não se permitindo a complementação desse total em períodos posteriores.

XIII — A reexibição, no mesmo cinema, de filme de curta-metragem não será considerada para os efeitos da presente Resolução.

XIV — O cinema deverá anunciar, em suas dependências internas e externas, o filme brasileiro de curta-metragem programado, durante o período de sua exibição.

XV — Para efeito do cumprimento da obrigatoriedade, o filme brasileiro de curta-metragem deverá ser exibido na bitola de 35 (trinta e cinco) milímetros e nas cores e duração de sua versão original oficialmente aprovada, sem prejuízo do atendimento dos demais requisitos previstos nesta Resolução.

XVI — Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, à exceção do disposto em seu item I, que terá o início de sua vigência 90 dias após aquela data.

XVII — Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1977.

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Resolução CONCINE n.º 19, de 21 de outubro de 1977 *

Altera a redação dos itens IX e XVI da Resolução CONCINE n.º 18, de 24 de agosto de 1977.

O CONSELHO NACIONAL DO CINEMA, no uso da atribuição que lhe confere o artigo 8.º do Decreto n.º 77.299, de 16 de março de 1976,

CONSIDERANDO o disposto nos artigos 13 e 15, e parágrafo único do artigo 16, da Lei n.º 6.281, de 9 de dezembro de 1975, bem como nos incisos III, XII, XIII e XVIII do artigo 2.º do Decreto n.º 77.299/76;

CONSIDERANDO a necessidade de ser complementada a regulamentação estabelecida no item IX da Resolução CONCINE n.º 18, de 24 de agosto de 1977;

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do processo CONCINE n.º 002/76,

RESOLVE:

I — Os itens IX e XVI da Resolução CONCINE n.º 18, de 24 de agosto de 1977, passam a vigorar com a seguinte redação:

"IX — O preço de locação do filme portador do Certificado de Produto Brasileiro de Filme de

Curta-Metragem corresponderá a 5% (cinco por cento) da renda bruta de bilheteria, e deverá constar do borderô-padrão, sob a responsabilidade do exibidor, de acordo com a legislação vigente.

- a) Quarenta por cento da quantia correspondente ao preço de locação, referido neste item, cabem ao exibidor, e os restantes sessenta por cento, ao produtor.
- b) O valor da comissão a ser paga ao distribuidor do filme brasileiro de curta-metragem pelo produtor, incluindo a de redistribuição, será igual, no máximo, a vinte por cento da parcela que lhe couber, nos termos da alínea anterior.
- c) Aplica-se, para efeito do pagamento relativo à locação de filme brasileiro de curta-metragem, o disposto nos artigos 1.º e 3.º da Resolução INC n.º 89, de 9 de agosto de 1973.
- d) Fica estabelecido em 285 (duzentos e oitenta e cinco) vezes o maior Valor de Referência em vigor no País o montante relativo à locação do filme de curta-metragem a ser observado pela Embrafilme, para efeito da comunicação, por aviso, ao produtor ou seu distribuidor e ao exibidor do cancelamento do Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Curta-Metragem.
- e) A comunicação, por aviso, referida na alínea anterior, constituirá formalidade indispensável para autuação do responsável pelo descumprimento do que determina esta Resolução.
- f) A quantia que ultrapassar o montante previsto na alínea d será distribuída de acordo com as percentagens fixadas nas alíneas a e b, deste item.

XVI — Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, à exceção do disposto em seu item I, que terá o início de sua vigência fixado para 1.º de janeiro de 1978."

II — A presente Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1977.

Roberto Daniel Martins Parreira
Presidente Substituto

Resolução CONCINE n.º 20, de 10 de novembro de 1977 *

Altera a redação dos itens III, IV e V da Resolução CONCINE n.º 17/77.

O CONSELHO NACIONAL DE CINEMA, no uso da atribuição que lhe confere o artigo 8.º do Decreto n.º 77.299, de 16 de março de 1976,

CONSIDERANDO o disposto nos artigos 2.º e 1.º, respectivamente, da Lei n.º 6.281, de 9 de dezembro de 1975, e Decreto n.º 77.299/76, que atribuem ao CONCINE a orientação normativa das atividades relativas a cinema no País;

CONSIDERANDO que é de competência do CONCINE regularmente as atribuições do Júri Nacional de Cinema; e

CONSIDERANDO o que consta do Processo CONCINE n.º 990/77,

RESOLVE:

I — Os itens III, IV e V da Resolução CONCINE n.º 17, de 19 de julho de 1977, passam a vigorar com a seguinte redação:

"III — Ao Júri Nacional de Cinema de que tratam as Resoluções CONCINE n.ºs 9 e 14/77, compete conceder os prêmios "Adicional de Qualidade", "MEC — Melhores do Ano" e "Humberto Mauro".

IV — Os prêmios "MEC — Personalidade" e "MEC — Melhor Filme" serão concedidos pelo Plenário do CONCINE.

V — Para efeito da seleção do prêmio "Adicional de Qualidade", cada integrante do Júri Nacional de Cinema indicará doze filmes brasileiros de longa-metragem, em ordem classificatória.

a) Para fins de apuração, serão atribuídos, aos doze filmes indicados, de um a doze pontos, na ordem de valores inversa da classificação."

II — Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1977.

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Resolução CONCINE n.º 21, de 28 de novembro de 1977 *

Mantém diploma e Prêmio Adicional de Qualidade a filmes brasileiros de longa-metragem.

O CONSELHO NACIONAL DE CINEMA, no uso da atribuição que lhe confere o artigo 8.º do Decreto n.º 77.299, de 16 de março de 1976,

CONSIDERANDO o disposto no inciso XIV do artigo 2.º do Decreto n.º 77.299/76, que atribui ao CONCINE competência para dispor sobre a forma de concessão, pela Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME, de prêmios e incentivos a filmes nacionais;

CONSIDERANDO que a criação artística deve ser amparada e estimulada, visando a torná-la capaz de bem refletir a cultura e a arte brasileiras; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do Processo CONCINE n.º 990/77,

RESOLVE:

I — Manter o Prêmio Adicional de Qualidade, a ser concedido pela EMBRAFILME aos produtores principais dos filmes brasileiros de longa-metragem de melhor padrão técnico, artístico e cultural.

a) Juntamente com este prêmio, a EMBRAFILME concederá o Diploma do Prêmio Adicional de Qualidade.

II — Poderão ser concedidos, anualmente, até um máximo de 12 (doze) Prêmios Adicionais de Qualidade.

III — O Prêmio Adicional de Qualidade corresponderá a 300 (trezentas) vezes o maior "valor de referência", vigente em 1.º de janeiro do ano de sua concessão.

a) Para efeito da premiação do ano de 1977, serão considerados os filmes lançados comercialmente em 1976.

b) O valor de referência, para efeito do disposto neste item, é o vigente em 1.º de janeiro de 1977.

IV — Consideram-se habilitados a concorrer ao Prêmio Adicional de Qualidade os filmes que:

1. possuírem Certificado de Obrigatoriedade de Filme Brasileiro de Longa-Metragem ou Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Longa-Metragem;

2. forem lançados comercialmente no País, de 1.º de janeiro a 31 de dezembro do ano anterior ao da premiação; e

3. forem, para tal fim, inscritos na EMBRAFILME, pelo seu produtor principal, acompanhados de cópia do borderô de sua primeira exibição comercial.

V — Cabe ao Júri Nacional de Cinema indicar os premiados de que tratam os itens I e II desta Resolução.

VI — A EMBRAFILME fica autorizada a tirar, para seu acervo, uma cópia dos filmes que receberem o Prêmio Adicional de Qualidade.

VII — Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, especialmente a Resolução INS n.º 71, de 17 de março de 1972.

Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1977.

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

POR UM MERCADO COMUM DE CINEMA *

ROBERTO FARIAS
Diretor-Geral da Embrafilme

"O desequilíbrio atual não é apenas o econômico. Tem também graves implicações culturais, desde o momento em que anula valores nacionais e os substitui por um estado de dependência silenciosa e invisível, porém muito profunda. O próprio princípio da identidade cultural é posto em causa quando o "transmissor" da informação dispõe de um poder tecnológico muito maior do que o do "receptor"."

MAKAMINAN MAKAGIASAR

Subdiretor-Geral de Cultura e Comunicação da Unesco

* O presente artigo foi publicado como introdução ao livro Mercado Comum de Cinema — Uma Proposta Brasileira aos Países de Expressão Portuguesa e Espanhola, editado pela Embrafilme em 1977.

A implantação de uma "nova ordem mundial", preconizada pela Organização das Nações Unidas em 1974, terá de apoiar-se fatalmente nos estudos que vem fazendo a Unesco, desde a sua criação, há 30 anos, em torno das desigualdades entre países desenvolvidos e em desenvolvimento.

Essas desigualdades, por demais evidentes a nível social e econômico, tornam-se surpreendentes quando analisadas sob angulação cultural. E, ao tomarmos consciência do desequilíbrio abissal entre a produção e o consumo da informação no mundo, não há como permanecer indiferentes.

Porque a informação — como adverte Makaminan Makagiasar, Subdiretor-Geral de Cultura e Comunicação da Unesco — "constitui hoje um poder não somente tecnológico como também político, tanto no plano nacional como no internacional".

O cinema é peça importante no complexo das comunicações por onde transita a informação. Imagem é informação. E informação é cultura. Submetidos ao fluxo unidirecional da informação por todos os meios — imprensa, rádio, televisão, livro, cinema etc. —, os países em desenvolvimento estão condenados à anulação de seus mais caros valores nacionais e à consequente descaracterização das culturas próprias.

Ao propor a criação de um Mercado Comum Cinematográfico entre países de expressão portuguesa e espanhola, ative-me, *ipsis literis*, à recomendação da Unesco no sentido de serem formados agrupamentos de países na defesa cultural de seus patrimônios, "para promover a

livre circulação de idéias através da palavra e da imagem".

Na 19.ª Conferência Geral da Unesco, realizada em Nairobi, em 1976, configurou-se plenamente a denúncia de que a informação constitui-se hoje na mais nova forma de dominação, porque os países pobres ficam cada vez mais alienados pelas agências de notícias, filmes e milhares de horas de programação exportados pelos países ricos.

Consumimos, assim — conforme observa Nidha Najar, técnico em comunicação da Tunísia —, uma informação que tende a manter, de um lado, em estado de alienação, os habitantes de países em desenvolvimento, enquanto do outro lado os países ricos vivem em perigosa ignorância da realidade desses povos, na temerária segurança de sua superioridade industrial, tecnológica e cultural de sua civilização, em suma.

O produto cultural proveniente dos países ricos atende basicamente aos gostos do público do mercado produtor, isto é, ao seu público de origem. É quase sempre produto de entretenimento imposto pelo preço aos países pobres. Por exemplo: um filme para televisão cujos custos, em país rico, variem de 500 mil a 1 milhão de dólares, pode ser vendido a um país subdesenvolvido por até 500 dólares.

Normalmente, os países ricos têm e difundem, de forma deliberada ou não, uma imagem distorcida da realidade dos países pobres. E essa imagem é comercializada e mantida através de filmes e programas de TV, contribuindo para

transformar a visão cultural que os países têm de si mesmos.

Pela ótica do mercado dominador, o mexicano em geral é preguiçoso e está sempre bêbedo à porta de uma taverna, protegendo-se do sol, sob pródigo **sombrero**; o brasileiro, tamborim na mão, camisa listrada, está sempre fazendo evoluções numa escola de samba e — o que é pior — também de **sombrero**.

— Por que não fazem outro **Orfeu Negro** no Brasil?

Esta é uma pergunta a que já se habituaram no exterior diretores e produtores de cinema brasileiro. Para a maioria desinformada, o Brasil é só a selva amazônica, café, samba e futebol. Acontece que **Orfeu Negro** é um filme francês.

Aos donos da informação interessa captar no mercado consumidor dos países subdesenvolvidos apenas o exótico, o pitoresco, o factual. De um país como o nosso, com tantos bichos e tanta macumba, esperam que façamos filmes somente sobre esses temas. Querem importar, para deleite de seu público, a imagem que fazem de nós. Enquanto nos impõem a realidade deles.

Essas e outras razões ponderáveis levaram-me a propor a criação do Mercado Comum Cinematográfico. O brasileiro quer ser conhecido como é, inclusive sob os aspectos exótico, pitoresco, factual. Mas queremos também conhecer mais de perto nossos irmãos latino-americanos exatamente como são, assim como os irmãos africanos e os avós portugueses.

Nossa proposta oferece aos países mais pobres, inclusive àqueles que ainda não dispõem de uma cinematografia expressiva, o acesso a um enorme mercado compulsório, que os colocará no mesmo nível dos países mais avançados do bloco que constitui o Mercado Comum.

Por isso, a proposta brasileira nada tem de neocolonialista, já que se fundamenta exatamente no respeito às culturas regionais e à política preconizada pela Organização dos Estados Americanos, de acatamento à não-intervenção e autodeterminação dos povos.

Mas essa solução, assim como não é colonialista, não poderá ser paternalista. A política cultural — a da informação — e a econômica não podem caminhar sozinhas, prescindindo uma da outra. Qualquer acordo cultural leva à liberação econômica e, portanto, à emancipação política.

Estou convencido de que nossas possibilidades são muito amplas nesse empreendimento.

O Brasil não está falando sozinho, porque a reação ao unidirecionismo da informação, por parte dos países receptores, contra os transmissores, é uma tendência mundial.

Na 19.^a Reunião da Unesco, ressaltou-se a necessidade de países ricos e pobres fortalecerem o sentido de responsabilidade internacional, através de sistema de comunicação baseado na igualdade.

Nossa opção prioritária é o Mercado Comum Cinematográfico porque é rentável. Dará oportunidade a todos, neutralizará a influência da direção única, conduzirá à emancipação política e à consciência da liberdade que cada povo precisa para dizer o que sente.

O fenômeno da identificação cultural entre os países de expressão portuguesa e espanhola é o melhor trunfo de que dispomos nesta cruzada.

O dialeto banto, por exemplo, falado por expressiva corrente migratória de escravos africanos, mantém uma ponte de interesse recíproco entre Angola e o Brasil. Remanescentes da cultura incaica ou descendentes do império asteca integram-se muito bem na civilização contemporânea do colonizador espanhol, sem prejuízo das particularidades regionais de cada cultura. A comunidade luso-brasileira está muito próxima da comunidade latino-americana.

No discurso com que inauguramos oficialmente os trabalhos no Palácio Itamaraty, o Brasil propôs abrir 20% do seu mercado cinematográfico a Angola, Argentina, Colômbia, Espanha, México, Paraguai, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

Felizmente, para todos nós, que, durante dez dias, conferimos nossas afinidades e avaliamos nossos recursos, buscando uma solução genérica para problemas comuns, a receptividade à nossa proposta excedeu às expectativas. Isso, cabe-nos reconhecer, foi devido à fortuna de termos como companheiros figuras da mais significativa representatividade junto aos Governos de seus países e de alta qualificação pessoal e profissional nos meios cinematográficos.

Essa circunstância permitiu-nos redescobrir o ovo de Colombo. Isto é: estávamos tão perto uns dos outros e quase não nos víamos; éramos aliados de uma mesma causa e não sabíamos. E, sem qualquer pretensão de estar revolucionando os fundamentos da nossa História, chegamos a conclusão de que nossas raízes são muito mais abrangentes do que supúnhamos.

Basicamente, o I Encontro sobre Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espa-

nhola serviu aos países-membros para conhecer, debater e propor soluções a problemas que, embora variando de intensidade, são comuns a todos indistintamente. Daí a necessidade do intercâmbio, da união de cinematografias incipientes contra o domínio cultural e comercial das multinacionais. Do documento original desse I Encontro ressalta importante lição política: a de que nenhum povo deve desprezar as suas potencialidades.

O Brasil, cujo cinema ainda luta pela afirmação definitiva, compreendeu essa lição a tempo. E foi precisamente com base nos resultados de uma política oficial de proteção a nossa indústria que pudemos oferecer um modelo aos países irmãos que sofrem os mesmos percalços no afã de conquistar a autonomia.

Não é mais possível, em nosso tempo, que prevaleça o critério absurdo da aquisição de filmes por lotes, ou seja, pelo sistema do contrapeso, através do qual, para compensar os astronômicos resultados de bilheteria com produções do tipo **King Kong**, o exibidor aceita passivamente a imposição do distribuidor estrangeiro para atulhar os mercados regionais com dezenas de películas da pior sucata da filmografia internacional.

Paradoxalmente, outros cinemas de maioria de comprovada — como o francês e o italiano —, mas sem o sólido esquema do cinema tradicionalmente dominador, só conseguem entrar no Brasil a preço fixo, o que provoca um absurdo desolador: filmes sub aproveitados pelos produtores, comprados pelo montante aproximado de mil dólares, chegam a gerar rendas de até 1 milhão de dólares entre nós.

A fórmula brasileira para ocuparmos o espaço do nosso mercado não exclui a possibilidade de ser discutida, no futuro, pelos membros do nosso Mercado Comum Cinematográfico, a entrada de países como a França e a Itália, com quem temos em comum a origem latina. E, então, a oferta de um mercado de 1 milhão e 250 milhões de espectadores-ano, com a adesão dos cinemas francês e italiano, logo se ampliaria para mais de dois milhões.

Atualmente, por força da lei de obrigatoriedade, o cinema brasileiro ocupa 30% do mercado interno contra 70% ocupados pelo cinema estrangeiro, à frente o norte-americano. Com a implantação gradativa do Mercado Comum entre os países de expressão portuguesa e espanhola, 20% do mercado estarão reservados para os cinemas da comunidade, à exceção do

país importador, de modo que a concorrência seja feita de igual para igual: 50% para o cinema estrangeiro forte; 50% para o cinema nacional e os cinemas do Mercado Comum.

Note-se ainda que o espírito da livre empresa será preservado até mesmo na parcela mínima de 20%, a ser disputada em competição aberta pelos países do bloco.

Mas é importante abrir imediatamente em nosso mercado uma parte da quota prevista aos países-membros desde que, pelo menos, dois deles assinem acordos bilaterais conosco.

Com o Mercado Comum, estaremos erguendo uma barreira à informação em sentido único, contra a concentração da produção, ao mesmo tempo em que nos recusamos ao papel passivo de simples consumidores, tacitamente acumpliciados com a distorção da própria imagem.

Na execução de tão ambicioso projeto, estou certo de que teremos de criar mecanismo de distribuição, como a fundação de uma empresa, provavelmente de economia mista, a que se associem os países da comunidade. E, a cada ano, reunindo representantes em determinado país, para exame do comportamento do Mercado Comum em relação aos seus componentes. Estou certo de que, a partir dos acordos nas salas de exibição, chegaremos também à televisão, que se constitui, sem dúvida, numa das grandes preocupações dos países "receptores", por se tratar do mais poderoso veículo de comunicação e em face do alarmante índice de horas importadas em enlatados repletos de violência e erotismo.

AS RECOMENDAÇÕES DO I ENCONTRO

Foram as seguintes as **recomendações** contidas no **Relatório Final**, elaborado pelos representantes dos países da comunidade:

"Os representantes das indústrias cinematográficas de Angola, da Argentina, do Brasil, da Colômbia, da Espanha, do México, do Peru, de Portugal, do Uruguai e da Venezuela, que, na sua qualidade de expertos, participaram do I Encontro Sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, convieram em consignar, neste relatório, os pontos de interesse comum relativos às suas indústrias cinematográficas e, de modo especial, à possibilidade de criação de um mercado comum para a distribuição e exibição das produções cinematográficas dos países presentes,

CONSIDERANDO:

1. Que os países presentes compartilham o objetivo comum de produção, fomento e desenvolvimento das Cinematografias Nacionais. Portanto, concordaram em assinalar o caráter de transcendental importância desta Primeira Reunião das cinematografias de expressão portuguesa e espanhola;

2. Que o cinema é uma manifestação cultural de vital importância para nossos povos e, portanto, existe a necessidade de proteger as iniciativas nacionais dentro de uma grande unidade e em igualdade de condições no mercado cinematográfico mundial;

3. Que o cinema é um meio de comunicação de massa que permite a integração das culturas nacionais;

4. Que, dadas as circunstâncias históricas, sociais e culturais dos países Participantes do Encontro, é de vital significado a unificação dos esforços relativos às políticas cinematográficas dos mesmos;

5. Que as cinematografias representadas no Encontro, apesar de terem níveis distintos de desenvolvimento, apresentem problemas semelhantes no campo de produção, distribuição e exibição, que podem ser encarados de maneira conjunta pelos países interessados;

6. Que a comercialização de películas nacionais dos países presentes se não contarem com a devida proteção enfrentarão dificuldades na distribuição e exibição em seus respectivos mercados, em virtude do costume vigente de exibir películas de países com tradição e experiência cinematográfica que limitam a competência de nossas cinematografias;

7. Que cada mercado nacional está condicionado e dominado, majoritariamente, pelos produtos das grandes Indústrias Cinematográficas internacionais, que são muitas vezes estranhos à identidade cultural de cada país de expressão portuguesa e espanhola;

8. O domínio exercido pelas grandes produtoras internacionais, através de companhias distribuidoras e exibidoras, nos países onde existe produção nacional, limita a comercialização dos produtos nacionais, o que dificulta e impossibilita a amortização dos mesmos em seus respectivos mercados;

9. Que a produção nacional dos países representados enfrenta as mesmas dificuldades relativas aos custos de produção e às condições técnicas de elaboração de seus filmes;

10. Que, de acordo com as experiências das cinematografias mais desenvolvidas, ficou devidamente comprovado que as quotas de exibição ou reserva de mercado para as cinematografias nacionais constituem o caminho mais eficaz para a obtenção de tratamento justo e equilibrado dos produtos cinematográficos nacionais, em relação às cinematografias dos países que contam com uma cinematografia mais poderosa;

11. Que é imperiosa a necessidade de se abrirem mercados para as produções nacionais, como único meio de alcançar um desenvolvimento das Indústrias Cinematográficas dos países menos desenvolvidos que desejam comercializar seus produtos em mercados afins e que estão dispostos a oferecer reciprocidade a países com problemas semelhantes;

12. Considerando, finalmente, que a soma dos mercados de todos os países de expressão portuguesa e espanhola representa um vasto mercado de 1.250.000 espectadores,

COMPROMETEM-SE A LEVAR A CONSIDERAÇÃO DE SEUS RESPECTIVOS GOVERNOS:

PRIMEIRO: Que se adotem medidas para proteção das cinematografias nacionais e para criação de um **MERCADO COMUM DO FILME** para os países de expressão portuguesa e espanhola.

SEGUNDO: Que os mecanismos de proteção das indústrias cinematográficas nacionais tomem por base a exibição obrigatória de películas nacionais durante um número determinado de dias por ano. Tal sistema preferencial se denomina como quota de tela ou reserva de mercado.

a) O número de dias de exibição obrigatória variará, naturalmente, de acordo com o desenvolvimento de cada cinematografia nacional, tendo presente, no entanto, o caráter de incentivo à produção, que é a própria essência do sistema que se busca estruturar;

b) A exibição obrigatória aplicar-se-á a cada uma e a todas as casas exibidoras do país, criando-se uma **RESERVA DE MERCADO** a beneficiar exclusivamente as películas de produção nacional e aquelas realizadas em regime de co-produção, conforme o que disponha a legislação interna de cada país.

TERCEIRO: Que o **MERCADO COMUM DO FILME** terá por objetivo implantar um sistema mul-

tilateral de quotas de tela para as películas dos países membros, com a finalidade de ampliar as possibilidades de mercado dos países membros e proteger os vínculos de unidade cultural dos povos de expressão portuguesa e espanhola.

QUARTO: Que, para tanto, paralelamente à RESERVA DE MERCADO para as produções nacionais, deverá ser criado em cada país um período de exibição obrigatória exclusivamente reservado a películas produzidas pelos países que se associem a esse MERCADO COMUM.

a) Esse regime preferencial estará reservado exclusivamente, em cada país, aos filmes produzidos pelos demais membros do MERCADO COMUM, dele não podendo participar, em nenhum caso, a própria produção nacional;

b) Esse regime preferencial será objeto, em cada país, de livre concorrência entre as produções dos demais membros do MERCADO COMUM, julgando-se inadequado, e contrário aos próprios interesses das diversas cinematografias, todo e qualquer sistema de quotas individuais por países e por mercado;

c) periodicamente, os países membros avaliarão se o MERCADO COMUM DO FILME terá permitido que as cinematografias nacionais gozassem das condições de equilíbrio e reciprocidade que se pretendem com a criação do MERCADO COMUM DO FILME;

d) O MERCADO COMUM DO FILME de expressão portuguesa e espanhola não fará restrições, em todos os seus **consideranda**, às películas provenientes dos países-membros, cujas versões originais sejam em outra língua ou dialetos nacionais, contribuindo, assim, para fortalecer aspectos de sua cultura.

QUINTO: Em matéria de impostos, taxas e outros gravames internos que incidam sobre a comercialização, os filmes originários de todos os países-membros do MERCADO COMUM receberão, no território de qualquer outro país-membro, tratamento não menos favorável que aquele aplicado à produção cinematográfica nacional.

SEXTO: Que parte da renda gerada pelas películas exibidas ao abrigo do sistema de preferência do MERCADO COMUM DO FILME venha a constituir um FUNDO para a realização de filmes em regime de co-produção, reunindo dois ou mais países-membros.

SETIMO: Que se estudem fórmulas para permitir a participação no MERCADO COMUM DO FILME, em condições de reciprocidade, dos países de cinematografia ainda incipiente.

OITAVO: Que, enquanto examinem os Governos a presente proposta, tenham início entendimentos bilaterais tanto nos campos administrativos e técnicos, como no campo comercial, para a troca de informações e a realização de experiências-piloto de exibição nos diversos mercados nacionais de filmes originários dos países de expressão portuguesa e espanhola.

NONO: Que se constitua uma SECRETARIA PROVISÓRIA com a missão de coordenar os trabalhos de estruturação e negociação do MERCADO COMUM DO FILME, ora proposto, e que terá por objetivos:

- a) Fazer circular informações entre os interessados sobre o estado das diversas cinematografias nacionais;
- b) Programar e planejar novos ENCONTROS;
- c) Informar todos os países de expressão portuguesa e espanhola que não participaram do I ENCONTRO sobre o teor da presente proposta, incentivando-os a associar-se à idéia de criação do MERCADO COMUM DO FILME.

SECRETARIA PROVISÓRIA

Decidiu-se a criação de uma Secretaria Provisória que assegurará o intercâmbio de todas as informações até que se realize o próximo Encontro.

Decidiu-se que essa Secretaria será constituída pelo Brasil, Portugal e Venezuela.

PRÓXIMO ENCONTRO

Aproveitando a realização do Festival de San Sebastián, os países que ali comparecerem, reunir-se-ão, informalmente, para analisar assuntos relativos ao estabelecimento do MERCADO COMUM DO FILME.

O II Encontro Sobre Comercialização de Película de Expressão Portuguesa e Espanhola realizar-se-á em Caracas, Venezuela, durante a segunda quinzena do mês de novembro do presente ano, conforme decisão unânime dos países presentes ao I Encontro Sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola.

O presente RELATÓRIO FINAL, em ambas suas versões, em português e espanhol, está assinado, pelo menos, por um dos integrantes de cada uma das Delegações das atividades cinematográficas nacionais que participaram dos trabalhos.

Brasília, em 29 de julho de 1977."

Participação da Embrafilme em Festivais Internacionais durante o ano de 1977.

- 1 — Festival da Índia:
(Nova Delhi)
- CRUELDADE MORTAL
FOGO MORTO
PECADO NA SACRISTIA
LENDA DE UBIRAJARA
GUERRA CONJUGAL
INCONFIDENTES
AMULETO DE OGUM
- 10 — Locarno:
- AJURICABA
TENDA DOS MILAGRES
- 11 — Nova York:
- TENDA DOS MILAGRES
- 12 — Montreal:
- DONA FLOR
BARRA PESADA
- 13 — Benalmádena:
- XICA DA SILVA
- 14 — San Sebastian:
- PAIXÃO E SOMBRAS
MAR DE ROSAS
PRATA PALOMARES
CASA GRANDE E SENZALA — curta-metragem
- 3 — Bergamo:
- PECADO NA SACRISTIA
LIÇÃO DE AMOR
- 4 — Mostra México:
- GUERRA CONJUGAL
- 15 — Figueira da Foz:
- BARRA PESADA
TENDA DOS MILAGRES
- 5 — Cannes:
- DI CAVALCANTI — curta-metragem que recebeu o prêmio especial do júri:
- CORDÃO DE OURO
O CRIME DO ZÉ BIGORNA
DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS
LADRÕES DE CINEMA
NA PONTA DA FACA
O LAGO — curta-metragem
PRATA PALOMARES
CRUELDADE MORTAL
- 16 — Nyon:
- IAÓ
SIMITÉRIO DE ADÃO E EVA
NOEL NUTELS
A PEDRA DA RIQUEZA
PORTA DO CÉU
- 17 — Mannheim:
- AJURICABA
- 6 — Oberhausen:
- OS LIBERTINOS — curta-metragem
- 18 — Chicago:
- BARRA PESADA
TENDA DOS MILAGRES
A DAMA DO LOTAÇÃO
CRUELDADE MORTAL
- 7 — Annecy:
- VERDES OU NÃO COMER A GRAMA — curta-metragem
- 19 — Teerã:
- O CRIME DO ZÉ BIGORNA
- 8 — Berlim:
- TENDA DOS MILAGRES
À FLOR DA PELE
- 20 — Paris:
- LÓCIO FLÁVIO
BARRA PESADA
MAR DE ROSAS
- 9 — Taormina:
- DONA FLOR
FEMININO PLURAL

BALANÇO DAS ATIVIDADES DA DIRETORIA DE OPERAÇÕES NÃO COMERCIAIS EM 1977

A Lei N.º 6.281 de 10 de dezembro de 1975 que extinguiu o Instituto Nacional do Cinema (INC) e ampliou as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME — estabelece que a Empresa desempenhará, no campo da cultura cinematográfica, as seguintes atividades: pesquisa, prospecção, recuperação e conservação de filmes, produção, co-produção e difusão de filmes educativos, técnicos e culturais e, também, a formação profissional.

Coerente com essa proposta, foi criada a Diretoria de Operações não Comerciais que, além de tais atribuições, tem ainda a seu cargo a organização e desenvolvimento da Biblioteca de Cinema; instalação, ampliação e manutenção do Museu de Cinema; organização e desenvolvimento da Filmoteca e de um sistema de registro e documentação; o desenvolvimento de escolas de cinema, cursos especializados, cinematecas; promoção e participação da Empresa em manifestações culturais cinematográficas e, de acordo com o artigo 28 do Estatuto Social, aprovado pelo Decreto n.º 78.108, de 22 de julho de 1976, a organização e participação em Mostras e Festivais no país e no exterior, seleção de filmes e representação em tais eventos.

Desde que começou a funcionar, em julho de 1976, a Diretoria de Operações não Comerciais deu início a uma série de projetos através do Departamento do Filme Cultural, cujas atribuições principais são o planejamento, estudo de projetos e divulgação de filmes culturais, técnicos e científicos de objetivos não comerciais, a produção e divulgação de diafilmes, preparação e controle de contatos e convênios referentes à produção cinematográfica. Nesse sentido, foram produzidos 21 filmes — dez deles pelo Plano de Ação Cultural do MEC —, enquanto outros 17 se encontram em fase de produção.

Na área das publicações, estão sendo concentrados os esforços no sentido de se dar continuidade às publicações paralisadas há quase quatro anos. É assim que, até o final deste ano, o Departamento de Documentação e Divulgação terá atualizado as revistas Guia de Filmes e Brasil Cinema.

Além dessas, foram publicados em co-edição com a Artenova, nos moldes do Instituto Nacional do

Livro, obras de importância para o cinema brasileiro, como é o caso de "Filme e Realidade", do cineasta Alberto Cavalcanti, e "Arquitetura, Cinema, Tradição — Cenografia e Vida em Fogo Morto", de Rachel Sisson. Em preparo estão a "Antologia Maureana", coordenada por Alex Viany e o estudo "Macunaíma" — sobre o livro e o filme — por Heloísa Buarque de Hollanda. Do mesmo modo, também será traduzido e publicado, numa co-edição EMBRAFILME/Civilização Brasileira, o livro "A Técnica da Montagem Cinematográfica", de Karel Reisz e Gavin Millar, trabalho de alto nível técnico e de valor fundamental para os estudiosos de cinema.

A EMBRAFILME é hoje responsável pela Biblioteca do ex-INC, possuindo um acervo especializado que vem sendo acumulado desde a sua criação por Roquette Pinto no extinto INCE — Instituto Nacional do Cinema Educativo. A Biblioteca, ao lado da Cinemateca, tem importância relevante na preservação da memória nacional. Esta última possui um acervo de valor inestimável, com filmes matrizes, negativos, masters, contratipos e cópias raras, tanto em 35 quanto em 16mm. A médio prazo é um dos objetivos desta Diretoria reunir tanto a Biblioteca como a Cinemateca e o Museu Nacional do Cinema num mesmo prédio para assim facilitar a pesquisa da Empresa, transformando-os em órgãos essencialmente dinâmicos.

No campo da preservação e recuperação de filmes, o DDD, em convênio com a Fundação Cinemateca Brasileira, de São Paulo, recuperou quatro títulos representativos da cinematografia nacional: "Canto do Mar", de Alberto Cavalcanti, "Cidade Ameaçada", de Roberto Farias, "Argila", de Humberto Mauro, e "Rio 40 Graus", de Nélson Pereira dos Santos, e em convênio com a Cinédia, os filmes "Mulher", de Otávio Gabus Mendes e "Pureza", de Chianca de Garcia.

Também ligado à Diretoria de Operações não Comerciais, está o Departamento de Expansão Cinematográfica que tem a seu cargo a formação profissional dos participantes da indústria cinematográfica. Como um de seus objetivos principais está a assinatura de convênios com órgãos de classe e instituições de ensino para, a partir daí, programar cursos de especialização em áreas de notória carência de mão-de-obra qualificada.

Como primeiros resultados desse trabalho, foram realizados os cursos de Produção Executiva e Direção de Produção, em convênio com a ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas) e MAM (Museu de Arte Moderna) e também os de Atualização para Eletricistas, (juntamente com o Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro e Escola de Teatro Martins Pena) e Iniciação às Técnicas de Continuidade. Do mesmo modo, o DEPEX participou da montagem do Laboratório de Produção de Filmes Didáticos, por solicitação da Escola Técnica Federal do Paraná, para depois complementar com um curso de Técnica de Filmagem.

Em Curitiba e Salvador, organizou para a Fundação Projeto Rondon o seminário "O Cinema Brasileiro — Espaço e Configurações", e, no Rio participou do I Seminário de Atualização em Super-8 e da Mostra de Super-8 da Escola Superior de Desenho Industrial.

Em janeiro deste ano foram realizados os cursos: "Técnica de Som Direto", juntamente com o Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e o "Curso de Roteiro", coordenado por Leopoldo Serran, juntamente com a ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas).

A Secretaria Executiva de Festivais Nacionais da Diretoria de Operações não Comerciais tem as seguintes atribuições principais: planejamento e coordenação das atividades relacionadas com mostras e festivais nacionais; exame dos convites oficiais para a participação de filmes brasileiros em festivais nacionais; recebimento e análise de solicitações para a participação da Empresa, sob a forma de patrocínio, em festivais brasileiros, examinando o número de cinema, a população e o interesse pelo evento;

recebimento e remessa das cópias de filmes que poderão participar de festivais nacionais; provisão da confecção de cópias, em laboratórios nacionais, dos filmes escolhidos para participarem de festivais nacionais; estabelecimento de normas para a distribuição de prêmios a serem concedidos pela EMBRAFILME nos festivais em que tomar parte como patrocinadora; preparo dos festivais de curta-metragem.

Os prêmios oficiais de cinema devidos aos filmes de 1976 tiveram sua entrega transferida para São Paulo. A festa da Coruja de Ouro foi realizada no final de janeiro de 1978. O palco da solenidade foi o Teatro Municipal e a ela acorreu grande parte do meio cinematográfico, tanto do Rio e de São Paulo, quanto do resto do Brasil.

Os troféus "Coruja de Ouro" e "Humberto Mauro" foram instituídos como reconhecimento à criação artística, na qual se destacaram, durante um ano de trabalho cinematográfico, realizadores, intérpretes, técnicos e especialistas. O troféu "Humberto Mauro" refere-se, especificamente, aos filmes de curta-metragem. Foram criados em 1969 e 1971, respectivamente, pelo extinto Instituto Nacional do Cinema.

É a primeira vez que essa festa se transfere para São Paulo. Pela primeira vez, a solenidade ocorre em outro local que não a Cidade onde se vem realizando desde a sua criação. A solenidade da "Coruja de Ouro" pretendeu, agora, ser fiel ao espírito de congraçamento, que se vincula, também, à chama de brasiliade de que foi palco e cenário, tantas vezes, o Estado de São Paulo.

O espetáculo então concebido teve, também, a intenção de valorizar as coisas brasileiras e os autores cuja arte musical acompanhou os momentos decisivos da História de nosso Cinema.

O FILME ESTÁ PRONTO. E AGORA?

O resultado está aí, no rolo de filme, que de nada valerá enquanto permanecer guardado dentro da lata. É preciso agora projetá-lo nas telas dos cinemas. E é preciso que haja gente dentro dos cinemas.

A esta altura, o cineasta terá que se envolver em uma outra área de atividade: da propaganda e promoção. E surgem perguntas e dúvidas que nem sempre o deixarão muito à vontade. Por exemplo:

— Como fazer para que milhares e milhares de pessoas saibam que um determinado filme está passando neste ou naquele cinema?

— Que apelos utilizar para convencer toda essa gente a desligar a televisão, se vestir, pegar condução, comprar ingressos e se sentar durante duas horas diante da tela do cinema?

— Quais as mensagens certas para conseguir que essas pessoas entrem no cinema em que está passando aquele filme, e não em outro?

— Qual o tipo de veículo (jornal, rádio, tv etc.) ideal para anunciar cada filme?

— Qual o tipo de público que deve ser visado pela propaganda?

— Se é a propaganda que leva gente ao cinema, quanto gastar com ela? Até onde esse gasto será recompensado pelas bilheterias? Ou até onde ele não será insuficiente para obter resultados junto ao público?

Este artigo se propõe a esclarecer um pouco estas dúvidas. Afinal, o cineasta já fez o seu trabalho e merece um certo descanso. Pelo menos enquanto aquela outra idéia na cabeça não comece a se transformar em um novo filme.

"É proibida a entrada de mendigos e de vendedores de reclames."

Até há uns 40 anos atrás, era comum a existência de cartazes com dizeres como este, na entrada de lojas comerciais ou pequenas indústrias. De lá para cá, muita coisa mudou. E a propaganda passou de um descrédito generalizado a uma supervvalorização igualmente errônea. Esta supervvalorização é particularmente frequente no caso da indústria cinematográfica.

Muitos diretores ou produtores são levados a crer que o sucesso comercial deste ou daquele filme é sempre diretamente proporcional à verba investida na campanha publicitária. Felizmente, isto não é verdade. Cada filme tem a sua limitação e a sua potencialidade comercial. A propaganda que o cerca apenas poderá, quando bem realizada, ajudá-lo a atingir sua plena potencialidade.

A propaganda não é capaz de "inventar" um sucesso cinematográfico, de estender infinitamente a sua potencialidade comercial, além do limite já inscrito no próprio filme. E isto porque, paralelamente à propaganda divulgada através dos veículos de massa, sempre existirá um outro tipo de propaganda, sobre a qual os publicitários não têm controle: o **boca-a-boca**, chamado mais apropriadamente pelos franceses de **bouche-oreille**.

Uma campanha publicitária bem feita pode encher uma sala de cinema na sessão de lançamento de um filme totalmente desinteressante e até mesmo nos dois ou três dias seguintes. Mas o blefe logo se espalhará de boca em boca, com as poltronas vazias traduzindo silenciosamente a indignação das platéias iniciais. E o dinheiro investido na campanha de lançamento jamais retornará através das bilheterias, passando apenas a reforçar o balanço negativo da produção.

Da mesma forma, um filme com ingredientes capazes de atrair um grande público poderá um dia atingir uma bilheteria satisfatória, mesmo lançado silenciosamente. Uma boa propaganda certamente lhe permitiria chegar com muito mais rapidez e eficiência à plenitude do seu mercado potencial.

Mas como identificar corretamente os limites de potencialidade de mercado de um filme, a fim de se estipular para ele uma verba publicitária adequada? Não é uma tarefa fácil, principalmente em se levando em conta a natureza do "produto" que se pretende vender. Uma lata de filme contém muito mais que uma mercadoria a ser posta à venda. Ela encerra muita emoção, muita criatividade, muita arte, muita vida, muitos sonhos... e muito dinheiro investido. É natural que os responsáveis por esse trabalho se

sintam incapazes de uma avaliação realística de suas potencialidades comerciais. O envolvimento emocional é grande demais, e sempre tende a conduzir a uma distorção nessa avaliação.

Ocorre que na situação atual do mercado cinematográfico brasileiro a responsabilidade maior dessa tarefa de avaliação cabe não ao diretor, ou ao produtor, ou ao distribuidor, ou ao publicitário, e sim ao exibidor. Nos últimos anos, o nosso cinema viu surgirem as primeiras leis destinadas a garantir a sua sobrevivência. Já é obrigatória a exibição de filmes brasileiros em todos os cinemas, na proporção de um terço do tempo total da programação anual. Recentemente, a Embrafilme conseguiu aperfeiçoar esta medida, garantindo continuidade, em cada cinema, ao filme brasileiro que ultrapasse um limite mínimo de público em sua primeira semana.

E além de lutar para conquistar a sua vez em nosso próprio mercado, a produção nacional já é internamente competitiva. Só no ano passado, foram lançados comercialmente 84 longometragens brasileiros.

A definição do circuito de lançamento de um filme já determina automaticamente alguns limites para a respectiva verba publicitária. O cálculo mais sensato deverá estar baseado na soma da renda líquida média de cada cinema escalado para o circuito.

É verdade que existem outros fatores a serem considerados. O resultado de bilheteria de um filme em sua praça de lançamento, por exemplo, terá grande influência em sua sorte no resto do país. Entre os exibidores, tudo se sabe. Se um filme teve bom público no lançamento, estão abertas para ele as portas de outros cinemas, na definição dos circuitos posteriores. Mas se foi um fracasso, não será fácil ir em frente. Este fato poderá tentar um produtor a esquecer a prudência ao estipular a verba para a publicidade na praça de lançamento, preferindo **forçar a barra** para ter melhor acesso a futuros circuitos. Neste caso, o gasto excessivo com o

lançamento poderia ser mais tarde recompensado.

Estipulada a verba para o lançamento, é hora de se partir para a elaboração do projeto das campanhas publicitária e promocional. Sempre é bom começar por uma tentativa de definição das deficiências e qualidades do filme, encarado como um produto a ser apresentado em um mercado altamente competitivo. Destacando-se os seus aspectos potencialmente atrativos, já se poderá ter uma orientação segura ao se criar cada peça da campanha.

Ultimamente, a Embrafilme tem procurado uma espécie de símbolo ou logotipo para cada filme cuja distribuição lhe é confiada. Esta marca tornará mais fácil a identificação, memorização e correlação das diferentes mensagens visuais.

Para se definir as peças a serem elaboradas para a campanha publicitária, é bom que se tenha em mãos um esboço do plano de **media**. Entretanto algumas peças são de início imprescindíveis, por imposição dos exibidores. São elas: cartaz, cartazete, fotos para porta de cinema, **trailler**, **avant-trailler** e **press-book** (ou **press-sheet**). São também as mais urgentes, uma vez que devem ser apresentadas aos exibidores juntamente com o filme, ao ser estudada a colocação deste em circuito.

De acordo com o vulto da verba e o plano de **media**, serão criadas depois as mensagens para os veículos de massa, como rádio, jornal, revista, televisão, **out-door**, mala direta (correio) etc., bem como a confecção especial de **displays** para porta de cinema.

A campanha promocional pode incluir: distribuição de **press-book** à imprensa; encaixe de informações referentes ao filme (**release**) em colunas e noticiário de jornais, rádios e televisões; exibição do filme em sessões especiais, para críticos especializados, jornalistas, personalidades em geral; entrevistas com o diretor, atores, produtor, autor da história-tema, roteirista etc.; reportagens sobre o filme ou sobre assuntos a ele ligados. E ainda: **shows**, palestras etc.

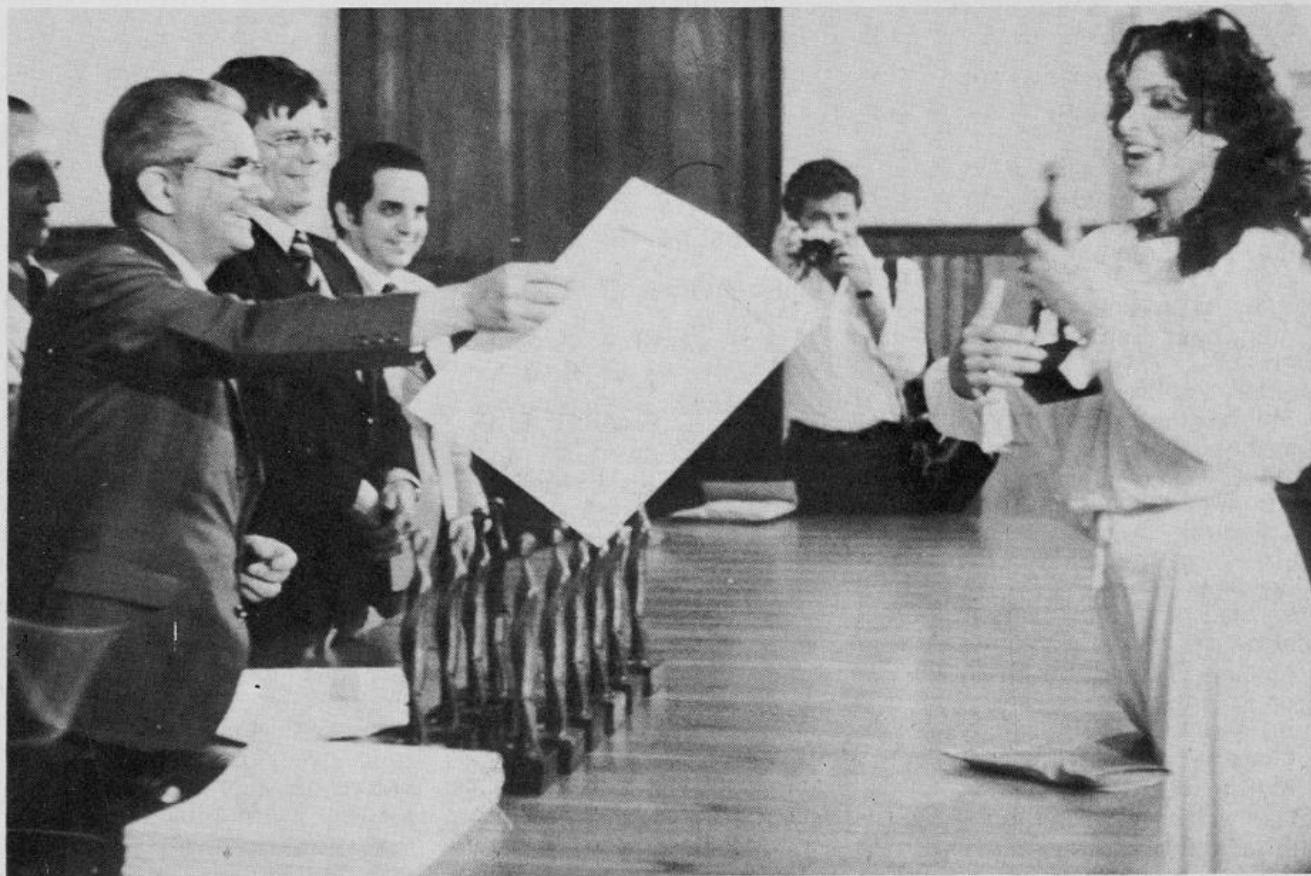
X FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO

Michel do Espírito Santo

Foi realizado de 25 a 31 de julho do ano de 1977, o X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. É a mostra cinematográfica que conseguiu manter a maior continuidade de todos os festivais organizados, não só no Brasil como nas três Américas. Foi criado em 1965, com o nome de Semana do Cinema Brasileiro. A cidade, ainda muito jovem, não parecia ter condições de assegurar o futuro de um festival que, como todos, nasce ambicioso. Mas, como tudo que acontece em Brasília, foi para a frente. Muitos prêmios já foram distribuídos: troféus ("Candango"), dinheiro e diplomas, entre outros. A melhor produção brasileira de cada

ano tem sido muito bem representada pelos filmes selecionados, de curta e longametragens, de 1965 a 1971 e de 1975 a 1977. De 1972 a 1974 não houve competição. A Fundação Cultural do Distrito Federal tem a firme decisão de manter a feliz iniciativa de 1965, como um de seus principais projetos anuais. Mais uma vez o Sr. Ruy Pereira da Silva, diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal, organizou e presidiu o festival daquele ano. Dedicou todo seu tempo ao tradicional certame cinematográfico. Colaboraram com a Fundação Cultural para o êxito do festival, os seguintes órgãos: EMBRAFILME (Em-

presta Brasileira de Filmes S.A.), FUNARTE (Fundação Nacional de Arte, do MEC), Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores e Caixa Econômica Federal. A programação deste ano foi a seguinte: Mostra Competitiva em 35mm (curta e longa-metragens), Mostra Competitiva em 16mm (curta e longa-metragens), Mercado de Filmes, Exposição, Encontro de Documentaristas, Encontro de Pesquisadores, Encontro Sobre Comercialização, Seminário Sobre o Mercado Interno, Seminário Sobre Cinema Latino-Americano e Festa de Encerramento (Homenagens e Entrega de



1 — Ruy Pereira da Silva, Diretor do Festival de Brasília, entrega o Prêmio de "Melhor Atriz" a Lady Francisco

FESTIVAL DE BRASÍLIA

Prêmios). A fim de manter atualizado o histórico do Festival de Brasília, publicamos a seguir pormenores do que foi a Mostra do ano de 1977.

(Foi a primeira vez que o festival de Brasília incluiu em sua programação uma mostra competitiva de filmes produzidos diretamente na bitola de 16mm, de curta e longa-metragens. Concorreram todos os filmes produzidos a partir de janeiro de 1976 e que foram inscritos até a data do encerramento das inscrições.)

OS PREMIADOS

1. Na longa-metragem:

Melhor filme: **Tenda dos Milagres**, de Nelson Pereira dos Santos

Melhor diretor: Nelson Pereira dos Santos (**Tenda dos Milagres**)

Melhor ator: Lima Duarte (**O Crime do Zé Bigorna**, de Anselmo Duarte)

Melhor atriz: Lady Francisco (**O Crime do Zé Bigorna**)

Melhor ator coadjuvante: Lúthero Luiz (**Ladrões de Cinema**, de Fernando Coni Campos)

Melhor atriz coadjuvante: Sônia Dias (**Tenda dos Milagres**)

Melhor roteiro: Lauro César Muniz (**O Crime do Zé Bigorna**)

Melhor fotografia: Edson Santos (**Ajuricaba**, de Oswaldo Caldeira)

Melhor montagem: Gilberto Santeiro (**Morte e Vida Severina**, de Zelito Viana)

Melhor trilha sonora: Jards Macalé (**Tenda dos Milagres**)

Prêmio Especial: ao ator Carlos Kroeber (pela sua atuação em **Gordos e Magros**, de Mário Carneiro)

2. Na curta-metragem:

Melhor filme: **Brinquedo Popular do Nordeste**, de Pedro Jorge de Castro

Melhor diretor: Fábio Barreto (**A História de José e Maria**)

Melhor roteiro: Tuna Espinheira (**Cajaíba... Lição de Coisas, o Fazendeiro do Ar**, do mesmo)

Melhor fotografia: Walter Carvalho (**Brinquedo Popular do Nordeste**)

Melhor montagem: Jaime Justo (**Memória do Carnaval**, de Alice Gonzaga)

Melhor trilha sonora: Colheita Folclórica de Conceição (**Ticumbi**, de Elyseu Visconti Cavalleiro)

3. Na mostra competitiva em 16mm:

Melhor longa-metragem: **Iaô**, de Geraldo Sarno

Melhor curta-metragem: **Choque Cultural**, de Zelito Viana

Melhor direção: Carlos Fernando Borges, Joatan Vilela Berbel, José Carlos Avellar, Nicolau Zarvos e Paulo Chaves Fernandes (**Destrução Cerebral**)

(Todos receberam prêmio em dinheiro, Troféu "Candan-gó" e Diploma)

COMISSÕES DE PREMIAÇÕES

1. Longa-metragem:

ALCINO TEIXEIRA DE MELLO (Presidente do CONCINE — Presidente)

VLADIMIR DO AMARAL MURTHINHO (Secretário de Educação e Cultura do Distrito Federal)

GUY MARIE DE CASTRO BRANDÃO (Chefe do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores)

JOSÉ WALTER BAUTISTA VITAL (Secretário de Tecnologia Industrial do Ministério da Indústria e Comércio)

ROBERTO PARREIRA (Diretor Executivo da Fundação Nacional de Arte)

RUY PEREIRA DA SILVA (Diretor Executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal)

ROBERTO FARIAS (Diretor Geral da EMBRAFILME)

DOUGLAS MARQUES DE SA (Representante da Universidade de Brasília)

CLOVIS SENNA (Crítico de cinema de Brasília)

WILSON CUNHA (Crítico de cinema do Rio de Janeiro)

POLA VARTUCK (Crítico de cinema de São Paulo)

OSWALDO MASSAINI (produtor)

2. Mostra Competitiva 16mm:

MARIA DE LOURDES MOREIRA (Membro do plenário do CONCINE — Presidente)

LEANDRO TOCANTINS (Diretor da EMBRAFILME)

WALTER SOTOMAYOR (Crítico de cinema de Brasília)

SÉRGIO SANZ (Presidente da Associação Brasileira de Documentaristas)

GUIDO ARAUJO (Coordenador da Jornada de Curta-Metragem de Salvador)

LUCILLA AVELLAR (Representante da FUNARTE)

FELIPE DE MACEDO BACELAR (Secretário Geral do Conselho Nacional do Cinema)

EXPOSIÇÃO

Na galeria da sede da Fundação Cultural do Distrito Federal foi apresentada, pela terceira vez, uma mostra de documentação e peças cinematográficas. É sempre importante organizar-se uma exposição histórica sobre o cinema com fotografias, cartazes e peças ligadas ao passado. Uma câmera, um projetor, uma fotografia, um cartaz, enfim, tudo que nos leve à comprovação de algo que o cinema fez, em determinado momento, e que agora ajuda a enriquecer qualquer acervo. A Exposição do X Festival exibiu, com o co-patrocínio da FUNARTE, do Ministério da



2 — Jards Macalé, em "Tenda dos Milagres"

Educação e Cultura, novas peças do Museu Nacional do Cinema da EMBRAFILME, tão cuidadosamente organizado por Jurandyr Noronha. O Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro apresentou curiosidades de Almeida Fleming e Igino Bonfioli. Gilda de Abreu mostrou uma parte do seu magnífico trabalho, sempre ao lado do seu inesquecível Vicente Celestino. Dustan Maciel contribuiu com inédita documentação sobre o Ciclo de Recife. Michel do Espírito Santo colaborou com cartazes de filmes brasileiros que representam uma parte de muitos anos de seu trabalho como pesquisador e colecionador. O Clube de Criação do Rio de Janeiro mostrou o que está procurando fazer em

defesa da sua campanha de nacionalização dos cartazes de cinema. Na realidade, uma das melhores galerias de arte do país, apresentou, durante toda uma semana, uma coleção variada e que está intimamente ligada a inesquecíveis esforços de técnicos, diretores, produtores, atores, cujos nomes fazem parte da história do cinema brasileiro.

ENCONTRO DE DOCUMENTARISTAS

Com o co-patrocínio específico da FUNARTE e a colaboração da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), da Associação Mineira de Produtores Cinematográficos (AMPC) e da

Associação Paulista de Cineastas (APACI), a Fundação Cultural do Distrito Federal, por intermédio do seu diretor executivo, Dr. Ruy Pereira da Silva, incluiu o I Encontro de Documentaristas como uma das manifestações do X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. As sessões foram realizadas em dependências do Hotel Nacional. O objetivo do Encontro foi levantar o atual estágio de produção e distribuição do filme de curta-metragem no Brasil. Entre os vários temas debatidos os mais importantes foram: "regulamentação e distribuição do curta-metragem" e "cinema brasileiro: produção e mercado". A presença de expressivo número de participantes deverá contribuir futu-

FESTIVAL DE BRASÍLIA

ramente para a valorização do filme curta-metragem.

ENCONTRO DE PESQUISADORES

Paralelamente ao festival foi realizado o sétimo encontro de pesquisadores do cinema brasileiro, que é o quarto feito em Brasília. Teve o copatrocínio da EMBRAFILME, do Centro Nacional de Referência Cultural e a colaboração do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro (sediado em Belo Horizonte) e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os assuntos principais discutidos foram: "fichamento padrão para classificação de material cinematográfico", "metodologia de análise filmica e cinema brasileiro", "métodos científicos de restauração de filmes antigos", "reunião anual do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro", "exame do ante-projeto dos Estatutos do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro", "Dicionário do Cinema Brasileiro" (que está sendo elaborado pela EMBRAFILME) etc. Estiveram presentes pesquisadores de vários Estados.

SEMINÁRIO SOBRE A SITUAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO NO MERCADO INTERNO

O Festival de Brasília apresentou, pela primeira vez, um seminário sobre mercado interno. Na realidade quando se trata de assuntos ligados ao filme brasileiro, um dos mais importantes é dimensionar a potencialidade da exibição do nosso produto cinematográfico dentro do país. O momento atual vem mostrando um crescente entusiasmo do público pelo cinema feito no Brasil, mas esse entusiasmo deve contagiar distribuidores e exibidores, para que todos

filmes tenham o seu mercado garantido em tão vasto país. A Fundação Cultural do Distrito Federal, com o apoio específico da EMBRAFILME e da Caixa Econômica Federal, programou mais esta manifestação do Festival, que reuniu um grupo de pessoas diretamente interessadas no assunto e conscientizadas de sua importância e de uma realidade irreversível, pois o filme brasileiro, protegido pelo CONCINE e pela EMBRAFILME, com o decidido apoio do Ministério da Educação e Cultura, reforçado pelo interesse pessoal do Ministro Ney Braga, está se fortalecendo como produto de consumo em um mercado onde ainda é minoritário, mas onde terá, a qualquer momento, a sua posição bem assegurada, como fator de indústria e comércio, de arte e cultura.

SEMINÁRIO SOBRE CINEMA LATINO-AMERICANO

Outra iniciativa da Fundação Cultural, programada para este festival, foi a realização do Seminário sobre o Cinema Latino-Americano, com o copatrocínio da EMBRAFILME, da Caixa Econômica Federal e do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores. Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, México, Moçambique, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. O encontro abrirá novos horizontes para a comercialização dos filmes de expressão portuguesa e espanhola. Um novo mercado de interesses comuns será fortalecido. Os trabalhos basearam-se no seguinte tema: "legislação de cada país participante", "infra-estrutura de produção", "estatística da produção anual", "mercado para o filme nacional", "identidade cultural entre os povos de expressão portuguesa e espanhola" e "relação cinema-tevisão".

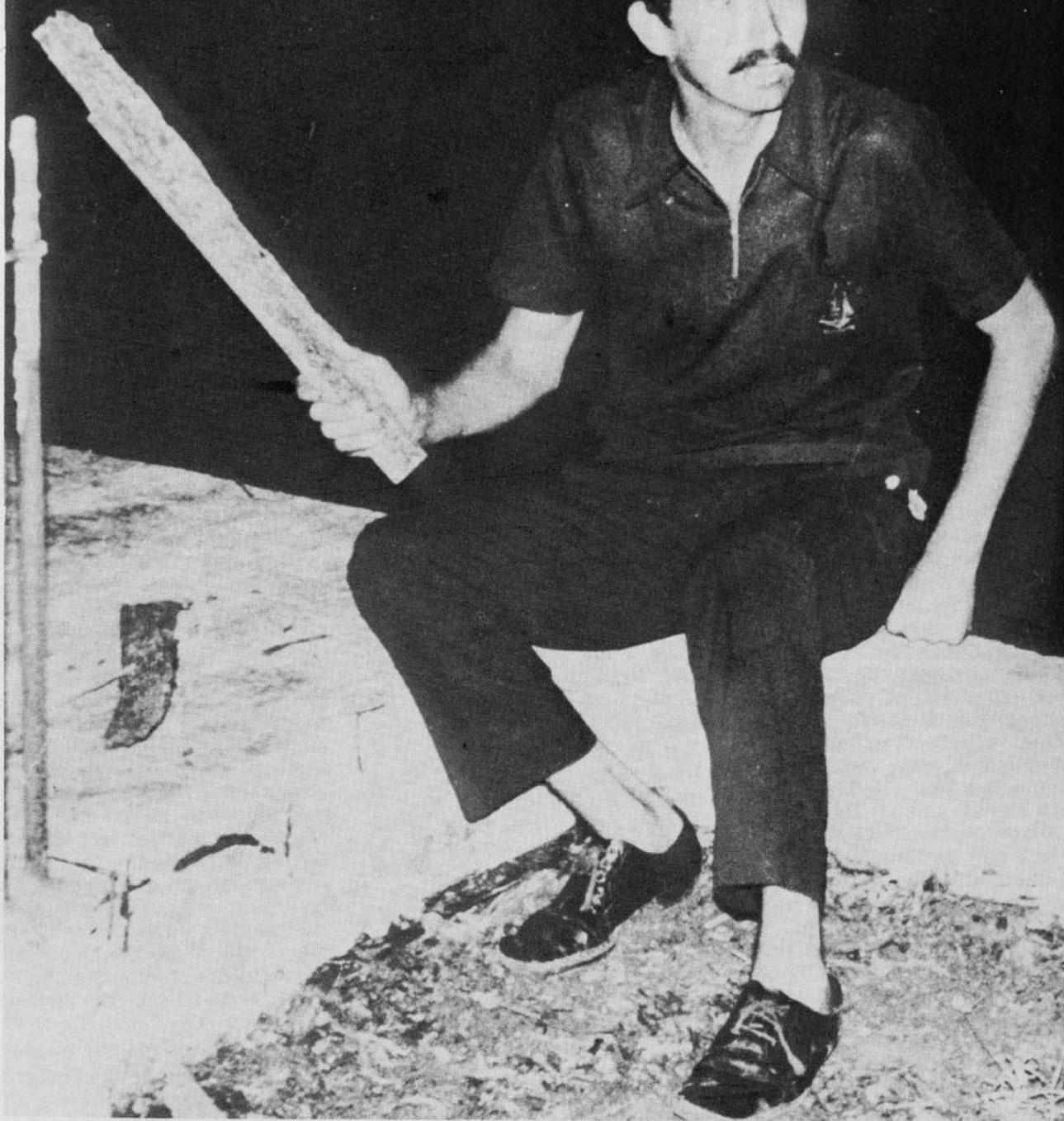
ciamentos, distribuição, obrigatoriedade de exibição e toda a legislação específica. O Brasil tem interesse em ver filmes dos países da América de língua espanhola, e deseja que os mesmos assistam aos filmes brasileiros.

FILMES DE EXPRESSÃO PORTUGUESA E ESPANHOLA

Por iniciativa da EMBRAFILME aceita pela Fundação Cultural do Distrito Federal, foi realizado o encontro sobre a comercialização dos filmes de expressão portuguesa e espanhola, com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, através do Departamento de Promoção Comercial e do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, cujas reuniões foram realizadas em salas específicas do Palácio Itamaraty. Estiveram presentes representantes dos seguintes países: Argentina, Angola, Brasil, Colômbia, Espanha, México, Moçambique, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. O encontro abrirá novos horizontes para a comercialização dos filmes de expressão portuguesa e espanhola. Um novo mercado de interesses comuns será fortalecido. Os trabalhos basearam-se no seguinte tema: "legislação de cada país participante", "infra-estrutura de produção", "estatística da produção anual", "mercado para o filme nacional", "identidade cultural entre os povos de expressão portuguesa e espanhola" e "relação cinema-tevisão".

MERCADO DE FILMES

Pela segunda vez consecutiva, o festival deste ano apresentou um mercado de filmes, que foi uma importante iniciativa do ano passado. Com o patrocínio da EMBRAFILME



3 — Prêmio 16mm de "Melhor Diretor" ao filme "Destruição Cerebral"

— Empresa Brasileira de Filmes S.A., da Caixa Econômica Federal e do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores, a Fundação Cultural do Distrito Federal preparou um programa, com os filmes de curta e longa-metragens, que constituíram a mostra competitiva de 35mm, e um número maior de películas que foram apresentadas, fora de competição, todas elas representativas da mais recente

produção cinematográfica brasileira. Assistiram aos filmes, convidados especiais dos seguintes países: Angola, Argentina, Espanha, Estados Unidos, Colômbia, França, México, Moçambique, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela. Foram exibidos os seguintes filmes:

Mar de Rosas, de Ana Carolina

Na Ponta da Faca, de Miguel Faria Jr.

Chão Bruto, de Dionizio Azevedo (2.ª versão)

Esse Rio Muito Louco de Geraldo Brocchi, Denoy de Oliveira e Luiz de Miranda Corrêa

Cordão de Ouro, de Antônio Carlos Fontoura

Crueldade Mortal, de Luiz Paulino dos Santos

O Ibrahim do Subúrbio, de Astolfo Araujo e Cecil Thiré

Gente Fina é Outra Coisa, de Antônio Calmon

Os Amores da Pantera, de Jece Valadão

O Monstro Caraíba, de Júlio Bressane

FILME VELHO: OURO DE TOLO

Carlos Augusto Calil

A conservação de filmes nunca existiu em nosso país. A coleta sistemática — ou ocasional — do material cinematográfica não impediu sua deterioração. Já se disse que a falta de condições adequadas à preservação de filmes, responsável pelos dois incêndios da Cinemateca Brasileira, em 1957 e 1969, colocava em questão a política de prospecção então desenvolvida. Não foi temerário reunir os filmes para permitir que apenas um incêndio destruísse todo o material relativo a uma época ou a um cinegrafista? Este contra-senso aparente fazia parte do jogo. Daquele mesmo jogo-de-azar que logrou salvar da destruição do tempo um acervo significativo de películas que representam hoje o patrimônio mais valioso do cinema brasileiro. O ato de reunir filmes, embora tenha se revelado temerário, jamais poderá ser censurado. Pois bem, aquela situação que favoreceu a ocorrência dos dois incêndios permanece inalterada em São Paulo, e creio que é identicamente desfavorável no Rio de Janeiro. Mudaram certas condições de superfície, mas o âmago do problema resta intocável. Explico: de dez anos a esta data surgiu entre alguns mais esclarecidos funcionários do governo a idéia de que o documento precisa ser preservado, o país anda desmemoriado, é preciso salvaguardar a Memória Nacional, um dos pilares em que se assenta o edifício da Identidade Cultural do Brasil. No caso específico do cinema, considere-se ainda que a televisão abriu recentemente novo mercado para o produto um tanto ou quanto desvalorizado do filme antigo, de estória ou registro. Se assim não fosse como se poderia explicar a volúpia que cerca hoje o trabalho dos catadores-de-filme-antigo? Ou então como admitir o fato de que a Cinédia, de-

pois do malogro de sua viagem paulista, impelida pela fraca brisa que a trouxe à terra da Vera Cruz, tenha se desfeito de seu precioso acervo de fitas, desacreditando no futuro de sua produção? Todos conhecem a história da Cinédia: não admira pois a filha de Adhemar Gonzaga procurar desesperadamente reaver os títulos que compuseram a produção mais rica da companhia.

A ação, sempre generosa, desenvolvida pelas duas grandes cinematecas, a do Rio e a de São Paulo, precisa ser reconhecida e apoiada irrestritamente. O compromisso delas é com o filme, com o documento histórico filmado; não têm interesses comerciais e nem pretendem fazer concorrência a produtores. Somente uma mobilização geral do poder público e dos empresários do cinema conseguirá criar uma infra-estrutura de cinemateca que preste serviços de conservação e de restauração de filmes antigos e contemporâneos. Quando se fala em cinemateca imediatamente se pensa em filme antigo. Não se lembram os fazedores de filme do momento de cuidarem dos seus negativos para que eles durem um pouco mais que a compulsória dos dez anos — vida média de uma película colorida deixada ao sabor da temperatura do trópico. Estas questões têm que ser enfrentadas por todos os que se sentem responsáveis pelo mercado cultural do filme brasileiro.

O engodo da recuperação de filmes antigos

Não dispondo de infra-estrutura técnica adequada para tratar dos seus filmes, as cinematecas e os pesquisadores valhem-se dos laboratórios comerciais na execução dos trabalhos de recuperação. Ora, qualquer indivíduo que tenha

frequêntado um laboratório comercial brasileiro está plenamente consciente de que este não quer, e não pode, aplicar no filme antigo as técnicas necessárias. Há, acima de tudo, uma profunda incompatibilidade entre o filme velho e o laboratório comercial brasileiro: um carece de lento e delicado tratamento de revitalização, o outro oferece serviços de pronto-socorro. A qualidade dos filmes recuperados geralmente é muito ruim porque feita sem um particular estudo de aproveitamento do equipamento moderno e da infra-estrutura disponível. Por comodidade, ou por ignorância, recuperação de filme é lavar e copiar. Os sintomas mais freqüentes deste descaso estão nas cenas com intertítulos virados pelo avesso, contratípos fora-de-quadro, filmes mudos copiados com janela de filme sonoro etc. Sem contar que os tratamentos anteriores à copiagem, tais como restauração das perfurações, do contraste original, interrupção da hidrólise da gelatina no filme nitrato, recuperação do plastificante do filme acetato, entre outros, não são jamais cogitados.

Todas estas causas e muitas outras, de ordem eminentemente circunstancial, levaram a Fundação Cinemateca Brasileira a diligenciar recursos para constituir ela própria, sem luxos nem importações, um pequeno módulo de laboratório técnico de restauração do filme branco-e-preto. Este módulo, em funcionamento há apenas dois meses, tem se dedicado à recuperação de filmes brasileiros que foram considerados perdidos definitivamente como **Rio 40 Graus** e **Agulha no Palheiro**. As dificuldades são inumeráveis numa entidade que vive com parcos recursos e não dispõe ainda de estrutura sólida que dê conta de seus novos encargos. Todo este

esforço está comprometido na raiz; de que adianta restaurar **Rio 40 Graus** para mais dez anos? O filme restaurado continua submetido à atmosfera ambiente tanto quanto seus colegas não restaurados. Investe-se soma considerável na restauração individual de um título, perde-se de vista o investimento coletivo, maior em primeira instância, mas certamente mais lucrativo em termos de acervo. Neste raciocínio a aritmética é soberana: é melhor gastar mais para salvar 20.000 títulos que iludir-se com pequenos tratamentos de recuperação dos filmes em estado mais adiantado de decomposição. Porque a restauração não é a solução. Enquanto se recupera um filme outros cem permanecem em decomposição. Nunca haverá dinheiro suficiente para recuperar tudo. A solução aponta para o lado

da conservação. O país produz cerca de cem filmes de longa-metragem por ano e não pode esperar mais para ter depósitos climatizados especialmente construídos para abrigar filmes.

Os planos da Cinemateca Brasileira

A Cinemateca Brasileira, que nunca teve sede nem construções próprias para seu funcionamento — está há vinte anos espalhada em barracões de alvenaria no Portão 5 do Parque Ibirapuera — recebeu recentemente a promessa de solução para o problema de suas acomodações. Até o final deste ano espera-se uma decisão que distribua as atividades da Cinemateca entre a cidade de Jundiaí e o bairro do Jabaquara em São Paulo. Uma vez que

se tenha o chão para construir, inicia-se uma campanha de captação de recursos para o levantamento das edificações especializadas no acondicionamento de películas cinematográficas. E mediante um sistema jurídico bem fundamentado de depósito, que resguarda ao produtor seus direitos de exploração comercial — a exemplo do que faz hoje o Serviço dos Arquivos do Filme do Centro Nacional de Cinematografia francês —, a Cinemateca poderá oferecer um serviço de locação de área climatizada. Quando este estágio for alcançado, solidificada nessas duas atividades complementares, a restauração e a conservação, a Cinemateca Brasileira deixará de ser a promessa que alguns brilhantes intelectuais, com vistas largas para o futuro, legaram ao país, nos idos dos anos 50.

INFORMAÇÕES TÉCNICAS SOBRE O CÚRTA-METRAGEM "TCHAU, BRÁS"

Do ponto de vista técnico, "Tchau, Brás" foi uma experiência de produção em 35mm de baixo custo. Filmado em cerca de 12 horas, divididas em três dias, foi fotografado com película "vencida" e teve seu processamento de edição com utilização de bandas magnéticas perfuradas de 16mm. Para isto foi utilizada uma mesa de montagem de 35/16mm e acarretou uma razoável economia de material.

Ao nível técnico fotográfico, o problema que se colocou desde o início foi a filmagem noturna da festa, na rua, em frente à igreja de N. S. de Casaluce. As condições de luz eram

insuficientes, pois a iluminação da festa era baseada em fileiras de lâmpadas pequenas que atravessavam a rua de lado a lado.

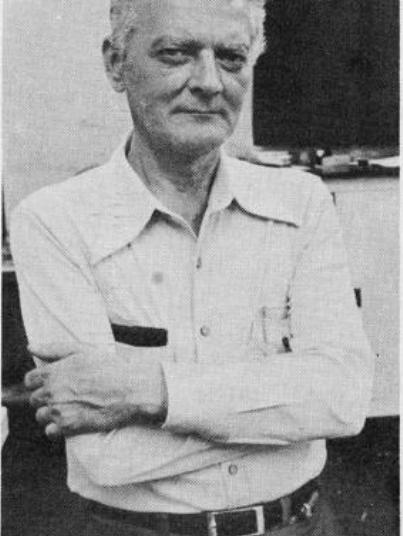
A idéia de se iluminar o local com luzes de cinema foi descartada por dois inconvenientes: primeiro, a perda da "naturalidade" da iluminação da festa, e segundo, devido ao grande equipamento de iluminação que deveria ser instalado no local: um mínimo de 15 a 20 colortrans de 1.000 watts.

A simples puxada do filme também não seria a solução ideal, na medida em que os laboratórios puxam no máximo 2 stops, o que não seria o bas-

tante dada a elevada subexposição.

Em conversa com Josef Illés, um dos mais experientes técnicos de laboratório no Brasil, optamos por um procedimento que antes de tudo seria uma experiência: a sensibilização da película através o mercúrio. Segundo Josef, a película original (no nosso caso, Fuji FG64 ASA e Fuji HS 250 ASA, p/b, 35mm) após o procedimento passaria a ter uma sensibilidade por volta de 1.000 ASA. E assim foi feito.

A sensibilização se faz na relação de 5 gramas de mercúrio vivo para 500 pés de película. Afrouxa-se o rolo de fil-



me dentro de uma lata grande e coloca-se um saquinho de pano com o mercúrio no buraco do batoque, lá permanecendo por 12 a 24 horas. A filmagem deve se realizar imediatamente após a sensibilização.

Na locação, considerando a sensibilidade 1 000 ASA, tivemos na rua a fotometragem média de 2.8. Nas barraquinhas da quermesse, onde tínhamos colocado 1 flood em cada uma, a fotometragem média subia a 11. Essa defasagem atrapalhou a movimentação de câmera, na medida em que era grande a diferença de diafragmas necessários.

A sensibilização por mercúrio exige que o filme seja processado no máximo 24 horas depois de exposto. Assim sendo, na manhã seguinte o material foi levado para o laboratório, onde realizamos alguns testes.

Chegamos à conclusão de que o processamento deveria ser realizado com o tempo aumentado, caracterizando-se assim a puxada de aproximadamente 1 stop. Supomos que isso se deveu à película já estar vencida, o que não permitiu uma perfeita sensibilização. O resultado final, no entanto, pode ser considerado bastante razoável, em face de uma série de condições desfavoráveis que tivemos para a filmagem.

As outras filmagens que constituíram o documentário não apresentam maiores problemas, pois tiveram boas condições à luz do dia.

Acima à esquerda:

Josef Illés.

À direita:

Rudá de Andrade.

Abaixo:

cenas do filme



TCHAU, BRÁS

Direção: Rudá de Andrade
Fotografia: Eduardo Poiano
Montagem: Eduardo Leone

CARLOS OSCAR REICHENBACH FILHO

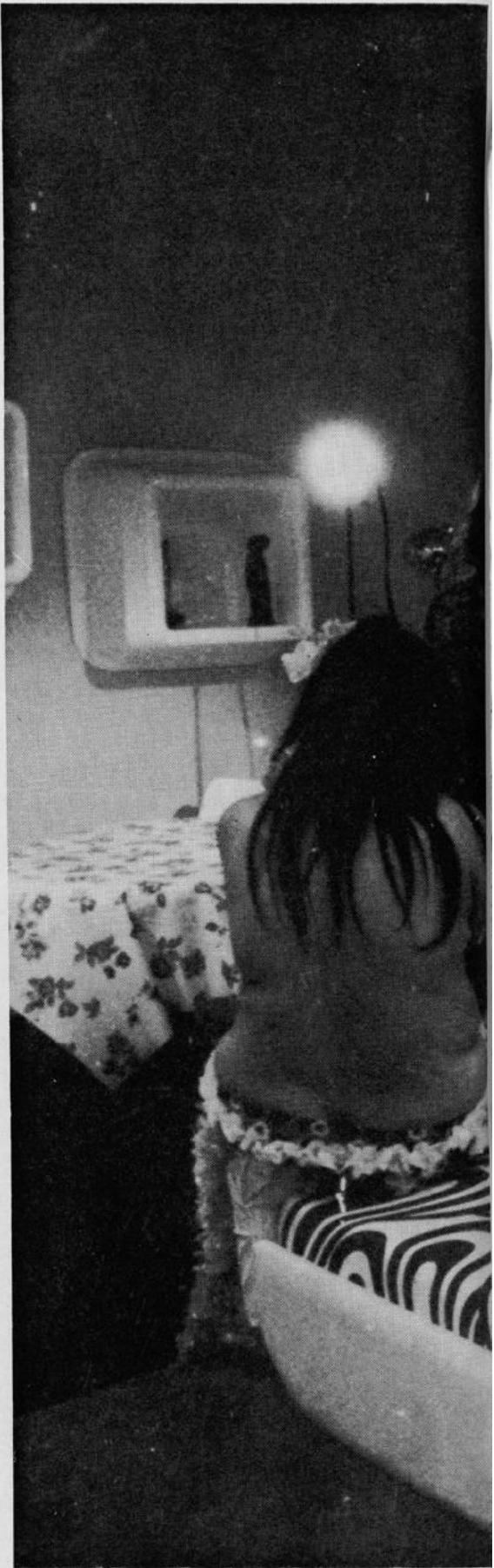
Comecei a gostar de cinema devido a amizade de meu pai com o Oswaldo Sampaio. Vi "A Estrada" aos doze anos, e troquei a escola pelas seções triplas do Cinemundi na Praça da Sé. Aprendi a pensar vendo filmes. No ginásio, sonhava ser crítico de cinema, e só desisti da idéia quando assisti "O Tigre da Índia" do Fritz Lang. Estava fascinado pelo milagre da criação. Com "Outubro" do Eischenstein passei a me interessar por coisas mais importantes, e embora continuasse a ver uma média de quatro filmes por semana, só voltei a pensar em fazer cinema no ano em que assisti **Porto das Caixas** e **Baravento**. Acabei prestando o vestibular na Escola Superior do Padre Lopes, e desisti definitivamente de ser um péssimo advogado. O professor Person tentou me tornar um documentarista sério, mas estávamos no ano de **Rei da Vela**, **Kuarup** e **Terra em Transe**. Todos os colegas querendo fazer o filme de sua vida. João Callegaro me levou para assistir **Sexy Gang**, um clássico do cinema cochon, e resolvemos refilmá-lo à brasileira. Conclusão óbvia: não transávamos a alta burguesia, não tínhamos amigos banqueiros, não jogávamos frescobol com possíveis financistas, morávamos em São Paulo e nossas famílias tinham esperança de ver os rebentos mudarem de curso; a única saída era procurar uma terceira pessoa com contatos bancários, convencê-lo a estrear logo na direção, e deixar o



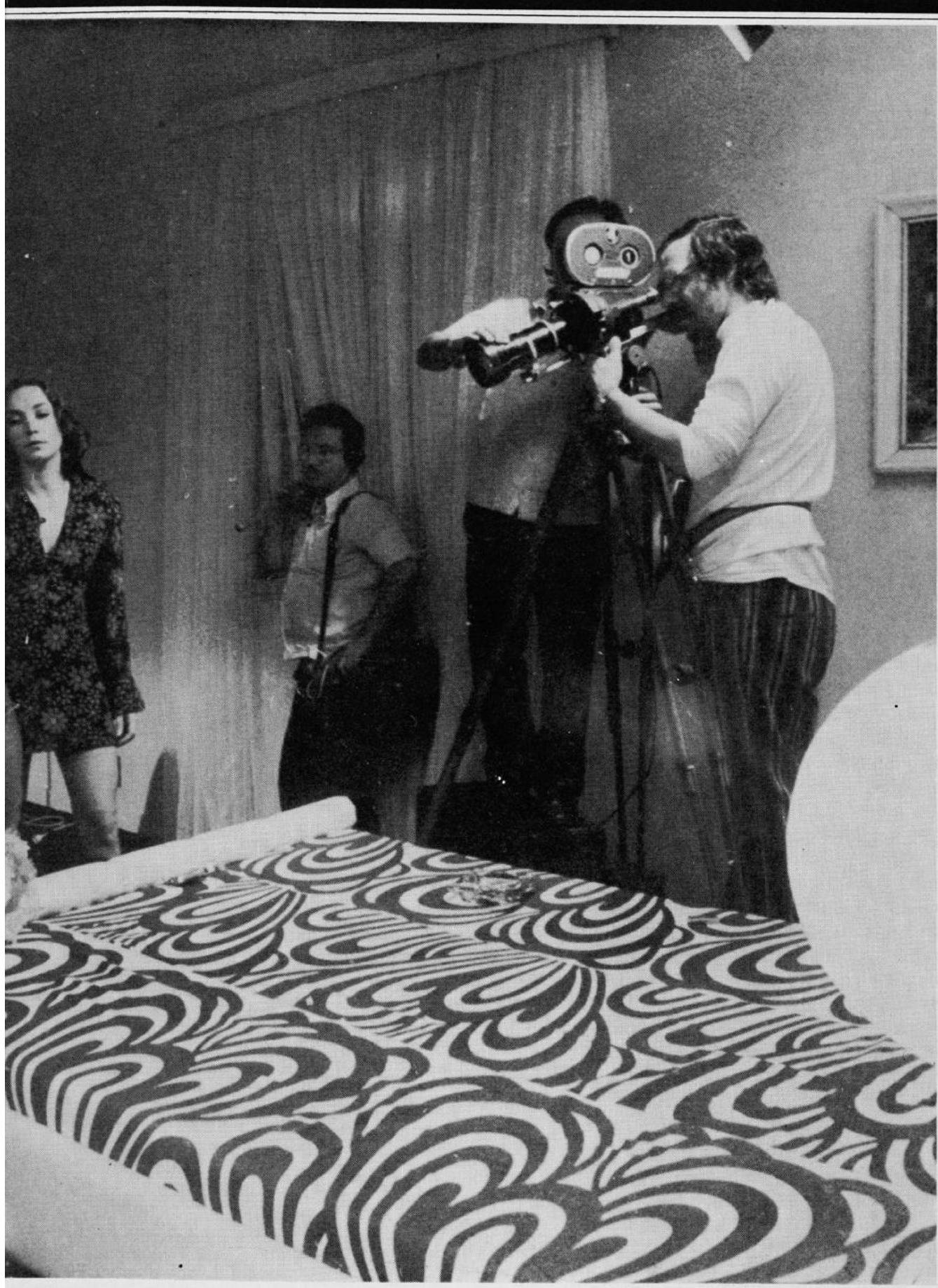
REICHENBACH

filme pessoal, político, participante etc., para uma segunda etapa. E foi num encontro de Cinema Latino Americano que descobrimos o Antonio Lima, um crítico mineiro, desprovido de preconceitos e romantismos reacionários, que topou a parada. Filmamos **As Libertinas** em 68 sem nunca ter olhado antes no visor de uma câmera profissional.

1. **A Boca do Lixo** — O financiamento bancário, que havíamos levantado, graças à uma pastinha com cálculos e previsões de lucro, misturados a fotos de mulheres nuas, acabou no penúltimo dia de filmagem de meu episódio **ALICE**. Fomos procurar alguém no meio dos poucos produtores de filmes de São Paulo que estavam espalhados pela região da Estação da Luz. A maior concentração de distribuidoras de filmes e de exígios aventureiros do cinema estava situada em uma rua chamada Triumpho. Rogério Sganzerla, que na mesma época filmava **O Bandido da Luz Vermelha**, havia alugado uma sala atrás de um bordel que servia como central de produção, era um dos nossos poucos amigos locais, e se não me engano foi quem sugeriu de procurarmos o Galante. Acabamos fazendo negócio com produtores do Rio, mas em menos de dois meses mudamos nosso escritório para o Bar Soberano. O curioso é que no ano seguinte todas as produtoras que se situavam na rua dos Gusmões e adjacências mudaram-se para a Triumpho. E o termo **Boca do Lixo**, antes apenas usados para definir a região dos bares e hotéis suspeitos, passou a ser utilizado em voz baixa pelos produtores e distribuidores para localizar seu



Filmagem de
"Lilian M" —
Confissões
Amorosas



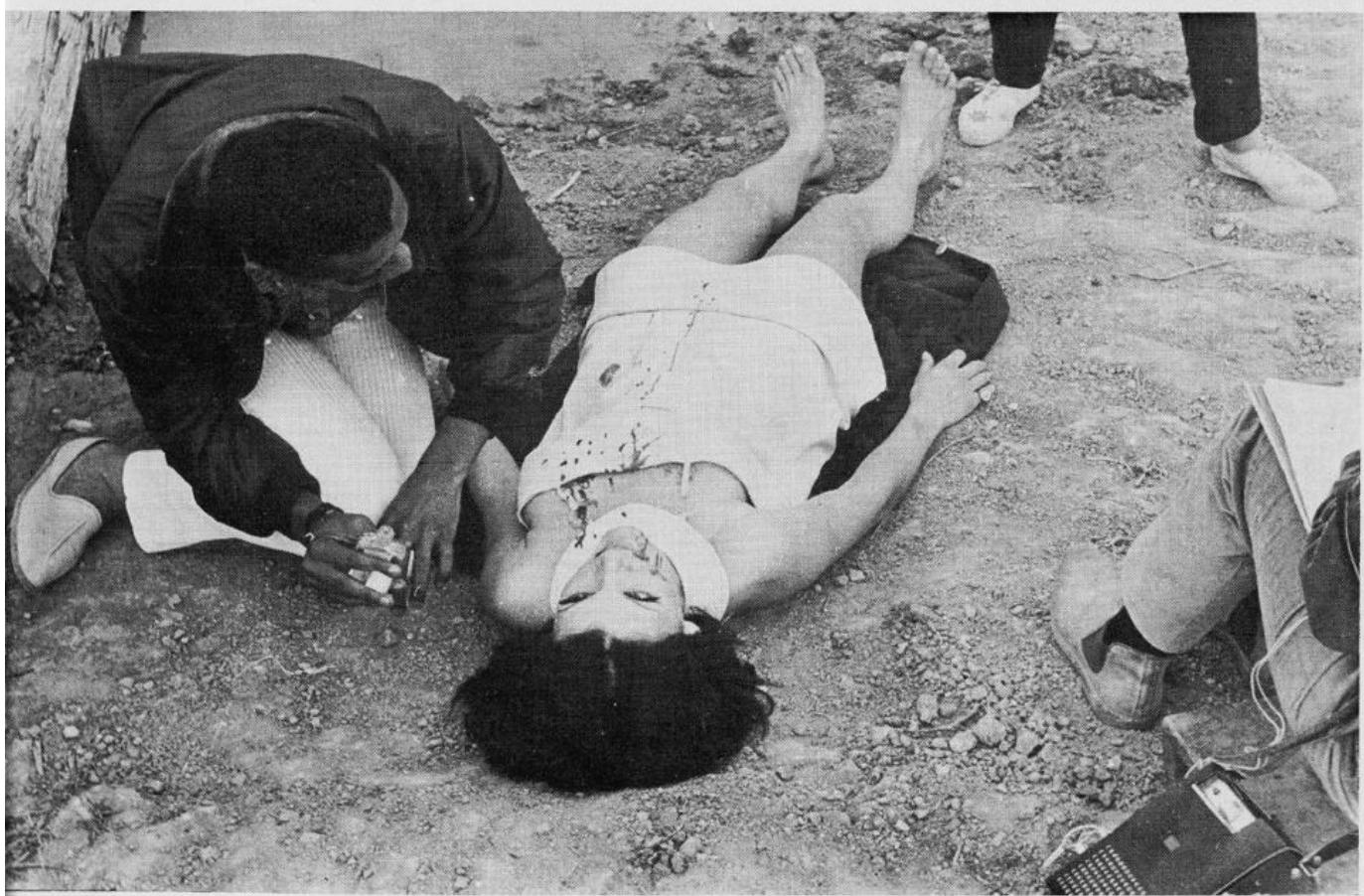
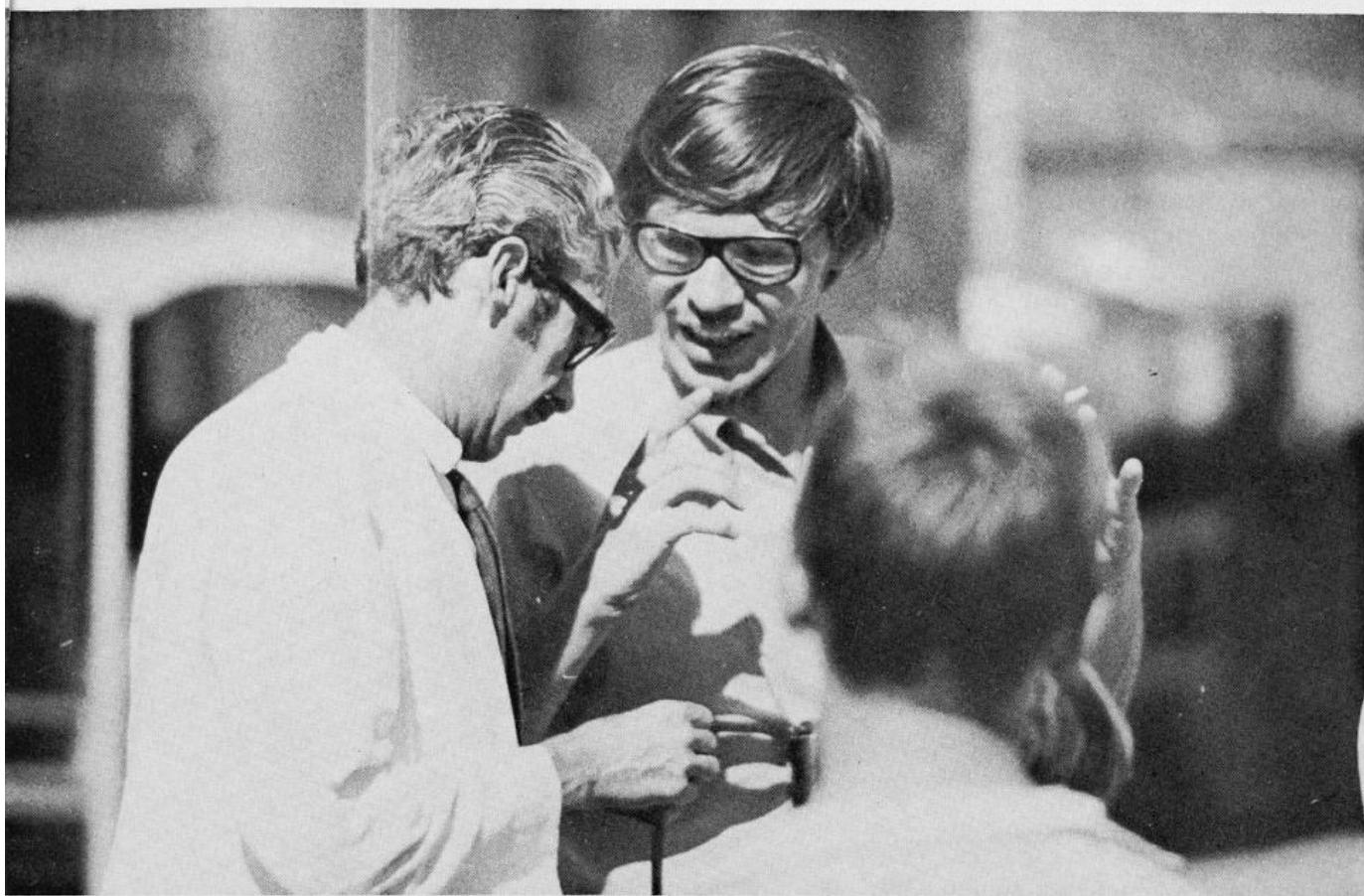
REICHENBACH

local de trabalho. E em 69, ano em que o cinema paulista mais filmes realizou, o termo Boca do Lixo perdeu o sentido pejorativo. O Antonio Lima na época de lançamento de nosso segundo filme **AUDÁCIA!**, deu uma entrevista para o Jornal do Brasil, apresentando o filme como um produto típico da BOCA, e acabou oficializando o termo. A imprensa em geral a partir desta matéria se interessou pelo fenômeno, e o Lixão começou a ver seus dias contados.

2. **Cinema em São Paulo** — 69 e 70 foram os anos mais prolíficos da produção paulista. Ao contrário do Rio, o cineasta em São Paulo, não buscou o seu investidor no meio de suas relações com os grandes banqueiros, os poderosos industriais, ou os mecenás eventuais. Seus financistas geralmente eram caçados entre fazendeiros, lascivos proprietários de postos de gasolina, amigos que possuíam amigos ricos, parentes mais abastados (normalmente um tio liberal), comerciantes e até ganhadores da loteca. Por isso, a produção se tornou tão diversificada. Por isso, qualquer técnico de boa lábia sonhava fazer seu bang-bang nativo; qualquer ator marginalizado se tornou do dia p'ra noite o Charles Bronson dos trópicos; qualquer semi-analfabeto rodou sua pornochanchada em tempo recorde. Quem estudou cinema, ou pensava usar o veículo para expor idéias, teve de mergulhar de cabeça no esquema, se não quisesse mudar para o Rio. O aval tinha de ser conseguido sem nenhuma tática sutil. Mas como diria o Nelson Rodrigues, no fundo a corrupção é sublime, e os fins acabam justificando os meios. E o cinema paulista com

todos os seus filmes dissemelhantes (do faroeste ao horror, do uigrudi ao filme de tese), passou a representar mais de um terço da produção nacional. E a Boca do Lixo viveu seus dois anos de colônia anárquica. O ex-policial, o ex-dedo-duro, o ex-burguês, o reacionário, o ex-rufião, os loucos, o crítico de idéias revolucionárias, o ex-líder estudantil, o comerciante, o liberal, o progressista, o cinéfilo apolítico, o colecionador do Cahiers, o caipira, os técnicos da pesada, e os futuros gênios bebiam no mesmo copo, a mesma cachaça do Soberano. E vomitava-se cinema vinte e quatro horas por dia. O filme de cada um era a briga de todos. Mais importante que os borderôs, era fazer filmes. E então, a pornochanchada começou a dar lucro. E o valor do filme passou a ser medido pela quantidade de semanas em que permanecia no mesmo cinema. Trocou-se o preto e branco pela nudez, a pobreza pelo colorido. E os dois últimos e mais talentosos produtos deste momento incrível (**Orgia** do Trevisan e **República da Traição** do Ebert) foram dormir em Brasília, sem que ninguém mais tomasse conhecimento, ou sequer citasse os nomes nas rodinhas cada vez mais isoladas uma da outra. Meio ano antes, tentei rodar um filme de ficção científica...

*Na página ao lado.
Em cima: Cena do episódio
"Alice" em "As Libertinas"*

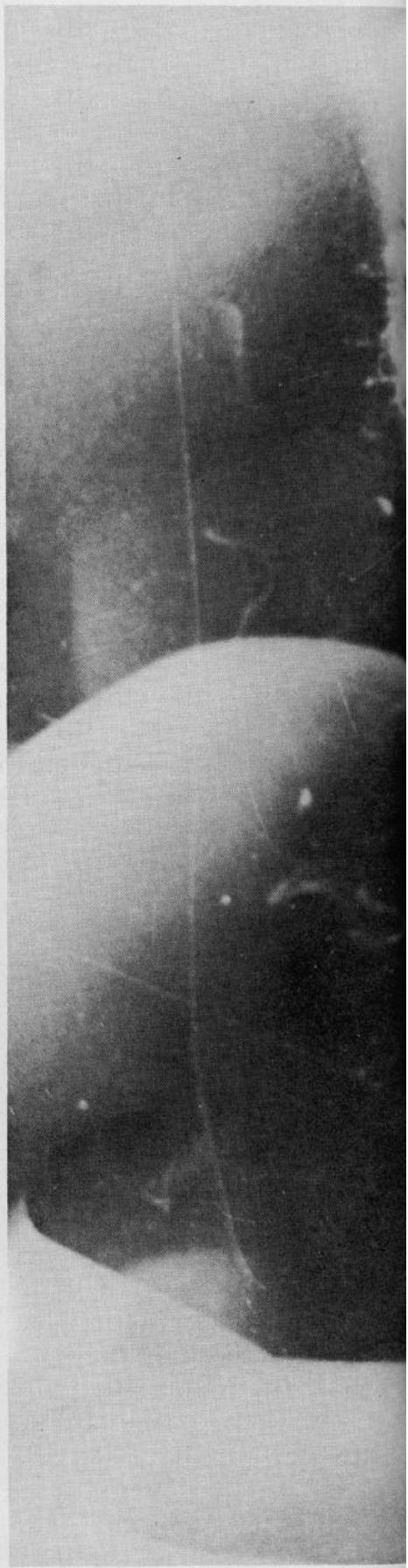


REICHENBACH

3. **O Filme Inacabado** — Meu episódio em **AUDÁCIA!**, foi filmado no momento mais eufórico desta experiência. Falava de cinema e o personagem principal era a **Boca**. A verba tinha vindo dos lucros de **As Libertinas**, e por isso torrei a grana no semi-amadorismo. Hoje gosto apenas de uma seqüência que filmei em homenagem ao Fuller, cujos **SHOCK CORRIDOR** e **NAKED KISS** me ensinaram respectivamente a dialética do travelling e a violência dos primeiros planos à altura do pescoço. Sermos os industriais da miséria foi a única idéia que passou do filme. Num dia de novembro de 69 tive um sonho que tentei filmar. Era a aventura de um paisano desnorteado, que queria nadar no Pacífico. Comprava uma passagem até o Chile, e na piração em que se encontrava, tomava o avião errado, sendo obrigado a descer na Guatemala.

Metade do filme misturava o documental de um país em chamas com a conversa do herói com sua namorada. A frase "Vou me picar! Quero nadar no Pacífico!" teria de ser repetida mais de quinze vezes. Denominei o projeto de "Guatemala, Ano Zero" e, como das outras duas vezes, filmei mais da metade do filme, praticamente quinze latas. O incidente **Orgia**, a marginalização do preto e branco, os cifrões nos olhos dos distribuidores etc., me fizeram esquecer o dinheiro empurrado, e perder o negativo. O que sobrou, talvez os mais tenebrosos travellings de uma São Paulo às moscas, acabei doando anos mais tarde para o Andrea Tonacci. E fui dirigir para o Renato Grechi um filme para crianças.

Eduardo
Campos e
Célia Maracajá,
em "As
Libertinas"





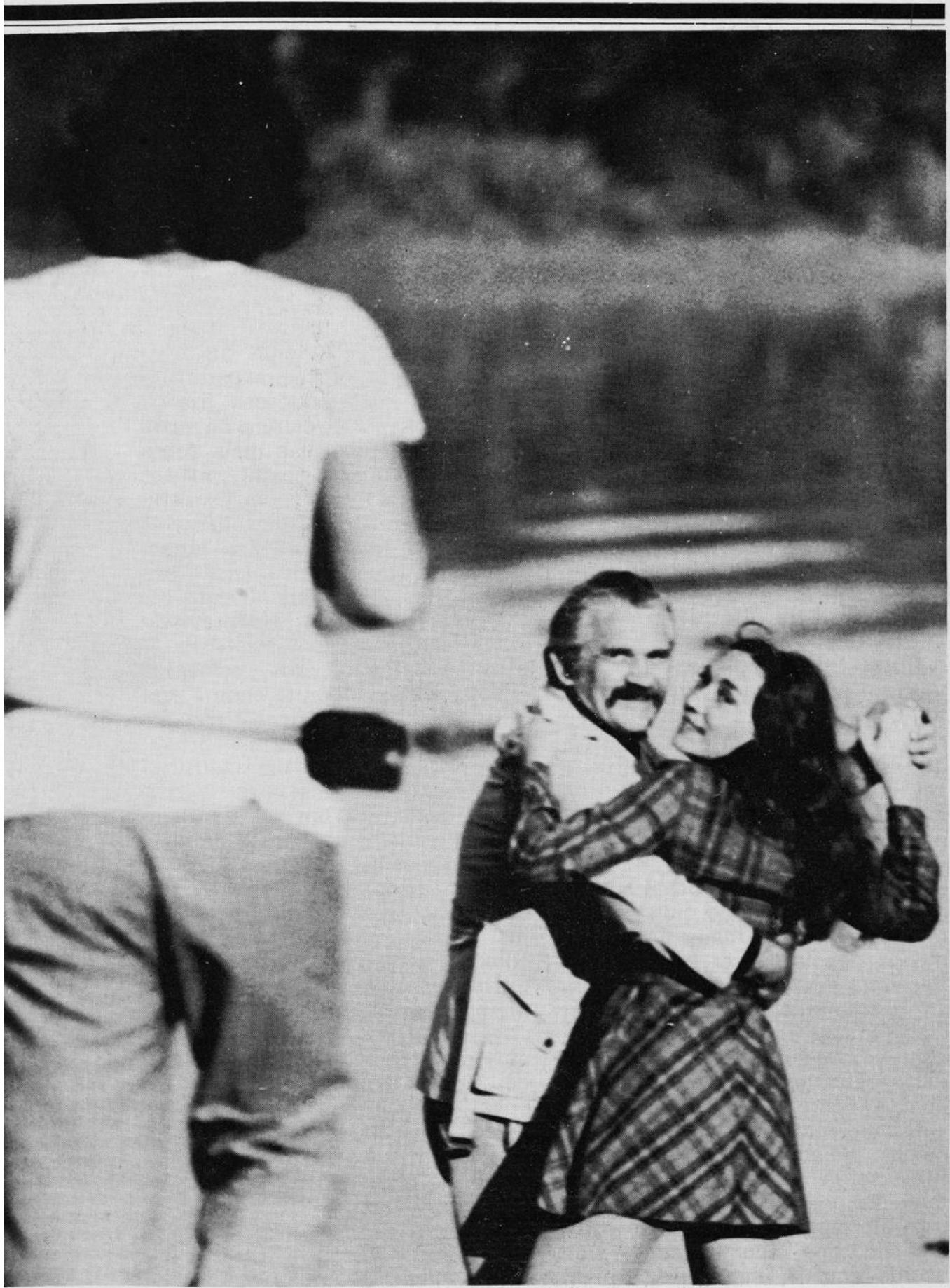
REICHENBACH

4. **O filme didático — Corrida Em Busca Do Amor** era p'ra ser um filme na linha da série "A Turma da Praia", uma versão aborígena dos filmecos que o Roger Corman fazia para os Drive-ins americanos. Enfim, o perfeito relax mental, o brinquedo estilístico que eu precisava para os meus dias mais críticos. Fui reassistir os filmes do Tashlin, do Blake Edwards, das duplas Sandra Dee-Bobby Darin e Tommy Kirk-Annette Funicello, e com o Jairo Ferreira, meu colaborador habitual tentei escrever um roteiro, que aproveitando o repertório do lixo importado, glosasse o gênero. Mas o caos acabou dominando a produção de tal forma, que fui aos poucos obrigado a esquecer o roteiro, e improvisar com tal fúria que meu assistente, o Percival de Oliveira, quase enlouqueceu. Como sempre a pirração geral incitava-me ao delírio, e num determinado momento resolvi curtir o trabalho desnorteante. Inventei um novo personagem, e pulei p'ra frente das câmeras. Sem ninguém p'ra me dirigir fui pondo tudo p'ra fora, e consegui concluir a fita. No último dia o diretor de fotografia viajou para o norte, e eu fotometrei a cena, ensaiei os atores, fixei o tripé, liguei a câmera, e corri p'ra cena. Durante cinco meses recriei o filme na moviola, e com a ajuda do genial Silvio Renoldi fui colocando tudo aquilo que tinha de melhor no roteiro esquecido. Aprendi definitivamente que um filme criativo passa a existir depois do corte. Que o montador é a segunda cabeça de um filme. Que a melhor escola de cinema é fazer filmes. **Corrida Em Busca Do Amor** foi para mim, o que **Os Amantes Do Nudismo** foi para o Coppola, **Garota**

de Ipanema para o Leon Hirszman, **Crioulo Doido** para o Carlos Alberto Prates Corrêa, **Nega Tereza** para o Fernando Campos, **Maria Bonita** para o Miguel Borges, e **Doce Esporte do Sexo** para o Zelito Viana.

5. **Delírios** — Houve uma época em que sonhei me tornar o Roger Corman brasileiro. Fiquei sócio de uma produtora de comerciais com o intuito de transformar um imenso espaço nos fundos da casa, em dois estúdios pequenos. A idéia era construir meia dúzia de cenários que pudesse ser utilizados em 8 filmes baratos. Oito filmes policiais classe B, que seriam dirigidos por amigos, que como eu, haviam aprendido com o Fuller que pobreza de recursos não significa desleixo. Neste interim, os mais chegados foram sumindo. O Callegaro se enfurnou na Mauro Salles, o Callasso abriu uma lavanderia, o Sganzerla mudou-se para o Rio, o Jairo Ferreira virou jornalista, o Pollopoli exilou-se em sua própria casa, o Trevisan atravessou a América Latina a pé, o Tonnacci foi à Pérsia etc. E eu acabei me vendo obrigado a assumir a função de administrador de uma empresa na corda bamba. Em dois anos, dirigi, produzi e iluminei mais de 60 filme-zinhos de 30 segundos. Transei discos voadores, contra-cultura, vídeo-art, terreiro, som, e tudo aquilo que parecia perpetuar o sonho. A um passo do fascismo, pulei fora. Resolvi jogar tudo o que me restava num filme de aventuras. Uns fazem análise, eu queimei negativo. Um filme de cinema. Meu primeiro filme.

Reichenbach, dirige outra cena de "Lilian M" — *Confissões Amorosas*



6. **Marcas Do Que se Foi** — Uma história de prostituição narrada num clima de filme de aventura, um filme sobre o mistério e a sedução da metrópole, do sucesso, do dinheiro. Assim, defino **Lilian M, Relatório Confidencial**, título original de **Confissões Amorosas**. Filmado nos estúdios da Jota, em dois cenários improvisados com os painéis encostados há vários anos. Fiz quatro filmes em um só. No desespero. O argumento fui buscar no baú do sítio de um parente. Eu o havia escrito em uma época em que devotava um respeito fanático pelo cinema japonês. E logicamente estava influenciado por alguns dos melhores filmes da época. De **Segredo de Uma Esposa** do Ima-mura à **Alucinação Sensual** do Ichikawa, alucinadas chupadas dos melhores filmes políticos. Como em **Viver a Vida** do Godard e **Naked Kiss** do Fuller, a idéia básica girava em torno de mulheres de condições sociais diminutas, que passavam por uma experiência traumática muito grande, mas que seria decisiva para causar uma mudança vital na maneira de encarar a vida e no modo de agir, onde a passividade cede o lugar ao cinismo. Tomei a decisão de filmar este argumento, depois de ver **Insinuante e Pecadora** de Yazuso Mazumura, em 74. Um filme japonês que podia ter sido filmado em São Paulo. Osaka confundindo-se com a capital paulista, assim como o sexo sem prazer com a pobreza. Escrevi o roteiro em uma semana, tentando acrescentar idéias inéditas. Fazer um filme sobre cinema (política), sem falar de cinema (política). Por isso o caráter episódico. A câmara participando dos acontecimentos de acordo com a empatia que sinto

pelos homens que dramatizam a vida de minha heroína. E com um dado a mais. Levar a sério, desacreditando. A montagem do filme com Inácio Araújo (**Aleluia Gretchen** de S. Back e **Noite do Desejo** — 1.º Versão — de Fauzi Mansur), foi realizada sob esta inspiração. Por isso acho a montagem de **Lilian M** das melhores já feitas no cinema paulista. Na primeira parte um ritmo lento, onde pudesse fixar a rotina opressora. A cultura do xuxu, foi escolhida por ser a mais pobre possível. O caiqueiro-viajante por ser o porta-voz da metrópole. No episódio do industrial Braga procurei seguir uma linha discursiva, propositalmente demagógica, por isso crítica. Poucos movimentos da câmara, e os atores interpretando como que num confessionário. A emoção nascendo dos momentos mais ridículos, indo até onde o real se confunde com a ficção, o melodramático. Na parte do alemão, ou melhor de Hartman, um industrial que inventa os mais terríveis aparelhos de tortura, um nazista instalado às margens da represa Billings, tentei o musical telúrico. Os atores atuando como se estivessem dançando ao som de significativas marchas germânicas. Personagens como o grileiro de terras, e o detetive particular, fecham uma trama criada à essência, para encenar uma moral de verdade. O último episódio está centralizado na figura de Gonçalvez, um burocrata de bons sentimentos, com quem a personagem tenta sua última experiência em sua investida à felicidade. É o segundo casamento. Aqui procurei filmar com a sisudez de um funeral. Do cinema intimista tentei aproveitar a morbidez. Enfim a volta e a revolta, a re-volta.



Com Ricardo Ribeiro e Célia Olga

E ela termina, como todos os personagens sem saída do cinema brasileiro. Caminhando por uma estrada vazia. Um dado a mais: Lilian corre.

7. **P.S.** 1) Vi **Perdida** do Carlos Alberto Prates, um ano e meio depois de sair a cópia da **Lilian M.**, e entendi meu próprio filme.

2) Li os projetos do Callegaro e do Calasso, o livro do Trevisan, vi o último Tonnacci, o longa Super-8 do Jairo Ferreira ("Umas e Outras"), as experiências do Candeias, abominô a má vontade com que foram vistos **Possuídas Pelo Pecado** do Garret e **Vítimas do Prazer** do Clau-

dio Cunha, acredito nas estréias de Mauro Chaves (**Capuzes Negros**) e Luis Gonzaga dos Santos (**Mustang Cor de Sangue**), aguardo os próximos Mansur, Batista de Andrade, Cappovilla, R. Santos, Egydio, Denoy, Biáfora, Jeremias, Ramalho, Fresnot etc., e posso acreditar num novo cinema de São Paulo.

3) Rodo em novembro **Ressaca de Paraíso**, que é a filmagem da primeira parte deste depoimento.

CARLOS OSCAR REICHENBACH
FILHO

Agosto de 1977

RETROSPECTIVA

Uma das preocupações de **Filme Cultura** é não esquecer que o cinema no Brasil tem um rico passado. E que nossa memória cinematográfica inclui tanto a parte filmográfica quanto textos antológicos, muitas vezes escritos na primeira pessoa e com calor e entusiasmo, ao contrário do estilo que predomina hoje. Neste número, apresentamos três **flash-backs**. Primeiro, um artigo de Vinícius de Moraes sobre **Limite**, publicado no início da década de 40 — logo depois de o poeta rever o filme de Mário Peixoto em companhia de Orson Welles. Em seguida, uma reflexão do crítico Jean-Claude Bernardet sobre a arte do cinema, feita no início dos anos 60, a propósito de “certa tendência do cinema brasileiro”. Finalmente, uma análise atual, assinada por David E. Neves, da importância histórica e artística de “um filme esquecido”: **Rio Zona Norte** (1957), o segundo longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos.

LIMITE VINICIUS DE MORAES (1)



Ninguém, dos que foram à pequena reunião na salinha do Serviço de Divulgação da Prefeitura, desconfiava da real força cinematográfica do filme de Mario Peixoto, que no entanto já conta com um passado de doze anos. Doze anos na jovem arte do Cinema, é um passado.

Ninguém. Vi chegarem pessoas bem humoradas, mas sem concentração. Não havia zum-zum. Orson Welles estava às gargalhadas com seu amigo e conselheiro La Guarda. Cinco ou seis das pessoas presentes já conheciam o filme, e estas moitavam. **Limite** é sempre uma surpresa. Já o havia visto duas vezes, e portanto, para mim foi como uma novidade.

O ambiente da sala estava liso como uma superfície de lago. Desde as primeiras imagens, uma vez começada a projeção, coloquei-me ao lado de Orson Welles e o assisti ver o filme durante uns quinze minutos. Depois, levantei-me e andei passeando pela sala, sentando junto de um e de outro, na curiosidade de apreciar as reações de pessoas que, sei, vêm cinema diversamente. E senti formar-se lentamente, como ao mergulhar de uma pedreira, essa onda sucessiva de círculos concêntricos, alargando o interesse atmosférico do espetáculo. Depois eu próprio me perdi. **Limite** é um anfiguri que toca os limites da intuição perfeita. Há constantemente a incursão

RESTROSPECTIVA



do Cinema na sucessão. O ritmo ora é largo, em grandes planejamentos, ora vertiginoso sem a menor dispersão, com um mínimo de veículo da imagem. A imagem é a grande força presente, em ritmo interior e de sucessão, criando problemas permanentes na imaginação do espectador. Nunca se viu um filme tão carregado (e eu emprego o termo como ele é usado em eletricidade) de "meaning", de expressão, de coisas para dizer, sem chegar nunca a revelar, deixando sempre tudo no "Limite" da inteligência com a sensibilidade, da loucura com a lógica, da poesia com a coisa em si.

Essa a grande qualidade de **Limite** como Cinema, como super-conhecimento. O filme não dá a menor ponte ao espectador. Arrasta-o a aventura da sua compreensão. E que aventura fascinante! Tive o cuidado de convidar dois ou três leigos completos em matéria de Cinema, dois ou três legítimos representantes do grande público. Sua reação foi a melhor. Não "entenderam" tudo, me disseram, mas ficaram fundamente perturbados

com a capacidade virtual da imagem de falar por si mesma. Garanto como pode-se preparar qualquer público para gostar de **Limite**. É uma questão de persuasão crítica. Há em todo o mundo capacidade de gostar de boa arte, a questão é mostrá-la como tal.

Estou arrumando as coisas de modo a poder dar mais uma pequena exibição de **Limite** antes da grande, a se efetuar proximamente no Metro Passeio, que gentilmente cedeu seu excelente salão de espetáculos para uma projeção como deve ser. Tudo isso será anunciado em tempo. E acho dever de cada um ver **Limite** e falar, bem ou mal do que ele traz de novo ao Cinema Brasileiro. Mesmo porque está em tempo de se começar uma campanha séria pelo bom Cinema no Brasil agora que precisamos trabalhar a nossa cultura para fazer face a não importa que sentimento de horror ou de suspense para o mundo.

(1) Publicado no jornal "A Manhã" por volta de 1941, 1942.

SER E QUERER SER (1) JEAN-CLAUDE BERNARDET

Talvez esse título seja curioso. Poderia ser, igualmente, "Saber Rir". Estas linhas me são sugeridas por certa tendência do cinema brasileiro. Poderiam sê-lo igualmente por outro cinema. Ou por outra arte. Ou mesmo por qualquer outra coisa que não a arte: por determinado modo de viver.

Vou falar de certo mal que abafa o talento.

Vou falar da intenção e da espontaneidade. Embora essas linhas me sejam particularmente inspiradas por um cineasta brasileiro, não o citarei. Mas não é uma carta particular; o tema interessa também outros cineastas, os críticos, os freqüentadores de cinema, e, de um modo geral, os amadores de arte.

Um cineasta diz: "Vejo uma cabeça de homem, de cabelos sujos, pálpebras baixas; a textura da sua pele é grosseira. Está ventando. No fundo, cavalos". Outro cineasta diz: "A história é estupenda, gostaria de fazer uma fita com ela". E um terceiro: "No meu próximo filme falarei da impossibilidade da comunicação humana". Sei que o cinema não é apenas um fenômeno visual; uma película que não passa de uma boa narrativa me enche de tédio, e sou favorável ao ensaio cinematográfico (no sentido em que se fala de ensaio em literatura); entretanto citei essas três atitudes numa ordem de preferência, e a terceira me inspira uma verdadeira desconfiança.

Com efeito, que risco corre o realizador que tenciona, que quer deliberadamente expor na sua obra idéias abstratas, qualquer que seja a sua origem (filosófica, social...): o de fazer uma obra fria, sem vida. Escolherá ele uma história cujo fim será a ilustração de suas

ídéias. O resultado será por certo um enredo sem vitalidade, que não se prolongará por si mesmo, mas que será prisioneiro dessas abstrações. Visito que a história não passa de um meio, que o realizador não se interessa por ela em si, os espectadores tão pouco se interessarão. A psicologia das personagens sofrerá com isso na mesma proporção. Os protagonistas não surgirão, não se desenvolverão por si mesmos: serão sempre função das idéias a expôr. Tornar-se-ão títeres a serviço de uma tese. O diálogo será difícil de suportar, pois, sendo fecundado por abstrações, transformar-se-á em fórmulas, em frases de duplo sentido. A música e a imagem também estão em perigo, pois, por mais belas que sejam, arriscam-se a tornar-se ocasionais, a serem alheias ao filme, a menos que caiam numa explicação banal e artificial (tipo advinhação) das idéias; se forem poderosas e persuasivas tornar-se-ão a fita em si, e a mensagem filosófica será relegada ao segundo plano. É, aliás, este último fato que freqüentemente salva o filme da mais profunda monotonia, mas não é suficiente para elevá-lo ao nível de obra de arte, pois a obra permanece truncada, faz-se obra decorativa.

E de resto a maior parte das vezes trata-se apenas de uma pseudomensagem, tais idéias abstratas só têm um valor relativo. São em geral banalidade, lugares-comuns. O espírito filosófico, o homem que realmente tem vocação filosófica (pelo menos atualmente), duvido que escolha o cinema como meio de expressão. O filósofo não é apenas uma pessoa com idéias filosóficas, abstratas. É um homem que, a partir

do concreto ou do abstrato, chega a recompor um mundo concreto ou abstrato, não importa (e esse aspecto da filosofia torna por vezes nebulosas as suas fronteiras com a poesia), mas sempre por intermédio do abstrato. O domínio do filósofo é a abstração, motivo por que não é possível considerá-lo um artista. Ora, o cinema, por mais abstratas que possam ser certas películas, é sempre concreto. Em toda arte, não se chega ao abstrato senão pelos sentidos. Creio que um artista com intenções abstratas está quase automaticamente votado ao malogro, que a expressão direta do abstrato pelo concreto é muito limitada e não permite a renovação das idéias.

O filme assim concebido dará a impressão de um aborto, de uma obra não realizada, não madura. Será certamente uma fonte inesgotável de comentários: como o filme não se impõe e permanece no estágio das intenções, estas darão sempre aos críticos a possibilidade de construir as mais extravagantes lucubrações. O espectador sentirá que o diretor é prisioneiro, que não é livre, que está cerceado, obssessionado. E essa obssessão é estéril, não conduz a coisa alguma, limita-se por si. Haverá uma falta de desenvoltura por parte do artista com relação a si mesmo e à sua obra, que constrangerá os próprios espectadores, impedindo-os de apreciá-la. Quando um crítico brasileiro declarou, a propósito de uma fita que apresentava alguns desses defeitos, que não se conseguia rir, fez uma leve piada que não implicava de modo algum a necessidade de transformar esse drama em comédia, mas sim que a obra carecia de ar,

RESTROSPECTIVA

de liberdade, que cada gesto devia ser interpretado em função de uma idéia, que era uma fita em que o concreto era plástico, mas em que não havia um verdadeiro amor ao concreto. O autor respondeu que não se podia rir porque o que ele tinha a dizer era trágico, que na sua obra havia uma tentativa de falar sobre o mundo, de dar uma opinião sobre o mundo, sobre as relações humanas, e fez assim a melhor crítica de sua produção: em primeiro lugar, era de fato uma tentativa; em segundo, embora a película comportasse um enredo de personagens, ele se interessara mais pela sua mensagem do que pelo veículo da sua mensagem; ao passo que a atitude contrária se afigura mais fecunda, pois um veículo defeituoso só pode transmitir uma mensagem defeituosa. Queremos ser.

Por outro lado, toda afirmação definitiva em matéria de arte é falsa. Essa atitude não é obrigatoriamente uma condenação sem apelo. Creio que, em numerosos casos, é estéril, nada mais do que isso. Mas tal impossibilidade de entrar num corpo a corpo com o concreto, se se exacerbar, poderá tornar-se uma real expressão, um modo de tomar o concreto às avessas; o rebuscado pode tornar-se o sofisticado. A arte não pode ser concebida senão como um equilíbrio, e quer a manutenção desse equilíbrio por parte do autor como o seu re-

conhecimento por parte dos espectadores, cabendo à intuição a primeira e a última palavra. Assim é que detesto películas como *As Feiticeiras de Salem* (Rouleau/Sartre) ou *O Cristo Proibido* (Malaparte), na mesma medida em que aprecio *Un Condamné à Mort s'est Echappé* (Bresson) ou *Hiroshima Mon Amour* (Resnais), todas elas classificadas, por motivos diferentes, no gênero intelectual e abstrato. Porém, citando filmes, entramos em casos particulares, e restaria a provar que os dois últimos mencionados não são o resultado de um terrível corpo a corpo com o concreto.

Não obstante, a atitude que consiste em fazer brotar uma fita de uma série de imagens, ou do amor que se tem a um ator a quem se desejaria glorificar, ou destruir na tela, e em torno do qual se constrói um enredo, ou, ao contrário, de um enredo interessante ou de uma cidade querida, essa atitude parece-me mais imediatamente fecunda. Ninguém suponha que se trata de uma receita infalível. Esta segunda atitude é tão perigosa como a primeira e não a exclui: desejando fortemente glorificar alguém na tela, pode-se não ouvir fazê-lo perante si próprio, e pedir aos espectadores que procurem a glorificação através de uma série de alegorias tímidas. Tão pouco é infalível, porque o autor corre o risco de limitar-se a apresentar a cidade amada numa série de fotografias, ou de fazer uma boa descrição e a fita não ultrapassará o nível de um relatório ou de um enredo, o que em si oferece bem pouco interesse. Mas é que se trata de uma questão de personalidade. Há pessoas que vêm alguma coisa e gostam dela, e ficam no

amor e na admiração, podendo ir, digamos, até a reprodução. Há outras, ao contrário, que integram na sua vida pessoal aquilo que amam, e fazem disso um ponto de partida para novas descobertas. Questão... de afirmação.

Eis o cineasta que me agrada — o que não me impede de modo algum de apreciar filmes feitos por homens que não correspondem a esse retrato: ele descreve e narra e limita-se a isso. Não é apenas um olho registrador, e essa realidade exterior que ele quer pôr na sua obra relaciona-se igualmente com uma realidade interior. Tudo o que ele vê é assimilado, transformado e a fita é um intermediário entre o mundo exterior e a vida íntima, sem que se possa traçar uma fronteira entre os dois, em que tudo é simultaneamente mundo exterior e vida íntima. Esse cineasta está de tal modo empenhado na descrição dessa realidade mista, tão complexa quanto exagerada, por motivos estéticos-sociais, que não tem tempo nem liberdade de conhecer-lhe plenamente o sentido. É o que Gide chama a parte de Deus. Numa verdadeira obra de arte, deve haver sempre mais do que o autor nela pôs conscientemente. Os grandes criadores nunca sabem inteiramente o que fazem, nem até onde vão. Mas o nosso cineasta nem por isso carece de uma visão do mundo. Apenas, ela é tão complexa e confusa, oculta, tão enraizada no concreto, que é quase impossível traduzi-la diretamente em abstração sem diminuí-la. Que se passa, então? Essa mensagem urgente fecunda constantemente a descrição ou a narração, que, por si mesmas se colocam no segundo plano, ultrapassando-se. Já não se trata de uma descri-

ção ou de uma narração, mas de um poema ou de um ensaio. E o artista está tão apaixonado pelo concreto e tão cheio da sua mensagem que cada movimento da câmera que ele escolhe para ser mais compreensível, cada indumento que escolhe pelo seu aspecto decorativo ou para completar a psicologia da sua personagem, contribuirão para essa mensagem. E o concreto jamais aparecerá como um mero intermediário, jamais será artificial, estará sempre carregado de realidade; o objeto existirá em primeiro lugar como objeto, o personagem será humano. Estaremos em cheio na existência, num transbordante, ilimitado, desenfreado, empolgante amor pela vida. Existimos.

Uma das primeiras seqüências de **Umberto D** ilustra bem esse fato, porque é um exemplo probante e elementar; Umberto, cansado, entra na cozinha; a empregadinha, supondo que ele está com febre, dá-lhe um termômetro. Ele o coloca na axila, esquece-o, vai ao quarto: o termômetro cai; ele coloca-o sobre o criado-mudo. A empregada vai procurar o termômetro, depois torna a trazê-lo, Umberto toma de novo a temperatura etc... A duração da seqüência é mais ou menos o que seria o tempo normal. Nenhum gesto fora de lugar. Pode-se apenas notar uma leve simplificação cujo fim é eliminar tudo o que poderia destoar do estritamente cotidiano: o lugar-comum de todos os gestos que consistem em pôr um termômetro debaixo do braço. No entanto não temos de modo algum a impressão do gesto sintético, que se tem assistindo a **Les Dames du Bois de Boulogne**. É a realidade e somente a realidade. Essa pureza quase documental, essa

sensação que se poderia ter da não intervenção do realizador, põem em relevo os episódios simples que envolvem o termômetro, transformam-nos em episódios fantásticos. Sem querer ultrapassar o concreto e dandolhes apenas caráter concreto, Vittorio de Sica fez os seus espectadores sonhar um verdadeiro sonho acordado e espontâneo, tendo por centro um termômetro. É um sonho infinitamente mais persuasivo que se o autor tivesse tido deliberadamente a intenção de representar um sonho (o que não condena a intenção fantástica em si) ou de expor uma teoria social ou metafísica, servindo-se do termômetro como veículo. Tais exemplos abundam na história do cinema, e particularmente, parece-me, no filme policial americano.

É evidente que os dois tipos de artistas que tentei esboçar não existem. São caricaturas, casos extremos. Toda arte é arte de andar em corda bamba e os artistas não fazem outra coisa senão tender mais ou menos para esses limites. Além disso, exprimi a opinião de que a primeira atitude me parecia estéril, mas que podia não o ser; que a segunda me parecia fecunda, mas que podia não o ser; que eu apreciava certo gênero de cinema, mas não apreciava menos os outros. Não há nada de verdadeiro senão a contradição. Observe-se que ela também pode ser estéril ou fecunda, conforme venha a provocar agitação ou movimento. Mas, de qualquer maneira nada há de verdadeiro senão a contradição.

A guisa de conclusão vou contar-lhes uma bonita história. Após ter assinado um contrato com Roberto Rossellini para fazer o papel de Annie em

Viaggio in Italia, Maria Mauban quebrou uma perna, o que bastava para anular o contrato, mas Rossellini manteve-o, não vendo inconveniente algum em que sua atriz trabalhasse nessas condições. Ora, na fita a perna quebrada tem uma grande importância psicológica, pois põe diante de George Sanders uma mulher débil e lhe permite supor por um instante que poderá de novo ser útil a alguém. Assim, um fato totalmente fortuito contribui para realçar o filme, como se partindo do concreto, fecundassemos o mundo inteiro, mobilizando-o, transformando-o. É quase um conto de fadas.

¹ Publicado originalmente no Suplemento Literário do "Estado de São Paulo", n.º 227 (1961).

UM FILME ESQUECIDO

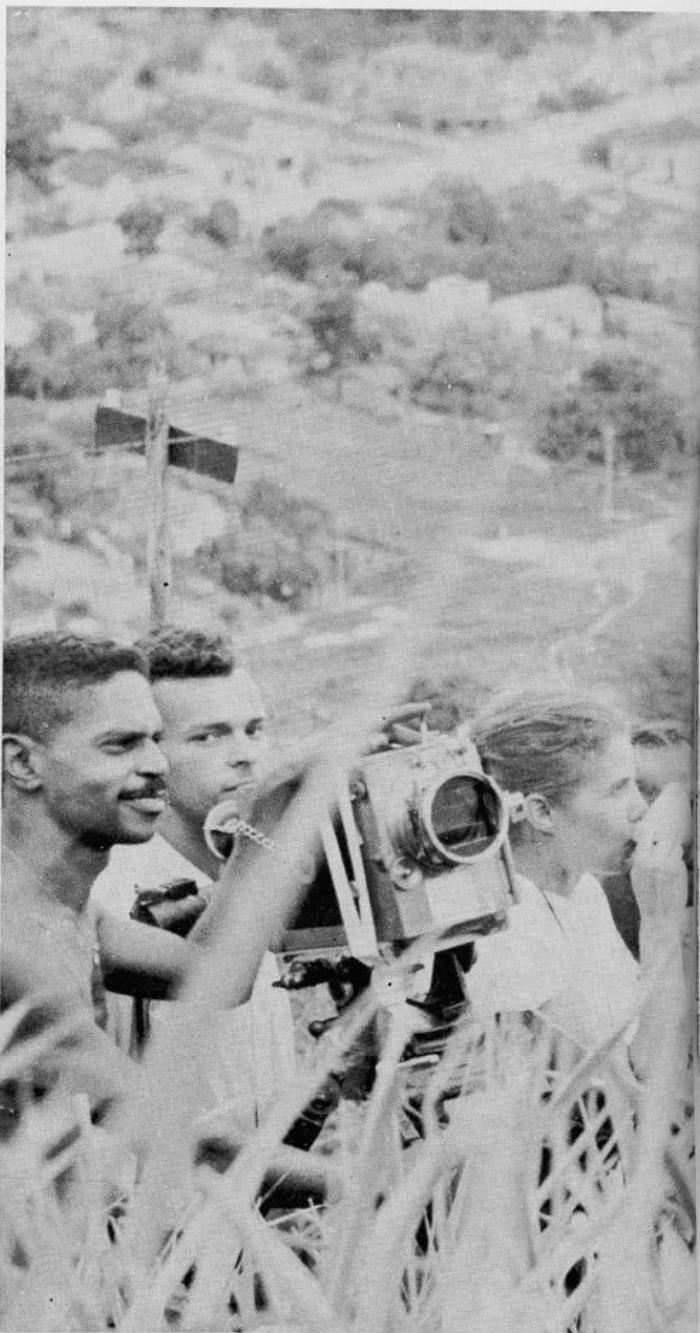
RIO ZONA NORTE

David E. Neves

(Os trechos de diálogos do filme e letras dos sambas foram recolhidos por Regina Machado.)
(As seqüências fotográficas reproduzidas na moviola são de José Mariani.)

Rio Zona Norte é um marco estável na história do cinema novo brasileiro. Esta estabilidade tem um pouco a ver com o ostracismo por que passou o filme no tempo em que vigorou seu certificado de censura, isto é, no período em que foi exibido no território nacional. No entanto é, ao meu ver, um dos filmes mais inspirados do cineasta que acaba de nos dar **Tenda dos Milagres**, uma obra definitivamente madura.

A fita de estréia de Nelson, **Rio Quarenta Graus** tinha causado o devido impacto, mas, como um primeiro produto autoral egresso do caos cinematográfico do meio da década de 50, não podia deixar de refletir essa desordem artística que procurou, de um único golpe, suprir. Quando partiu para fazer **Rio Zona Norte**, o realizador não só estava consciente de suas





potencialidades como sabia bem controlá-las e concentrá-las.

Do mural ambicioso que foi *Rio Quarenta Graus* passou a um filme com uma bela estrutura arredondada, fazendo uso expresso do **flash-back** como recurso narrativo e, por outro lado, apto a se dedicar à sua personagem central o compositor Espírito da Luz Soares, extraordinariamente protagonizado por Grande Otelo.

A filmagem na favela, na rua, no leito da ferrovia, substituiu com a vantagem da verosimilhança os estúdios artificiais das chanchadas e os atores novos recrutados desde o filme de estréia (Vargas Júnior, Haroldo de Oliveira, Washington Fernandes etc.) trouxeram um ar de realidade que faltava em nosso cinema.

A estória de Espírito é triste: para começar, sabemos que está moribundo. Caiu de um trem

suburbano e aguarda socorro junto à linha da estrada de ferro, assistido apenas de duas ou três pessoas que presenciaram o acidente. Esta revelação é feita logo na seqüência inicial, ao fim dos letreiros. Uma aproximação da câmera no rosto do acidentado e o espectador passa a participar do seu delírio retrospectivo.

O encadeamento dos diversos **flash-backs** se dá através de retornos ao local do acidente e essas passagens são feitas por meio de fusões, recurso aliás que o filme usa muito inteligentemente, na mesma linha ideológica de simplificação e de economia de tempo. O rigor preservado, neste respeito pela estrutura pré-determinada, também é digno de nota. Na filmografia de Nelson Pereira dos Santos ele só encontra par no utilizado na feitura de *Vidas Secas*, algum tempo depois. Nos demais "grandes fil-

RIO ZONA NORTE



Espírito canta "Fechou o Paletó"...

mes" de sua carreira, Nelson, sem desprezar o resultado final, transferiu o sentimento de "rigor" puro e simples para o de "consciência crítica do **métier**" o que, nas condições brasileiras de produção, permitiu resultados sempre novos e originais.

A paixão que nutria pelos exemplos neorealistas ainda vivos nas telas brasileiras dos anos cinqüenta, só perdeu para a impregnação que a realidade brasileira provocava, e o resultado formal é menos transparente estilisticamente e, portanto, mais pessoal. O realizador se colocou expressamente, como havia feito no filme de estréia, entre a realidade e a obra para evitar deturpações provenientes de influências alienígenas. **Rio Zona Norte** resultou num canto de amor ao homem brasileiro e os ecos desse canto repercutem ainda hoje nos seus trabalhos subseqüentes.

A tônica de **Rio Zona Norte** é, entretanto, a leveza. Como protesto pela condição do sambista marginal, engolido pelas emissoras de rádio, televisão ou pelas gravadoras, é um caso paradoxal de veemência pela suavidade. Nem mesmo os momentos de **grand-quignol**, como o roubo da tendinha de "seu" Figueiredo

(Washington Fernandes), ou do assassinato do filho de Espírito (Norival: Haroldo de Oliveira), onde a fotografia de Hélio Silva apela para o claro-escuro dos dramas policiais, nem mesmo aí se consegue suspeitar da violência áspera do ser humano acuado. A leveza do tom se não é deliberada parece ainda uma opção de estilo, quase um *trompe l'oeil* para disfarçar certo encabulamento diante de uma condição humana insustentável (Na seqüência da morte de Norival retoma-se, no filme, o uso da profundidade de campo. Como as condições de produção certamente não favoreciam o uso de um parque de luz necessário à plena possibilidade de aproveitamento desse método, o resultado foi híbrido: Espírito em primeiro plano, caído ao chão e visto com nitidez e, ao fundo, os pivetes quase desfocados, esfaqueando Norival). Se é essa a atmosfera dominante num momento de tensão dramática de **Rio Zona Norte**, podemos imaginar a inspiração irradiada nos momentos distendidos e alegres. Na verdade é a personalidade bonachona de Espírito, sempre enganada, mas sempre esperançosa que preside, por opção do realizador, grande parte do desenrolar do filme.

No início, quando tomamos conhecimento dos personagens, através do primeiro **flash-back** (e



...que Ângela Maria decide gravar.

há o recurso curioso de fundir o ruído de um trem suburbano com a batucada de uma Escola de Samba), Espírito canta na quadra da "Unidos da Laguna", depois do incidente entre um marginal e uma sambista (Malu). A gratificação de Espírito alcança a plenitude quando as atenções dos espectadores convergem para ele e sua excepcional inspiração de compositor e, mais ainda, quando se vê correspondido pela sambista, que aceita sair da quadra sob sua proteção. Espírito e Adelaide iniciam uma vida em comum e, pelo menos mais dois momentos magistrais de **Rio Zona Norte**, encontram-se sob a influência dessa nova união. Um desses momentos inicia-se na passagem de um **close up** de Espírito na linha férrea em Silva Freire para um outro em seu barraco, no instante em que acorda, ainda sob o efeito dos bons fluidos da véspera. O ritual das ablucões matinais que antecede a chegada de Adelaide com a "bagagem" (o filho no colo, um embrulho e uma fruteira) para estabelecer-se definitivamente ali é talvez um dos clímaxes estéticos (em realismo e poesia) da aventura cinematográfica brasileira. O diálogo que segue, transcrito na íntegra, pontua a seqüência:

Adelaide (Malu): Dá licença prá dois?

Espírito: Isso é que é a sua bagagem?

Adelaide: Foi só isso que aquele bandido quis me devolver!

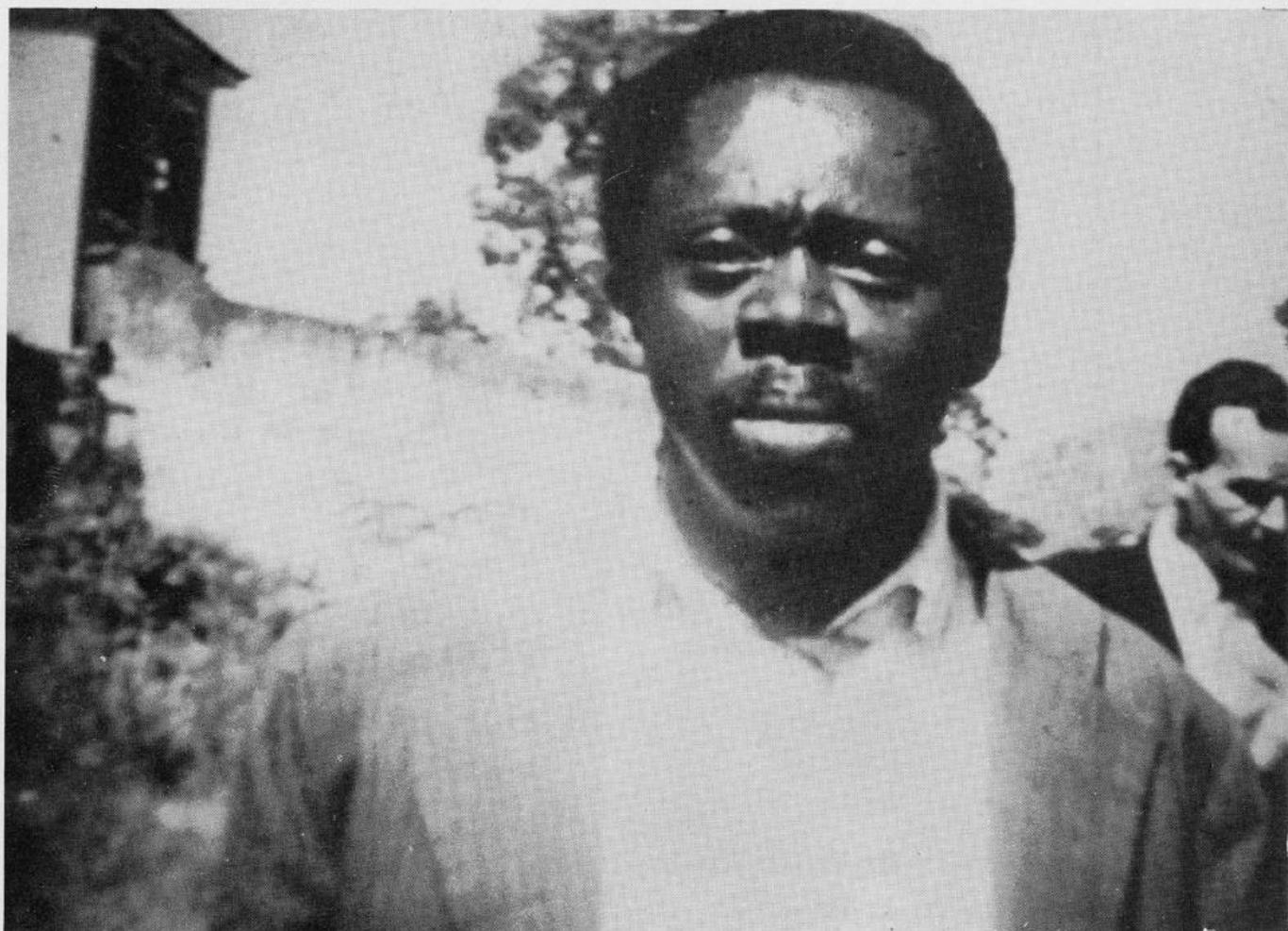
Espírito: Boneco! Vem com o papai, vem! Vem, meu filho, vem com o papai... Tão bonito! Ó, que amor... Como ele é bonito, Adelaide... Seu boneco...

Adelaide: Parece até que nunca viu um garoto!

Espírito: Mas é que ele é muito lindo!

Adelaide: Que é feito da tua família?

Espírito: A mulher morreu... era uma boa companheira. Morreu quando Norival nasceu... vinte anos que eu sou solteiro... quem mais sofreu com isso foi o Norival! O Juiz achou que eu não podia educar ele. Pensando bem, não podia mesmo não. Eu saía o dia todo, ele ficava largado no quintal. O quintal dele era o morro inteiro...



"Como Norival devolvesse o dinheiro roubado a seu legítimo dono, o chefe do bando, não acreditando na boa ação do companheiro, agrediu-o, tendo sido repelido a golpes de canivete. Daí nasceu o desejo de vingança que se consumou à noite, quando o bando inteiro liquidou Norival com facadas e pedradas diante dos olhos do próprio pai."

Adelaide: Deve ser uma boa bisca. E esse aqui: o que não vai ser! Estou atrasada. A patroa deve estar fula! E eu ainda tenho que levar esse trambolho...

Espírito: Não precisa não! Coitadinho... Como é o nome dele?

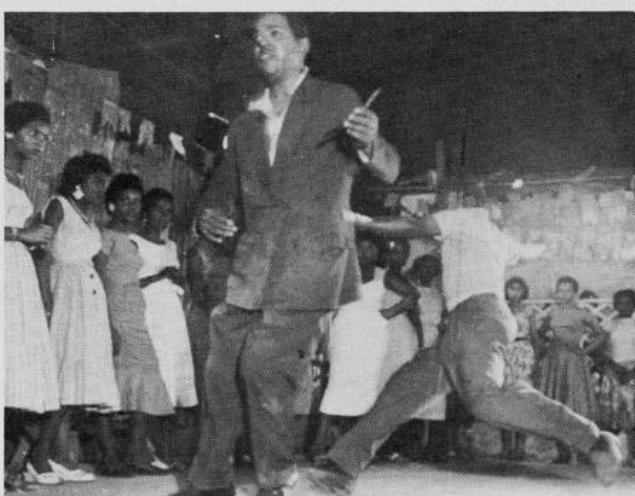
Adelaide: Cláudio. Mas ainda não está batizado.

Espírito: Ainda não? Nós vamos dar um jeito nisso. Vem cá... Está vendido?! Daqui a pouco eu vou estar de casa nova... O comadre vai morar em cima, e eu fico com a tendinha e os dois cômodos embaixo. Vai sobrar muito lugar. Se tu quiser, Adelaide...

Espírito, em seguida, acompanha Adelaide na descida do morro, exultante com a nova situação, apresentando a parceira aos vizinhos e amigos. O melhor momento da seqüência, entretanto, ainda está por vir. Sem palavras, ao pé do morro, Adelaide guarda uma certa distância de Espírito e com uma meia flexão do corpo oferece ceremoniosamente o rosto para o beijo de despedida.

O uso da estrutura que estabelece a prioridade dos fatos passados sobre os presentes favorece, em certa medida, a idéia da ascensão de Espírito; a volta ao presente "afere" essa falsa idéia com a "realidade". Foi esse procedimento que, ao meu ver, fez de **Rio Zona Norte** um filme avançado para o seu tempo. Fui vê-lo pela primeira vez em 1965. Ora, nesse ano o **show Opinião** (Nara Leão, Zé Keti e João do Valle) já havia vulgarizado os sambas de Zé Keti que constituem o suporte musical da trilha sonora (aliás Zé Keti participa do filme, numa pequena ponta: a do cantor Alaor Costa). Minha apreciação conta portanto com esse **handicap**, mas a oportunidade que tive de vê-lo nessa época não pode ser extendida ao público em geral, razão pela qual passei a considerar **Rio Zona Norte** como um filme refilmável. O instituto da refilmagem só com algumas exceções vigora no Brasil. Não é comum um filme ser refeito, seja por motivos artísticos seja em decorrência do sucesso comercial de sua versão original. Refilmar **Rio Zona Norte** hoje (com, praticamente, os mesmos atores) seria revelar a um público já bastante acostumado com as coisas de nosso cinema uma obra que ficou no ostracismo por ter nascido antes do tempo: moderna e contida; social e intimista; crítica e romântica.

A segunda metade de **Rio Zona Norte** começa praticamente com o reencontro de Espírito com o filho, fugido do Patronato. Essa nova preocupação é colocada junto às investidas do compositor para o lançamento dos seus sambas. Os dois problemas passarão a correr paralelamente aos subtemas da intromissão de Maurício (Jece Valadão), e da displiscência de Moacir (Paulo Goulart). (Maurício usufrui a inocência de Espírito, fingindo trabalhar na promoção ou divulgação de suas músicas e Moacir, compositor frustrado e impotente, pretende sempre querer ajudar Espírito.) É curioso observar um detalhe que caracteriza as aparições de Moacir e pessoas ligadas a ele. Essas cenas são, em geral, filmadas em estúdios e isso as distancia das demais, no morro ou mesmo na rua. O refrão pronunciado por Moacir: "Precisamos conversar!", enfático e demagógico, ajuda também a aproximar todos esses momentos do caricato sempre presente nas antigas comédias musicais, provocando aqui um pequeno desequilíbrio estilístico. Outro problema cenográfico ocorre nas primeiras cenas do hospital quando







RIO ZONA NORTE

Espírito é conduzido em maca para a sala de operações. O realizador esforça-se para fazer combinar o visual dessas passagens com a naturalidade das cenas filmadas em locação. Esse esforço é em parte recompensado e a experiência devidamente assimilada para a futura transfiguração no **Boca de Ouro** (1963).

Os próximos momentos altos serão a morte do filho, a decisão de impedir novas interferências de Maurício na parceria de suas composições, o encontro com Angela Maria e a volta para casa, onde o fim e o princípio da estória se encontram. Já falei a respeito da morte de Norival e, antes do encontro final com Maurício, há uma breve passagem que descrevo aqui pela sua originalidade: Vemos na tela um plano aproximado de Espírito andando apreensivo. Sobre essa imagem, na trilha sonora, ouvimos em tom solene:

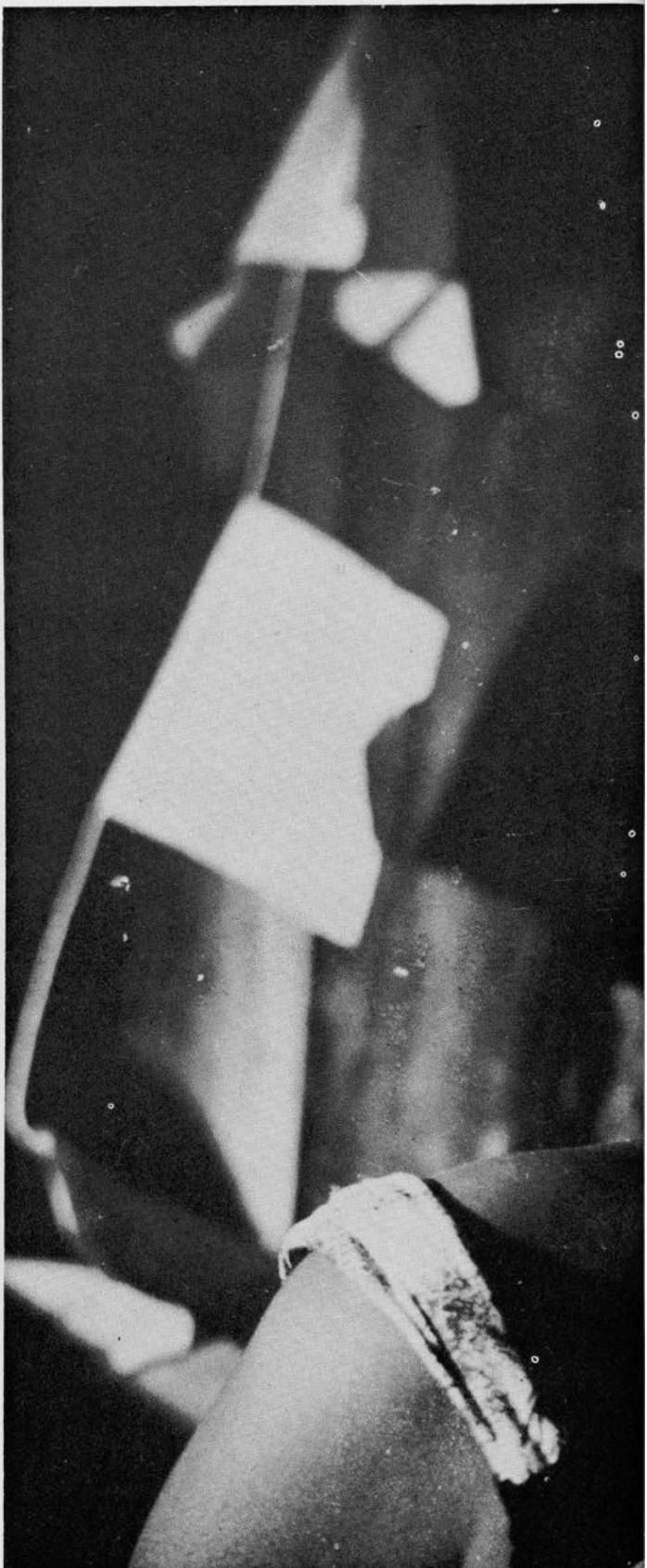
"Como Norival devolvesse o dinheiro roubado a seu legítimo dono, o chefe do bando, não acreditando na boa ação do companheiro, agrediu-o, tendo sido repelido a golpes de canivete. Daí nasceu o desejo de vingança que se consumou à noite, quando o bando inteiro liquidou Norival com facadas e pedradas diante dos olhos do próprio pai."

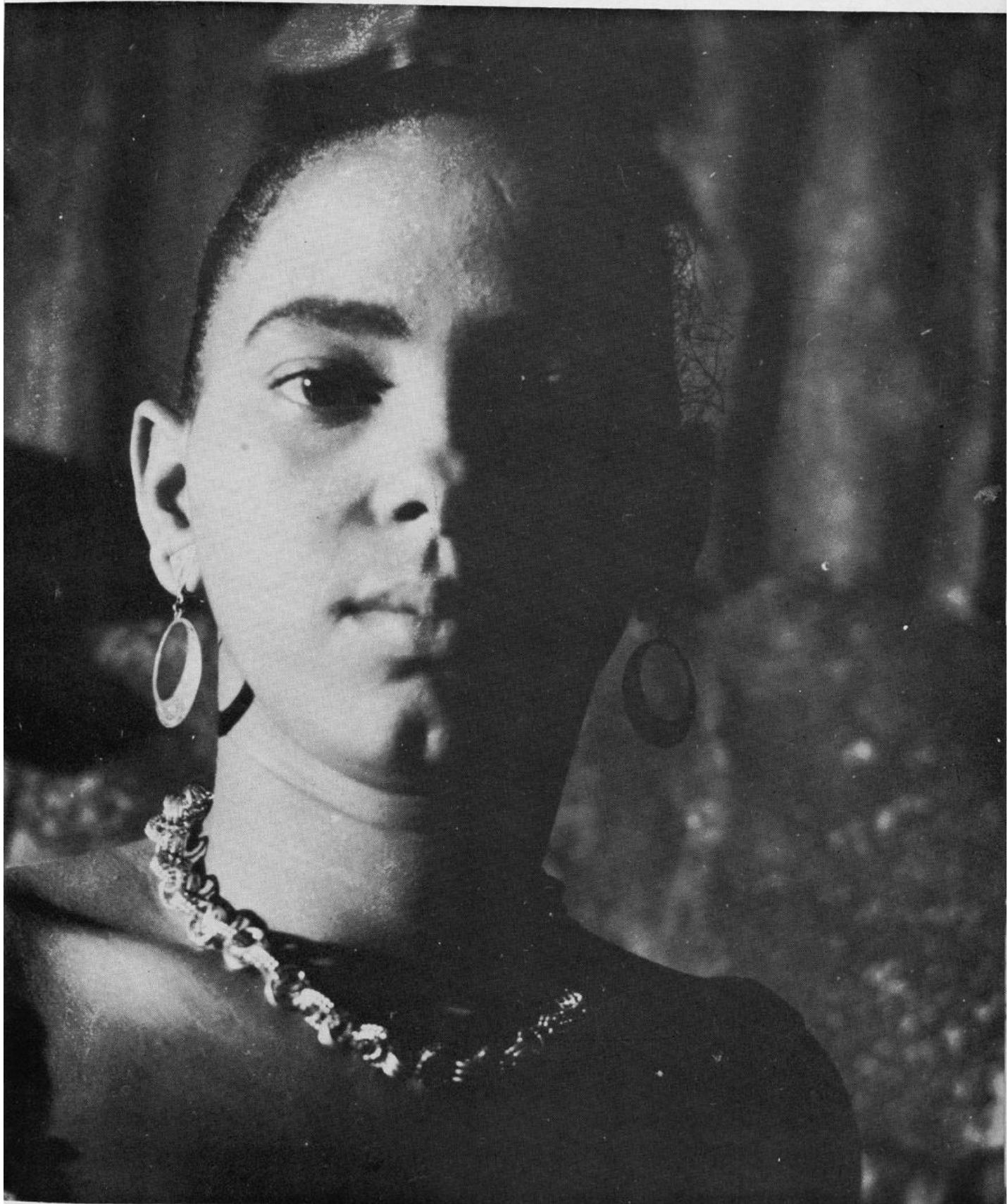
Tem-se quase a impressão de um jornal radiofônico (ou cine-jornal). A câmera corrige sua posição e, atrás de Espírito podem ser vistos Honório (Vargas Júnior) e "seu" Figueiredo, o primeiro com o jornal na mão lê para o segundo a notícia sensacionalista do dia.

O encontro com Maurício se dá a seguir, na tendinha de "seu" Figueiredo. Faz parte de uma decisão de Espírito, tomada no íntimo, de não mais aceitar a espoliação de seus direitos. A cena é provocada por uma nova tentativa de conciliação do intermediário sem escrúpulos. Há bastante violência na reação de Espírito, e a **mise-en-scène** simples, mas eficiente, é soberana:

Maurício: Meus pêsames... Isso acontece, parceiro! Mas não há de ser nada. Eu precisava falar com você. É prá você falar com o diretor da gravadora, sabe? Você precisava assinar outro documento. Formalidade, sabe?... Esse é pro meio do ano? (vendo um papel na mão de Espírito). Deixa eu ver... Deve ser um tiro, hein? Vamos entrar com essa bomba logo depois da Quaresma. Deixa eu ver!

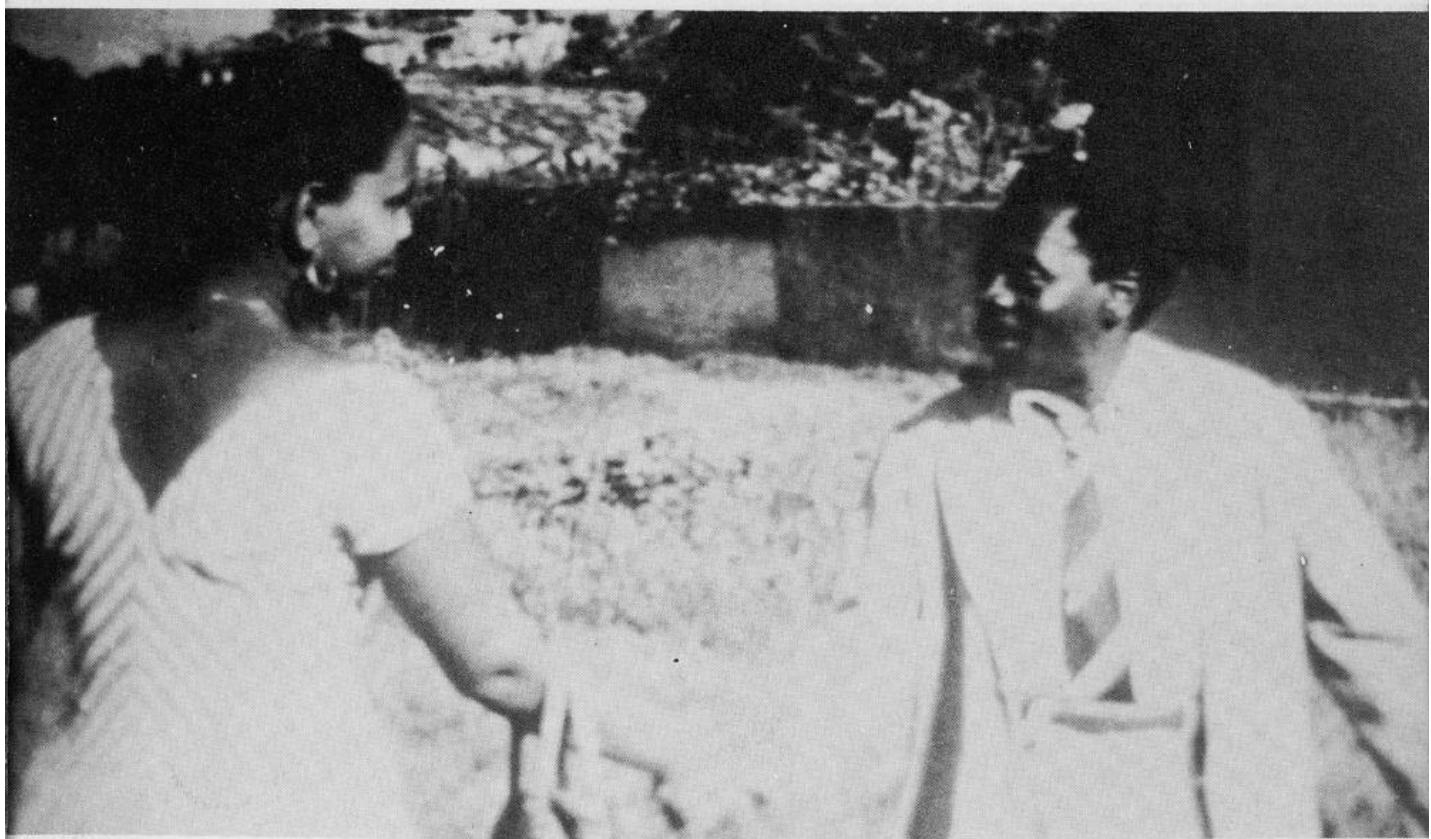
Espírito: (Com um safanão evita que Maurício pegue a letra do samba.) Não, Maurício... Este não! Este samba é meu! Só meu!... Eu vou gravar ele sozinho, e há de ser com Ângela Maria!





RIO ZONA NORTE





RIO ZONA NORTE





RIO ZONA NORTE





Espírito, um pingente iluminado...

Os jogos estão feitos; as demais seqüências, até o desenlace, acompanharão Espírito e lhe trarão um sopro de esperança. Assim é o encontro com Ângela Maria que encerra alta dose de sentimentalismo, na medida, entretanto, para contrabalançar os infortúnios anteriores.

A desventura de **Rio Zona Norte**, como já disse acima, vem do fato de ter surgido antes do tempo. Cada vez mais me convenço da importância do momento histórico na relação obra cinematográfica-platéia. O cinema evoluiu artística e tecnicamente de 1958 até esta parte, mas a simplicidade e a pobreza de recursos de **Rio Zona Norte** são hoje vistos como elementos altamente positivos na reconstrução realista do drama de um sambista carioca. Na época, porém, o neo-realismo italiano começava a dar lugar a filmes mais elaborados, alguns mesmo dentro do espírito do **star-system** americano. Por outro lado estávamos apenas iniciando a longa jornada que culminaria com a eclosão do cinema novo. Não havia a televisão nem as novelas. Os filmes dialogados em português ainda eram vítimas da falta de hábito do espectador, hipnotizado pelas legendas dos produtos estrangeiros.

Tudo isso contribuiu para que até espíritos lúcidos como o do saudoso P. E. Salles Gomes

não tivessem meios de interpretar devidamente o filme de Nelson Pereira dos Santos na época do seu lançamento. Entre outras coisas, dizia ele em seu artigo "Rascunhos e Exercícios" publicado no Suplemento Literário do Estado de São Paulo n.º 86 (21 de junho de 1958): "... a fraqueza mais evidente da fita reside na confiança excessiva depositada pelo realizador na virtualidade artística dos materiais a serem cinematografados." (...) "Ele simplesmente dispôs numa certa ordem os materiais, quase em estado bruto, de uma realidade pouco trabalhada, na esperança de que a poesia e a beleza nela contidas se comunicassem espontaneamente ao espectador pelo milagre da fotogenia e da sonogenia." Tenho certeza que o despreparo para referenciar um filme brasileiro a dados estéticos próprios e definitivos foi o culpado por grande parte das opiniões a respeito dos filmes dessa fase árdua de estabelecimento de uma indústria cinematográfica entre nós. Um estudosso como P. E. Salles Gomes, o mesmo que algum tempo depois passou a alinhar os dados mencionados acima e a promover um estudo orgânico de nossa cinematografia, foi vítima aqui dessa armadilha inevitável. Ele pressentia em **Rio Zona Norte** os gérmenes dessa autenticidade artística mas limitou-se, quando



muito, a uma suposição tímida: "Apesar de tudo isso, é um exercício válido." (...) "Penso sobre-tudo na seqüência em que o personagem interpretado por Grande Otelo acorda, levanta-se, faz a "toilette" e recebe a noiva. Gostaria de saber se esses minutos de fita **foram obtidos por acaso** (o grifo é meu) ou se o diretor agiu conscientemente. De qualquer maneira, os movimentos do ator, as palavras que troca com a noiva, o comportamento com a criança e sobre-tudo a extraordinária presença táctil dos objetos de uso corrente ou da ornamentação humilde do barracão, criam uma harmonia interior e comunicam uma doçura que conferem a essa seqüência modesta uma consistência artística e humana rara no cinema brasileiro."

Depois do seu encontro com Ângela Maria e a decisão desta de gravar "Fechou o Paletó", Espírito ainda tenta, sem sucesso, o auxílio de Moacir para conseguir uma partitura do samba. Volta para casa como que refeito dos reveses pelo encontro com a cantora. Seu refrão, agora, é "Samba meu, que é do Brasil também..." O trem atravessa os subúrbios levando Espírito, um pingente iluminado. Dá-se o acidente...

A obra posterior de Nelson Pereira dos Santos confirmou seu talento e suas intenções. Há um ano, ou pouco mais, exibi **Rio Zona Norte** no auditório da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, para uma delegação de diretores de Festivais Internacionais de Cinema (Los Angeles, New Orleans e Berlim). A cópia apresentada não tinha legendas e eu me esforçava em promover uma compreensão geral do filme, durante a projeção, sem interferir nas condições ideais de percepção. O filme, que eu revia depois de algum tempo, revelava força nova, uma perenidade que, acredito, não se esvairá mais. Os visitantes saíram entusiasmados.

Diálogo entre Espírito e Adelaide, depois do roubo da tendinha de "seu" Figueiredo, por Norival e seu bando.

Adelaide: Veja no que deu sua tendinha!

Espírito: Onde é que você vai?

Adelaide: Ih! Eu hoje não estou para bronca... E, além do mais, não tenho que dar satisfações a você! De você só ganho promessas... Se eu não trabalhasse, morreria de fome!

Espírito: Mas você não precisa mais trabalhar!

Adelaide: Que beleza!... Vou viver às custas do roubo de teu filho! Só se for isso, porque o seu samba... a sua casa nova...

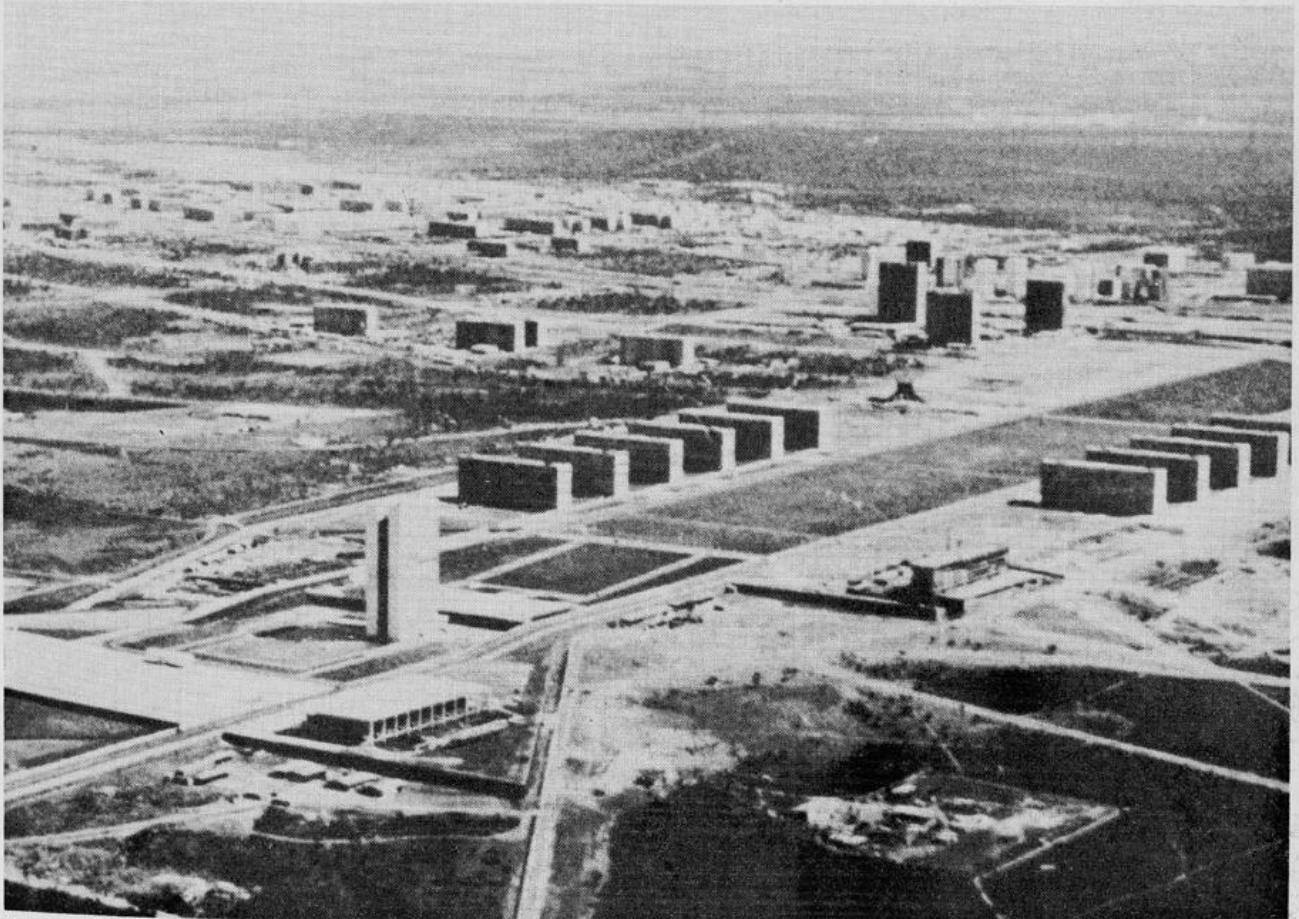
Espírito: O compadre agiu muito bem! Ele tinha que amparar a gente dele! Eu não preciso da tendinha... O meu samba vai ser gravado para o carnaval! E depois outro, outro e mais outro!... Eu sou um compositor. Posso muito bem te sustentar com as minhas músicas, e te fazer feliz se você quiser. É disso aqui que eu vivo!

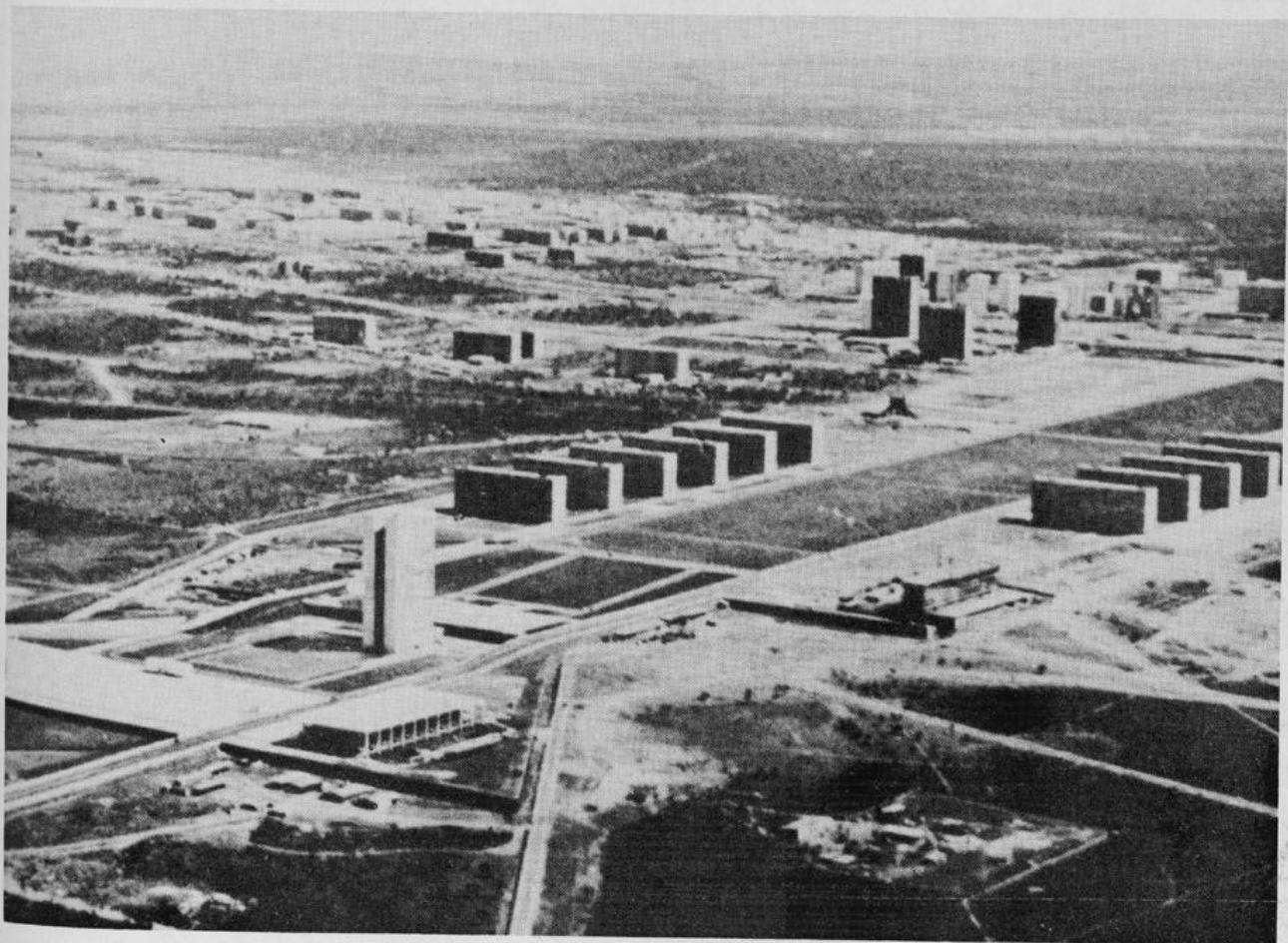
(Mostra os sambas.)

RIO ZONA NORTE

(ficha técnica)

Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos + fotografia de Helio Silva + música de Radamés e Alexandre Gnatalli + canções de Zé Keti e Vargas Júnior + intérpretes: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Paulo Goulart, Walkyria Barbosa, Mária Pétar, Artur Vargas Jr., Haroldo de Oliveira, Edson Vitoriano, Iracema Vitória, Erley Freitas, Zé Keti, Sérgio Malta, Carlos Aquino, Ângela Maria e Laurita Santos + produção: Nelson Pereira dos Santos, Mário Marinho e Ciro Freire Curi (brasil 1957).





ESBOÇO DE UM ROTEIRO

Primeiro Plano "fade in" de Lúcio Costa, com voz off, anunciando o seu nome.

(sépia)

A frase adequada não pôde ser encontrada nos documentos sobre Brasília. Propõe-se uma redação original, explicando que a vida de um povo se reflete na arquitetura de seu habitat.

Frase sincronizada:

"fade out"

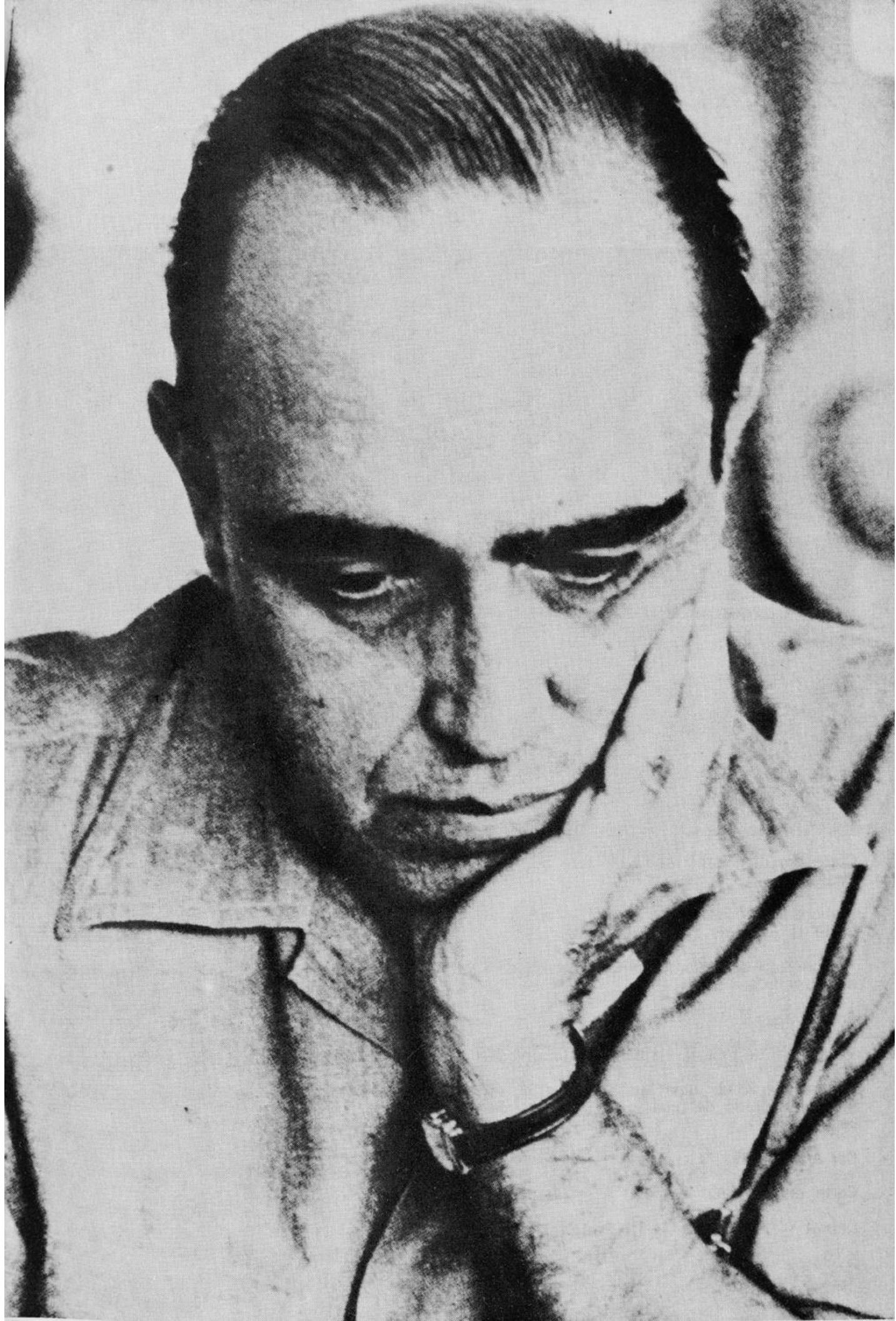
"fade in"

Estas apresentações sonoras de Lúcio Costa com a de Oscar Niemeyer são, com o plano da Constituição, as únicas palavras que ficam na versão da UNESCO, porque ela recusa-se a admitir comentários no filme.

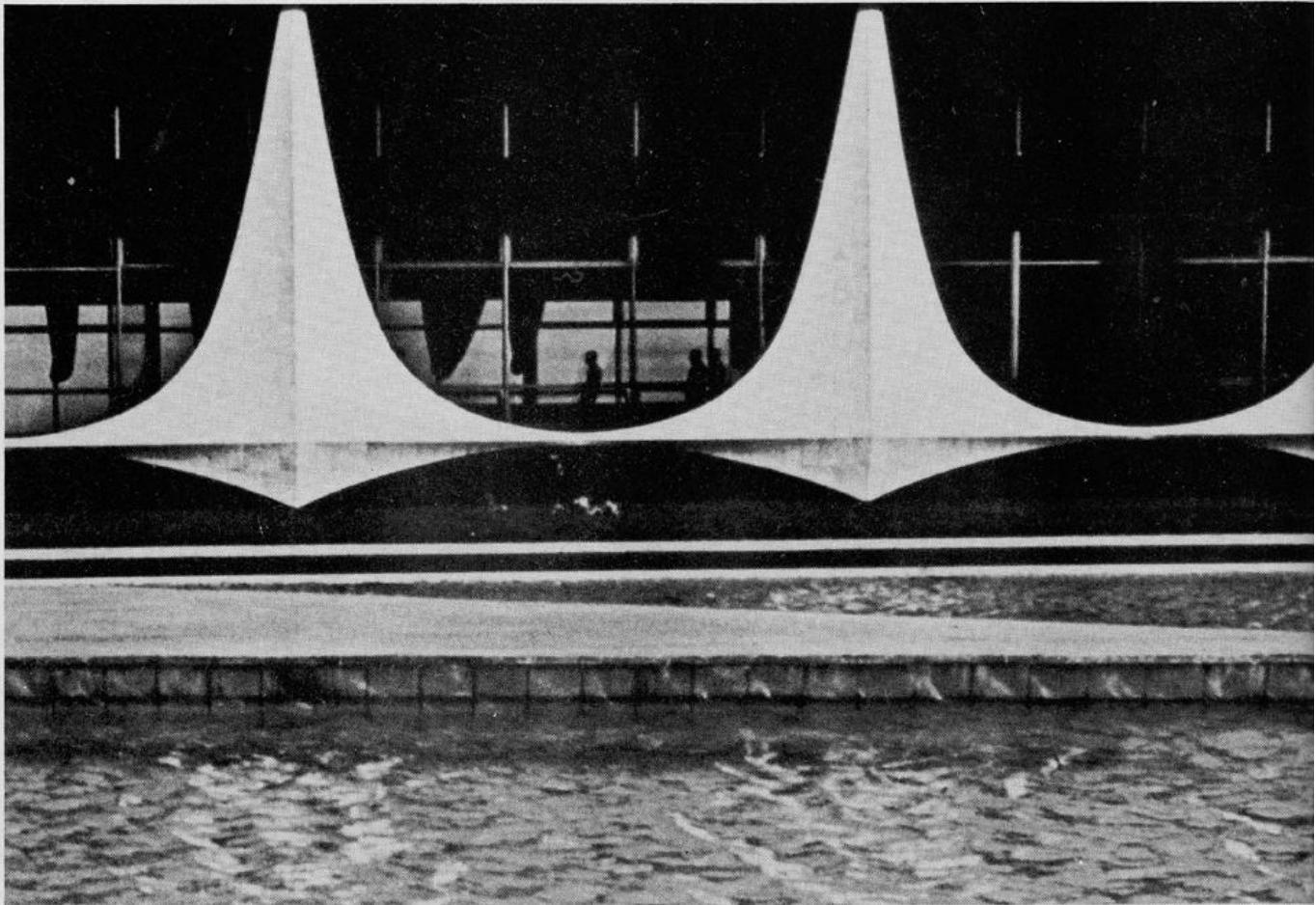
Caso Lúcio Costa não queira fazer esta afirmação, é possível encontrar uma personalidade conhecida internacionalmente, mesmo que não seja ligada à História de Brasília.

Esta frase será traduzida em outras línguas e gravada como legenda na imagem.

A seqüência do estilo barroco seria organizada com o seguinte esquema de cores:



ESBOÇO DE UM ROTEIRO



Corte em diagonal "wipe" de sete ou nove imagens.

Prancha de Jean Batiste Debret — n.º 5 — Parte II (com as cores originais).

"Empregado do Governo saindo de casa com sua família."

Corte franco.

Vista geral de uma igreja barroca conservada.

Reconstituição de uma Missa em Latim, no interior dourado de uma igreja barroca (elevação).

Cor Amarela.

Corte em diagonal "wipe".

Debret — Prancha 8 — III Parte.

Filmar no Museu existente no Rio de Janeiro (Fundação Castro Maia).

Plano (servindo de contraste com o interior da Catedral de Brasília).



"Escravos indo à igreja para serem batizados"
(cores originais).

(sépia)

Corte diagonal "wipe" — Debret.

Prancha n.º ... — Parte II.

"Uma senhora no interior de sua casa" (cores originais).

Corte Franco: Largo do Boticário.

(sépia)

Corte diagonal "wipe" — Debret.

Prancha 33 — Parte II.

"Cena de Carnaval" (cores originais).

Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro?

Corte franco. Plano prometido por Nelson Pereira dos Santos. Procissão em uma rua da Bahia.

ESBOÇO DE UM ROTEIRO

Corte franco — "Memória de Carnaval"
Alice Gonzaga Assaf.

Corte diagonal "wipe".

Debret — Prancha 23 — Parte II.

"Venda de escravos" (cores originais).

Corte franco — Plano de Pelourinho, em
Salvador.

"fade out"

Primeiro Plano "fade in" de Oscar Niemeyer
— voz off — anunciando o seu nome.

(sépia)

Frase sincronizada (curta), referente às dificuldades encontradas pelo tráfego atual, dando a inadaptabilidade do urbanismo do passado:

Plano: obter de Alice cena movimentada do Carnaval antigo, no Rio de Janeiro.

(sépia)

Alternativa: procurar, no material existente no depósito da EMBRAFILME, na Praça da República — Rio de Janeiro.

Alternativa: pedir a Fernando Monteiro para filmar o mercado de escravos, em Olinda.

(N.B.: a ordem desta seqüência, alternando-se as gravuras, só poderá ser escolhida na montagem.)

Tradução a ser gravada na imagem, para versões estrangeiras.

Se necessário, pedir a Oscar Niemeyer uma nova declaração.



ESBOÇO DE UM ROTEIRO

Três ou quatro planos de exemplo de construções, estilo empreiteiro português, "art nouveau" — Igreja, habitação etc.

(sépia)

Vista tomada do alto, mostrando o atravancamento de túmulos pretenciosos.

Vista do alto de três ou quatro ruas estreitas, com a máxima dificuldade de tráfego, em São Paulo (idem: Copacabana).

Três planos de um guarda de trânsito, com luvas, dirigindo o tráfego.

Três primeiros planos, em cores originais, de luz de tráfego, passando do verde para o amarelo e deste para o vermelho.

Três primeiros planos de transeuntes para montagem "fade out".

Esta seqüência deve ser apoiada de maneira muito enfática pela música.

Cemitério de São João Bastista, no Rio de Janeiro.

(N.B.: Este plano serviria de contraste com a vista do Cemitério de Brasília, na parte final do filme.)

(N.B.: A montagem será feita em um crescendo.)

Panorama "fade in" do cerrado, sem nenhuma habitação, com leve ruído de vento.

Procurar obter uma impressão de secura.

(manter a cor até o fim do filme)

Fusão lenta.

Plano: Panorama da Cidade, com o Lago em primeiro plano.

Se possível, filmado antes das chuvas.

Plano da Esplanada dos Ministérios, começando com o enquadramento de um paredão lateral e partindo, em movimento, com um ângulo de 45 graus, mostrando o ritmo dos paredões sucessivos.

Locais prováveis: SHIS-QL 9/3 ou QL 9/4 (em frente ao Clube Cota Mil), ou antes da Ponte "Costa e Silva".

Música em um crescendo.

Corte — em movimento.

Plano dos expectadores assistindo, perto da Torre de TV, ao hasteamento da Bandeira Nacional (panorâmica).

A filmar domingo, com ausência de tráfego. (Nesta parte do filme, mostrando a arquitetura moderna da Cidade, seria interessante usar o máximo de movimentos, o que evitaria vistas fixas reminiscentes de cartões postais.)

ESBOÇO DE UM ROTEIRO

Três planos do hasteamento da bandeira, vistos, em contra-campo, pelos expectadores, sendo o último um primeiro plano da bandeira contra o céu — Fusão — no alto da Torre de TV.

Primeiro Plano da Primeira Constituição da República Federativa do Brasil.

Uma mão abre o livro.

Corte em movimento — o texto sobre a Capital (achado por Juscelino Kubitschek).

— Fusão —

Plano: Mapa do Brasil (Debret? ou outro mapa decorativo).

Imagen sincronizada de Lúcio Costa:

“O plano nasceu do gesto primário de quem assinala o lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, o próprio sinal da cruz.”

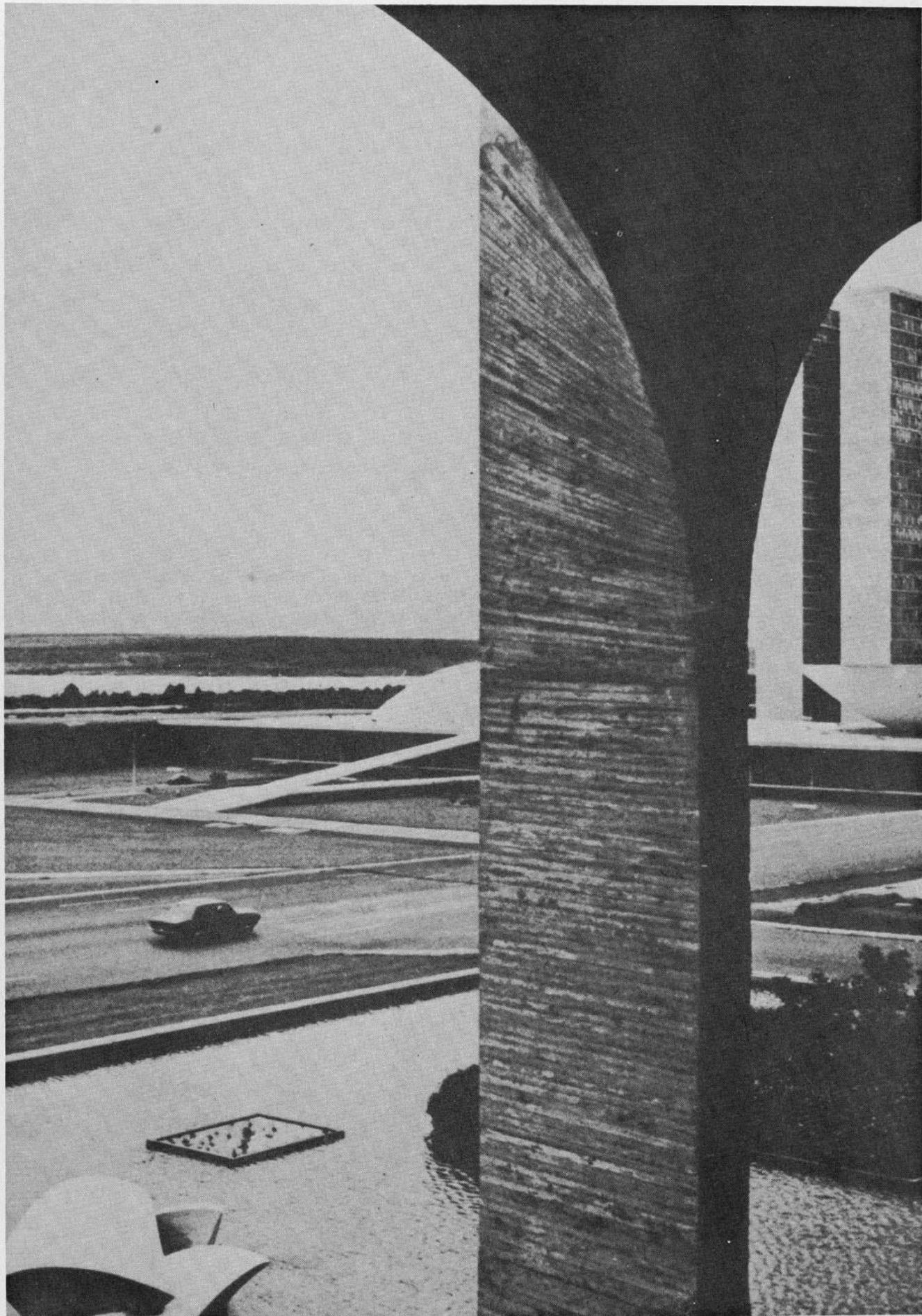
Duas câmaras?

- voz off: “Primeira Constituição do Brasil.”

Caso o artigo da Constituição seja pouco legível, será necessário fazer uma fotografia fixa e depois filmar uma ampliação.

Fotografar e fazer aparecer a posição ocupada por Brasília.

Frase a ser traduzida e gravada na imagem para as diferentes versões.



ESBOÇO DE UM ROTEIRO

Plano Urbanístico de Brasília.
(Lúcio Costa)

Plano dos viadutos, no local onde eles são mais condensados.
(em movimento)

Plano da Banda de Música, na saída do Presidente da República do Palácio do Planalto.
Plano Geral do público assistindo a cerimônia.

O último plano deste trecho será, novamente, a bandeira contra o céu (P.P.).

Câmara PAN — Fusão.

Cúpula (exterior) da Catedral de Brasília.

Venda de flores secas do cerrado em P.P.

Corte — Interior da Catedral (elevação).

Na hora da elevação, câmara se desloca da hóstia para o alto — (interior da cúpula) — Anjos.

Pedir ao Embaixador Murtinho para fotografá-lo.

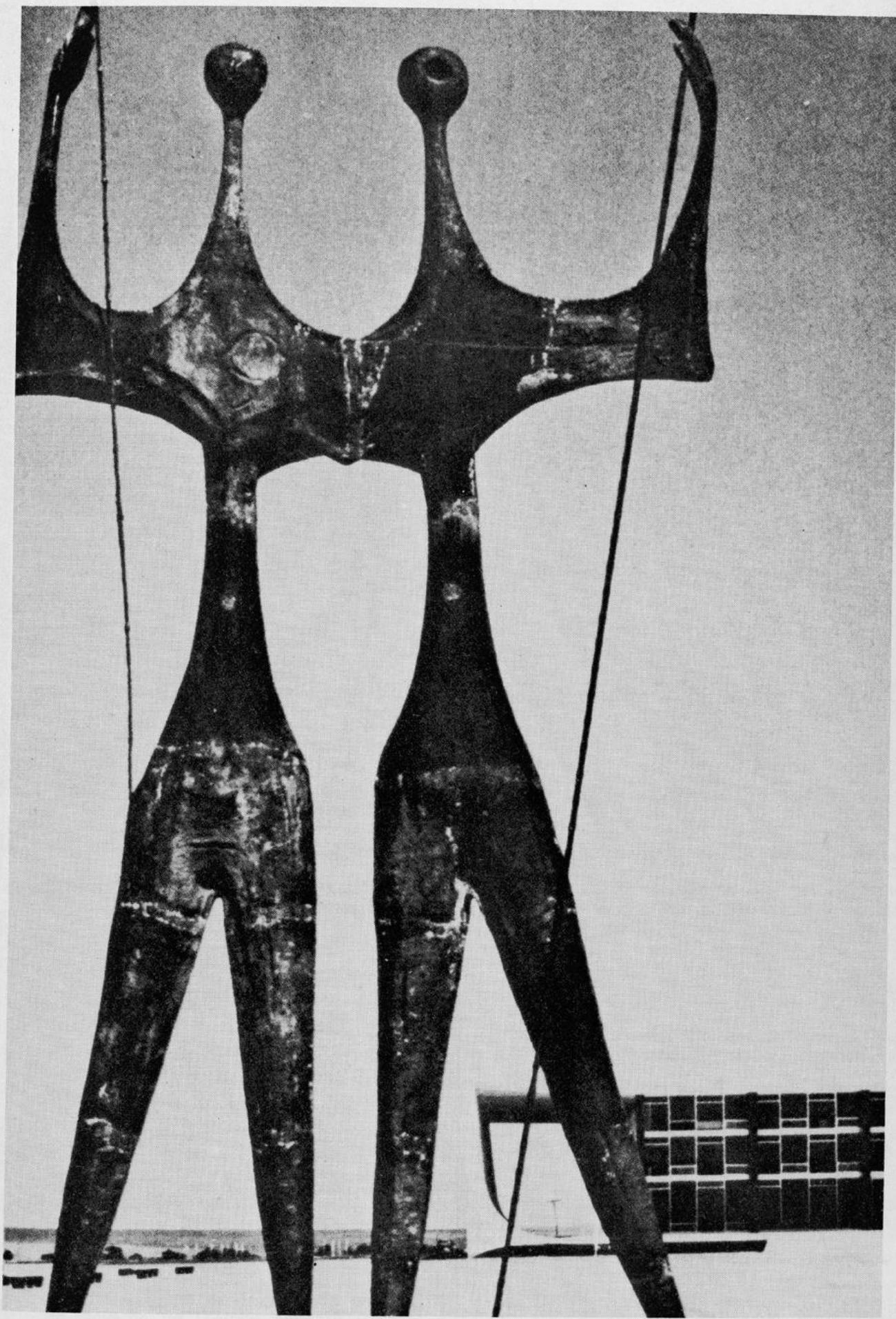
Filmar os conjunto com duas câmaras.

Pedir ao Cel. Camargo Toledo a obtenção de uns 20 soldados, necessários aos primeiros planos, que serão filmados depois da saída do Presidente.

A Música termina aqui.

Contraste com a Missa em Latim da igreja barroca.

— Som característico.
— Dia de missa concorrida.



ESBOÇO DE UM ROTEIRO

Corte: interior da Igreja de Dom Bosco, terminando, em movimento, enquadrando vitrais sucessivos.

Plano em movimento do Cemitério de Brasília.

Corte — Plano em movimento do Palácio Alvorada.

Plano Geral, se possível em movimento, do Congresso Nacional.

Planos, se possível, do interior e do túnel do Congresso Nacional.

Plano Geral do Supremo Tribunal Federal (exterior).

Primeiro Plano — Placa indicativa, com a palavra "Universidade" (em movimento).

Plano Geral da Reitoria, em movimento.

Para contrastar com o Cemitério de São João Batista, na primeira parte do filme.

Se possível, filmar de uma lancha no lago, tendo o Lago em P.P.

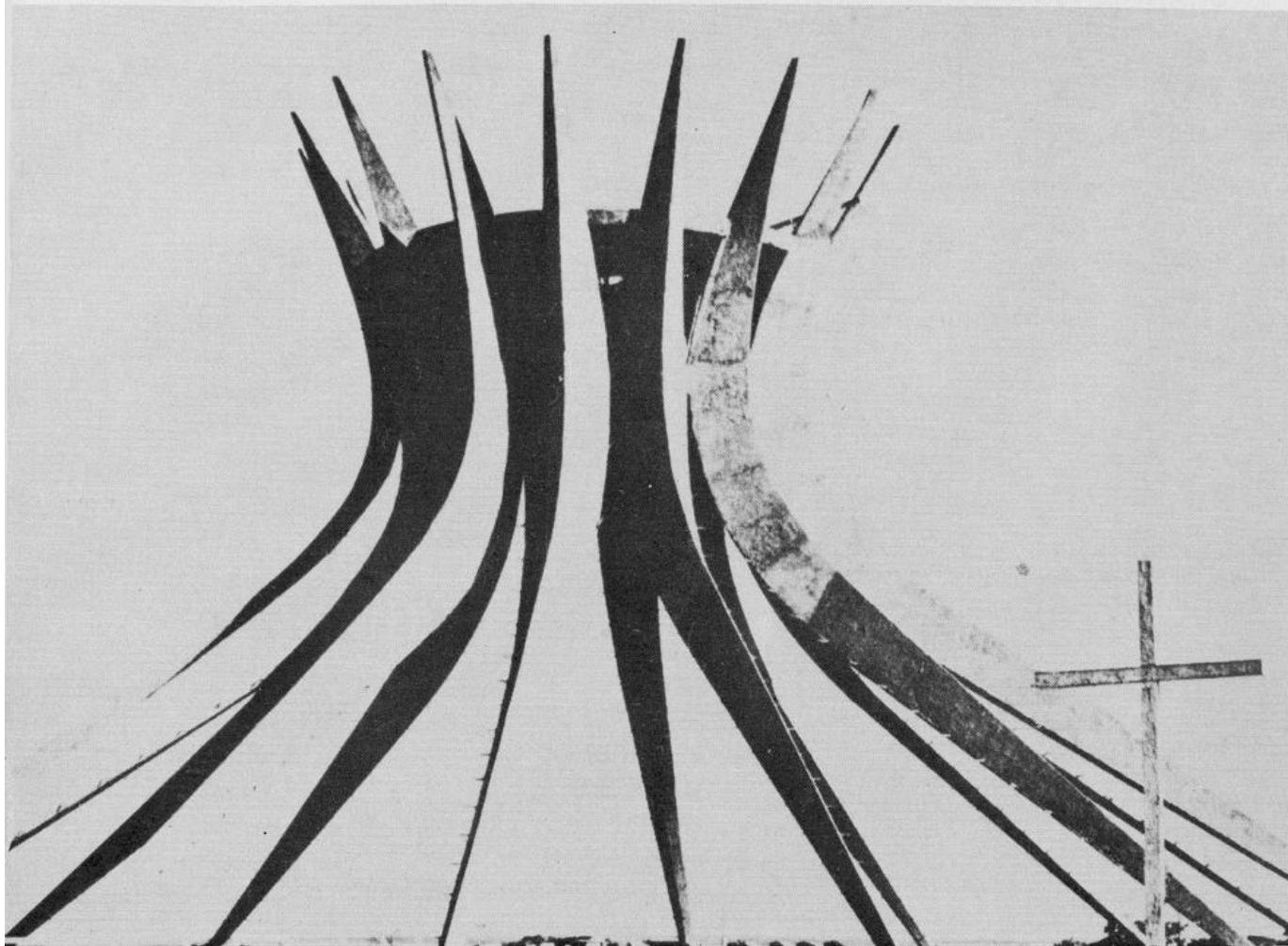
Para a versão brasileira — em português — voz off: "Palácio da Alvorada — residência do Presidente da República".

Voz off, para a versão brasileira: "Congresso Nacional".

Voz off, para a versão brasileira: "Congresso Nacional".

Voz off, para a versão brasileira: "Supremo Tribunal Federal".

Voz off, para a versão brasileira: "Universidade de Brasília".



Plano Geral de Biblioteca, em mov.

Para a versão brasileira, em português — voz off: "Biblioteca aberta vinte e quatro horas por dia".

Plano do interior da Biblioteca de Brasília.

Para a versão brasileira, em português — voz off: "Escola de Administração Fazendária de Brasília".

Plano Geral, em movimento, da Escola de Administração Fazendária, na estrada de Unaí.

Possivelmente: Conjunto da superquadra norte 302.

Plano Geral do Auditório da Escola de Administração Fazendária.

Plano Geral, em movimento, do Hospital do IPASE.

Plano Geral, em movimento, de uma escola do Governo do Distrito Federal.

ESBOÇO DE UM ROTEIRO

Plano do recreio da Escola.

Plano, em movimento, do Palácio Itamaraty — câmara enquadrada em P.P. reflexos na água.

Primeiro Plano: placa indicativa com a palavra "Embaixadas" (em mov.).

Série de planos, em movimento, das Embaixadas mais típicas de Brasília, precedidos por P.P. em mov. das bandeiras respectivas.

Planos suplementares, para montagem, dos abrigos de passageiros de transportes coletivos.

Plano de um ônibus indo embora, num fundo de crepúsculo.

Vista de Conjunto de uma Cidade-Satélite de Brasília.

Plano Geral do Palácio do Planalto, com fundo crepuscular — as luzes se ascendem.

Vista em conjunto das luzes de Brasília.

Dois ou três planos do Itamaraty iluminado, com o movimento dos convidados e de seus carros, entrando para a festa de Sete de Setembro.

Vista do interior do Itamaraty durante a festa, se possível.

Dois ou três planos de um Sambão.

Plano Geral focalizando a queima de fogos de artifício, com as luzes da cidade ao fundo.

Para a versão brasileira — em português — voz off: "Ministério das Relações Exteriores".

Voz off — indicando o país correspondente.

(N.B.: a ordem destes planos será decidida na montagem do filme.)

Embaixadas a escolher: Japão, Espanha, Itália, Holanda, Senegal e Estados Unidos.

Possivelmente, Sobradinho, ao pôr-do-sol.

Sugestão de Pedro Jorge: utilizar a ligação sonora para sincronizar a iluminação dos diferentes andares do edifício.

Situado no Plano Piloto ou em uma de suas cidades-satélites.

Se não houver, neste ano, a referida queima de fogos, procurar nas cinematecas o material.

(N.B.: Esta seqüência terá unicamente efeitos musicais, eliminando-se os ruídos dos fogos de artifício.)



EMBRAFILME





EMBRAFILME

