

2

filme cultura

30





Paola Morra e Rosina Malbouisson em *As Filhas do Fogo*, de Walter Hugo Khouri.

filme cultura 30

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Arnaldo Jabor e <i>Tudo Bem</i> (entrevista) | 2 |
| Escolas de Cinema (Nílson Lage e Jacinta Rodrigues) | 12 |
| Uma atriz: Katia D'Angelo | 20 |
| Um ator: Stepan Nercessian | 27 |
| Cinema e Literatura — O Processo de Transposição da Linguagem (Leandro Tocantins) | 35 |
| Comentário sobre <i>A Lira do Delírio</i> (José Haroldo Pereira) | 44 |
| Movimento | 49 |
| Novos Filmes (<i>Os Amantes da Chuva, Coronel Delmiro Gouveia e O Desconhecido</i>) | 73 |
| O Documentário (artigos de Sérgio Santeiro e José Carlos Avellar) | 80 |
| Dossiês Críticos (<i>Aleluia, Gretchen, Tenda dos Milagres e Ajuricaba</i>) | 91 |
| Produção e difusão do filme cultural | 112 |
| Distribuição do curta-metragem | 121 |

1ª Capa:
Paulo Gracindo, Fernanda Montenegro, Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães em *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor.
4ª Capa:
Renato Consorte e Guilherme Durante em *Curumim*, de Plácido de Campos Jr.

EXPEDIENTE

Editada pela:
EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES — EMBRAFILME
Órgão do Ministério da Educação e Cultura

DIRETORIA E REDAÇÃO:
Av. 13 de Maio, 41
13º 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, Lúcia Bondar,
Michel do Espírito Santo

EDITOR:
José Haroldo Pereira

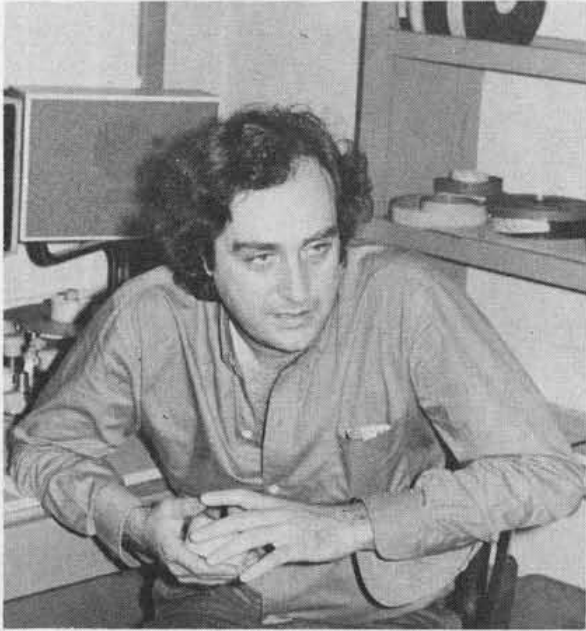
ARTE E ORIENTAÇÃO GRÁFICA:
Celso Mesquita

COLABORAÇÃO NESTE NÚMERO:
Jacinta Rodrigues, José Carlos Avellar, Marhel Darcy de Oliveira, Nílson Lage, Sérgio Santeiro, Vera Brandão (texto), Thereza Schlaepfer (pesquisa), Marilena de Jesus Barbosa (revisão)

FOTOGRAFIA:
Bill, Fernando José Alves, José A. Mauro

Composição e Impressão:
Imprinta
Rua Sacadura Cabral, 111
Tel.: 243-2647





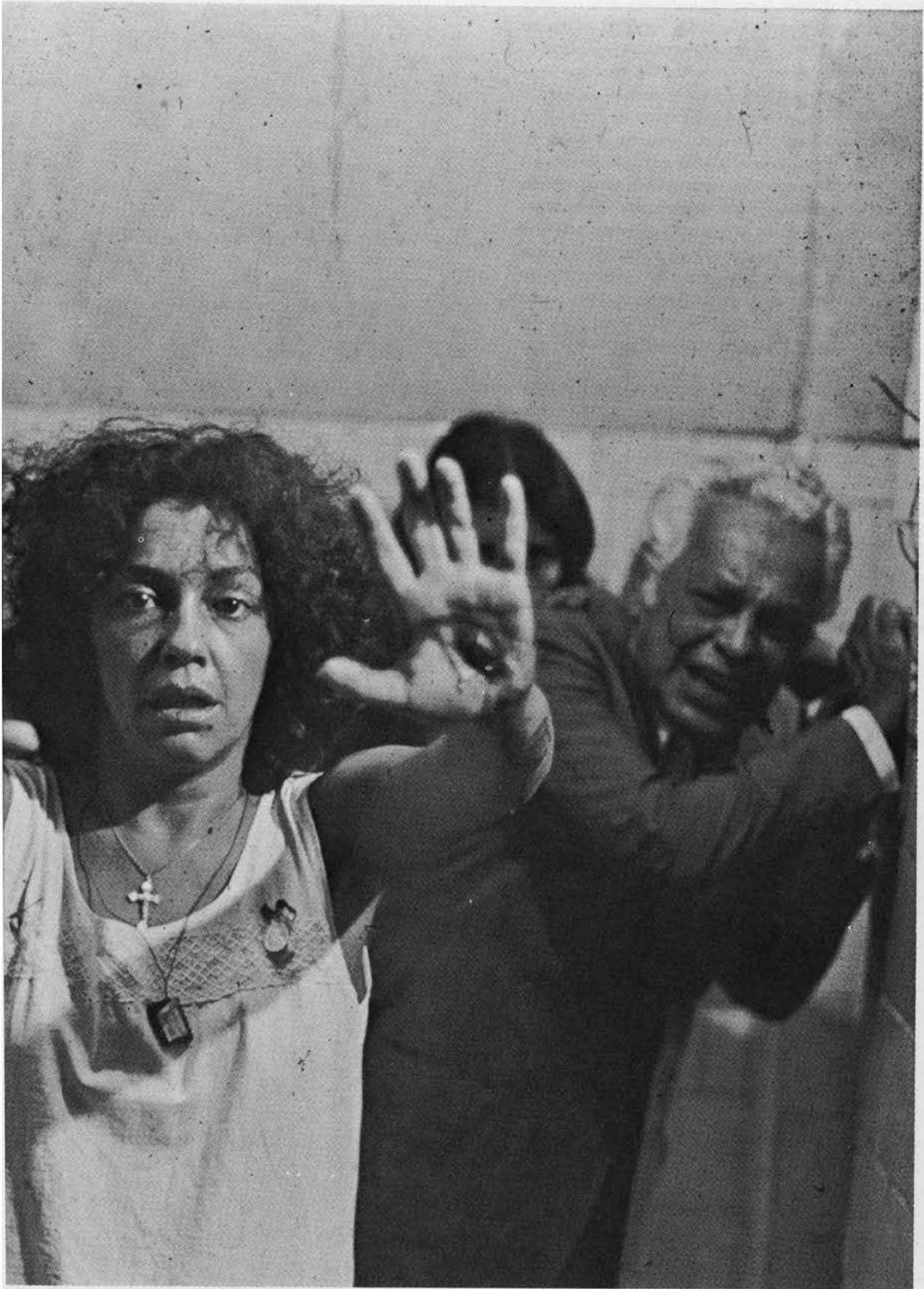
Bili

ARNALDO JABOR E “TUDO BEM”

Nas sessões especiais, para convidados, um filme vem obtendo extraordinária receptividade e promete ser um dos mais comentados de 1978: *Tudo Bem*. Com Fernando Montenegro e Paulo Gracindo à frente do elenco, roteiro escrito em colaboração com Leopoldo Serran e fotografia de Dib Lutfi, é o quinto longa-metragem de Arnaldo Jabor, que sobre ele concedeu a entrevista publicada a seguir.



Fernanda Montenegro e Maria Sílvia.



ARNALDO JABOR

— *Como nasceu a idéia de Tudo Bem?*

— O filme surgiu de uma espécie de condensação de duas idéias antigas minhas. A primeira era a de realizar um filme sobre um casal de classe alta que saía do Rio e fazia uma viagem pelo Brasil. Mas não só uma viagem horizontal, geográfica: eles fariam uma viagem antes de tudo vertical, semelhante à de Dante descendo aos infernos, quer dizer, uma viagem através das diversas classes sociais brasileiras. Eu queria fazer um filme que mostrasse essa viagem que ninguém faz, porque ninguém *viaja* de uma classe para outra a não ser em dois casos: falência ou loteria esportiva. Quer dizer: ou por uma desgraça muito grande ou por uma sorte muito grande. Mas, normalmente, as pessoas vivem em compartimentos estanques. Uma pessoa rica e uma pessoa pobre, por exemplo, são dois mundos completamente diferentes. Existe um verdadeiro abismo entre as classes sociais brasileiras. Entre as classes e entre as regiões econômicas, que são regiões-classes e que determinam diferenças de linguagem, de pensamento, de tudo. Esse abismo entre as pessoas faz com que pareça ridículo usar expressões como "o brasileiro", "o povo". Penso que uma das coisas que o cinema pode fazer é isso: mostrar que existem muitos mundos no Brasil.

A outra idéia antiga minha, esta mais experimental, era a de rodar um documentário que consistia no seguinte: trancar dentro de um estúdio hermeticamente fechado, um verdadeiro ovo, com câmeras estrategicamente colocadas em vários pontos, filmando em som direto, pessoas das mais diferentes condições, como, por exemplo, uma mulher da alta sociedade, um pivete, uma prostituta, um favelado, uma lavadeira, um pau-de-arara, um executivo, em suma, pessoas absurdamente distantes entre si, e ver o que acontecia entre elas. Eu não diria nada, apenas colocaria essas pessoas em presença umas das outras e captaria tudo o que acontecesse. Imaginem o que não aconteceria! Então eu tinha vontade de fazer esse tipo de captação e o filme da viagem. Mas achava este projeto muito difícil de realizar e na época eu não podia sair do Rio por muito tempo. Então um dia ocorreu-me a solução de fundir os dois filmes num só. Não podendo viajar pelo Brasil, eu traria o Brasil para dentro de um apartamento, que seria o estúdio. Concentraria todos esses mundos diferentes do Brasil num apartamento de classe média e filmaria o que imagino que aconteceria nesse encontro. Foi esta a origem do filme.

— *No roteiro você trabalhou com Leopoldo Serran. De que maneira se desenvolveu sua colaboração com ele?*

— Eu tive a idéia do filme durante uma viagem lá nos Estados Unidos. Estava lendo um livro e anotei nele o primeiro esboço do argumento. Quando voltei ao Brasil, procurei o Serran, que é um rotei-



Jesus Pingo e Maurício do Valle em Pindorama (1970).



rista de alta categoria, talvez o melhor do cinema brasileiro. A partir desse pré-argumento nós começamos a trabalhar, diariamente, oito horas por dia. Fizemos juntos a estrutura de todas as seqüências. Ele escrevia as cenas de cinco em cinco, me entregava, e eu as reescrevia. Assim, poderia dizer que escrevemos juntos o roteiro. Ele fez o primeiro tratamento e eu o segundo. Trabalhamos durante quase três meses e meio, e terminamos no final de fevereiro do ano passado.

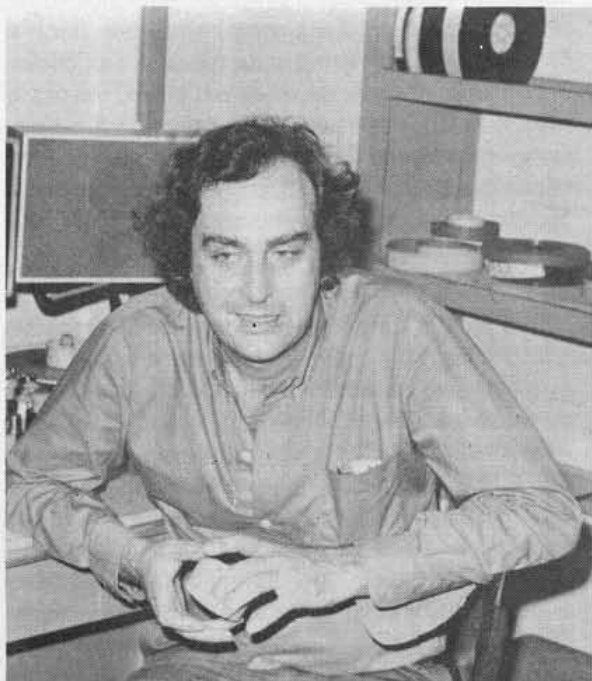
— *A filmagem teve problemas?*

— Não, foi muito rápida. Filmamos tudo em quatro semanas e meia, de maio ao final de junho de 77. O trabalho do filme transcorreu num clima de muita cooperação. Não podia ter sido melhor. Aluguei por dois meses um apartamento enorme e vazio, em Copacabana, e ali formamos uma verdadeira comunidade. Todos os dias, de manhã, aquela família, composta pela equipe e pelos atores, ia para lá e ficava filmando o dia inteiro. Como o filme se passa todo dentro do apartamento, com exceção de alguns poucos planos, conseguimos criar quase que as condições de estúdio, o que facilitou muito a filmagem. Não havia problema de interior-noite, interior-dia. Era só fechar ou abrir a janela, conforme o caso. E eu contei com uma equipe excepcional, pequena mas da maior competência. O Vitor Raposeiro, que faz o som direto, é talvez a pessoa que mais entende de som no Brasil; o Hélió Eichbauer, um dos maiores cenógrafos. O Dib Lutfi, que é o fotógrafo, já tinha trabalhado comigo em outros filmes. O mais impressionante nele não é



Paulo Porto e Darlene Glória em *Toda Nudez Será Castigada* (1972).

ARNALDO JABOR



Bili

nem mesmo a habilidade de câmera, que é extraordinária, mas a capacidade que ele tem de captar o que é mais importante na cena. Assim, durante a tomada ele aperfeiçoa o que se previu, enquadra um aspecto que se tornou mais significativo do que outro, etc. Os assistentes eram o Gilberto Loureiro e o Emiliano Ribeiro, que são pessoas com quem eu também já tinha trabalhado. O diretor de produção, o Cacá Diniz, é um gênio. Enfim, eu me dei bem com toda a equipe e tudo saiu perfeito.

Aliás, eu não agüento mais a tradição *pioneirística e sofredora* do cinema brasileiro, o diretor que diz: nesse filme eu sofri, morri de fome, tive gastrite, minha mulher me abandonou por causa do filme. Parece obrigatório no cinema brasileiro você sofrer feito um cão. Eu já sofri a minha cota e não quero mais problemas. Fazer o filme num clima bom, para mim, é fundamental. Se sou um diretor de cinema, seria absurdo admitir que cada vez que vou exercer a minha profissão, isto é, fazer um filme, seja a pior época da minha vida. Se o que mais gosto de fazer é filmar, eu tenho é que me sentir feliz filmando. E para isso preciso reunir as condições. Primeiro, realizar um filme de acordo com as possibilidades de produção que se tem no Brasil. Também não justificar a dificuldade de criação por dificuldade de produção, o que, aliás, é uma técnica muito comum. O diretor se desculpa dizendo que o filme ficou ruim porque ele não conseguiu obter os dez mil cavalos que pediu para uma cena ou porque não conseguiu mover uma montanha da direita para a esquerda. Em termos de produção, *Tudo Bem* foi muito tranqüilo. O filme acabou no prazo, o orçamento foi mantido, o relacionamento com os atores e com a equipe foi ótimo.

É fundamental fazer o filme assim porque os problemas sempre aparecem na tela. Se a produção foi complicada, isso acaba se refletindo no filme pronto. É claro que existem obras-primas, como *L'Atlante*, de Jean Vigo, que foram filmadas com dificuldade. Mas eu não agüento mais a tradição sofrida do cinema brasileiro.

— *E em relação aos atores?*

— Os atores também eram excelentes e busquei um clima descontraído em que eles também se sentissem criando. Não quero dizer que tenha havido uma criação coletiva, não se trata de espontaneísmo, porque o filme tinha um roteiro e diálogos escritos previamente. Mas muitas cenas foram crescendo durante a filmagem porque eu contei com a capacidade de improviso de atores e atrizes como Fernanda Montenegro, Paulo Gracindo, Maria Sílvia, Regina Casé, Luís Fernando, etc. No grupo de operários que participam do filme, tirando os três principais, que são o Stênio Garcia, José Dumont e Anselmo Vasconcellos, os outros não são atores. Eu fiz questão que fossem os próprios serventes da obra para poder captar uma verdade mínima daquelas pessoas.

— *Há quem considere a atuação de Darlene Glória em Toda Nudez Será Castigada como o maior desempenho feminino do cinema brasileiro. E agora vemos Fernanda Montenegro numa interpretação magistral. O que fez você para conseguir essas duas proezas de direção de atores?*

— Eu, como diretor, procuro não forçar os atores a fazer o que eu quero. Se eu apresento a um ator um personagem, ele não tem que se encaixar nele, mas dar-lhe a carne viva de sua experiência como pessoa. E dessa dialética entre o personagem e o ator ou a atriz surge uma terceira pessoa. Entendo que a minha função como diretor não é levar o ator a entrar na camisa de força do personagem, nem ficar apenas na captação do ator. É estimular a criatividade do ator. Em *Toda Nudez Será Castigada*, procurei estimular Darlene Glória no que ela tinha de mais profundo em sua personalidade: sua grande inteligência e aquela sua enorme violência emocional. E foi um desempenho brilhante porque a verdadeira força da Darlene estava nisso. Agora, em *Tudo Bem*, a minha relação com a Fernanda Montenegro foi a de deixar que ela criticasse o personagem, que emprestasse ao personagem elementos da sua vida pessoal. E Fernanda Montenegro não precisa nem ser dirigida, porque é a maior atriz do Brasil. Então, para mim, dirigir ator é dar força a ele para que se crie uma interação entre o personagem e a pessoa.

— *De Opinião Pública até Tudo Bem, você passou do documentário para um cinema essencialmente de atores e interiores. Isso é circunstancial ou tende a definir o seu caminho cinematográfico?*

— Eu acho que *Tudo Bem* retoma alguns aspectos de *Opinião Pública*, que os dois têm pontos

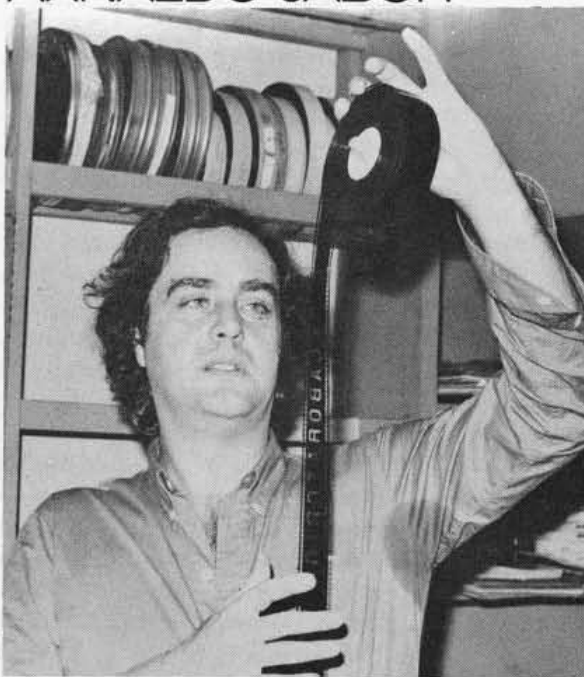
de contato muito grandes. *Opinião Pública* também era um filme, não sobre a classe média exclusivamente, mas sobre as classes sociais e o distanciamento entre elas. Enquanto o meu primeiro filme, *O Circo*, era um documentário, eu classifico *Opinião Pública* como um filme documental, um semi-documentário, porque eu fazia ali verdadeiros psicodramas. Eu ainda não tinha partido para a *mise-en-scène* de ficção, que só fui tentar em *Pindorama*. Este já se mostrou diferente dos anteriores. Era um filme alegórico, histórico, de reconstituição de época, complicado de se fazer. *Pindorama* também repercutiu em *Tudo Bem*. Acho que se passa a vida toda em busca de um estilo, de uma personalidade de criação. Mas, por mais que se queira encontrar uma linguagem pessoal, um estilo determinado, tudo muda de acordo com a própria vida. Só se podem encontrar, então, *pontos de fixação* nessa *mise-en-scène* movente que acompanha a pessoa durante a sua vida. Como dizia Pasolini, a vida é um filme que se monta quando a gente morre. Desde *Opinião Pública* eu procurava mostrar o absurdo da realidade à nossa volta, porque eu sou uma pessoa muito espantada com o mundo em que eu caí, em que me jogaram. A queda do útero numa cidade como o Rio de Janeiro é uma queda espantosa. Portanto, todos os meus filmes têm essa característica fixa, mas um estilo único e definitivo é uma coisa que eu nunca alcançarei. Talvez *Tudo Bem* represente o fim de um ciclo e o delineamento de uma nova

etapa. Em *Opinião Pública* eu ainda tinha um certo medo da *mise-en-scène* de ficção. Em *Pindorama* meu trabalho era influenciado por todas as correntes que na época me cercavam e me atormentavam. Tinha a influência do alegorismo historicista da época, 1968, do épico crítico-político, uma certa influência do Glauber. Mas as influências não são importantes. O que eu destaco como essencial é que, na época de *Pindorama*, eu me sentia paralisado entre várias atitudes cinematográficas possíveis. O cinema brasileiro também estava sob uma pressão culturalista muito forte transposta numa hesitação lingüística muito grande. Quando alguém ia decidir a posição da câmera, pensava: onde é que eu vou botar a câmera? Straub poria aqui, Godard poria lá, Losey talvez fizesse uma panorâmica, Jancso faria um *travelling* de dez minutos, Welles pegava uma lente 18mm, jogava aqui debaixo e fazia um *contre-plongée*. Então eu me sentia muito amarrado dentro dessa prisão cultural difusa que existia no cinema brasileiro. Quando fiz *Toda Nudez*, em 73, para mim foi uma libertação sensacional, eu me senti livre das modas, das obrigações culturais, porque até então eu não tinha objetivos muito definidos. Pode ser que os outros cineastas soubessem o que queriam, eu não sabia. Eu me liberei por ter tido a simplicidade, a alegre e saudável tranquilidade de fazer apenas um filme adaptado de uma peça de Nelson Rodrigues. Uma peça simples, que não estava no catálogo oficial do que de-



Cidinha Milan e Adriana Prieto em *O Casamento* (1975).

ARNALDO JABOR



Bill

veria e não deveria ser feito no cinema brasileiro. Eu não pensei nem mesmo em termos comerciais. Pensei somente em filmar emoções humanas normais. Tive a coragem de assumir um certo psicologismo condenado pela cultura brechtiana, crítica, reflexiva, da época, porque Brecht teve uma presença muito marcante no cinema e na cultura brasileira. *Toda Nudez* significou, portanto, uma liberação muito grande. Em *Opinião Pública* eu tive uma grande liberdade por não estar ligado a estilo nenhum. Era eu e a realidade. Quando, em *Pindorama*, surgiu a figura castrativa chamada *mise-en-scène de ficção*, surgiram também os fantasmas do panteão da cultura cinematográfica, que começa com Griffith e Eisenstein e vem terminar com Godard e Straub. Eu me lembro de um assistente de direção meu, super-culturalizado, me dizendo na época de *Pindorama*: "Jabor, não pode cortar! Se cortar, a cena acaba!". Quer dizer, "montagem" era de "direita", porque Straub não cortava: a mulher saía do quarto, caminhava pelo corredor, a câmera continuava no quarto e enquanto ela não abrisse a porta da rua e ligasse o motor do carro a câmera não saía de cima da penteadeira. Eu não tenho nada a ver com isso. Que é que eu tenho a ver com Straub, um alemão obsessivo, que pegava a câmera e ia filmar as ondas que Bach olhava, quer dizer, atravessava a Alemanha inteira para filmar na mesma praia onde Bach esteve olhando as ondas? Então, *Toda Nudez* é um filme que prezo muito na minha filmografia. E que teve um efeito liberatório geral muito grande. Agora que já se passaram quatro ou cinco anos, existe distanciamento para se dizer que foi um filme importantíssimo para o cinema brasileiro, porque foi um filme que chegou de repente e disse:

Vamos espanar essa poeirada de museu, que está sufocando todo mundo. E era um filme digno, sério.

— *E o primeiro filme de um cineasta saído do Cinema Novo que obteve grande sucesso de bilheteria.*

— Um tremendo sucesso. Ele rendeu, em dinheiro da época, 10 milhões de cruzeiros. Foi portanto um filme liberador em todos os sentidos. Seria ridículo dizer que hoje me sinto livre, mas me sinto mais livre agora do que em relação à época de *Pindorama*. E eu posso dizer que essa liberdade começou um pouco por eu ter feito *Toda Nudez Será Castigada*. Essa liberdade implica em se ter a capacidade de aceitar aspectos mais simples da própria personalidade. Porque a busca da complexidade pode ser uma prisão como qualquer outra. Em *O Casamento* eu estava tentando sair da fase de experimentação desses aspectos mais simples, mais lineares. Já é um filme mais torturado, mais de crise, porque Néelson Rodrigues já não representava a mesma coisa para mim. Eu queria voar livre de novo e era como se estivesse "matando" o pai. Foi uma espécie de rompimento com o que, antes, havia representado uma liberação para mim. Finalmente, *Tudo Bem* significa um reencontro com a minha individualidade, já não mais tão afligida por influências culturais, políticas e cinematográficas externas. Mas, ao mesmo tempo, acho que sua temática e sua linguagem levantam questões bastante importantes da criação cinematográfica contemporânea. É um filme muito meu, em que não me sinto influenciado artisticamente, tematicamente ou linguisticamente por ninguém. Por um lado, *Tudo Bem* é o início de um novo ciclo e, por outro, sintetiza diversas tendências que, dispersadamente, existiam nos meus filmes anteriores. Tem uma estrutura semelhante à de *Opinião Pública*, uma assimilação do alegórico, como em *Pindorama*, só que em um nível mais suave, mais funcional. É também um filme *conceitual* sem a frieza e a falta de humanidade que geralmente caracterizam o conceitualismo. Não há, por exemplo, os personagens sem alma, a falta de credibilidade das situações, que são os defeitos tradicionais do conceitualismo. Ao contrário, os personagens de *Tudo Bem* são psicologicamente possíveis, existentes, vivos. O que me agrada é ter conseguido fazer um filme conceitual, que é uma característica minha e da minha geração, em que várias dimensões — psicológicas, históricas, políticas — coexistem. E isso só foi possível porque antes eu tive a vontade e a coragem de enfrentar a tradição espetacular do cinema, a sua tradição psicológica e dramática. Enfim, tanto em *Opinião Pública* como em *Tudo Bem* eu confiei na intuição. Nos dois filmes eu não sabia o que estava fazendo. Aliás, eu percebi que para *Tudo Bem* ser bom eu não deveria saber exatamente o que estava fazendo,



Maria Sílvia em Tudo Bem.

apesar de partir de um roteiro prévio. Só descobri que filme eu tinha feito quando ele foi exibido pela primeira vez. Eu até me surpreendi com a resposta que o filme está obtendo, com a identificação que o filme provoca. Quer dizer: não foi uma jogada. Acho importante fazer filmes sem que se saiba aonde se quer chegar, porque, do contrário, é um jogo de cartas marcadas. Se, *a priori*, o cineasta sabe o que vai atingir, talvez até nem seja necessário fazer o filme. O filme perde o frescor de uma experiência, esse aspecto de mergulho no desconhecido.

— *Algumas pessoas acharam seu filme um pouco teatral. O que você diz disso?*

— Não acho o filme teatral. O que é um filme teatral? Às vezes um filme que tem fama de ser cinematográfico pode ser muito mais teatral, porque tem raízes narrativas teatrais. Você toma o cinema americano, filmes que são considerados ultra-cinematográficos, e verifica que são estruturalmente, visceralmente, esquemas aristotélicos de começo, meio e fim, de peripécia e progressão dramática, de crescimento, clímax e desenlace, todas aquelas regras de ouro da retórica aristotélica. Aristóteles continua firme como nunca na História da Humanidade. A estrutura de *Tudo Bem*, ao contrário, é de cenas modulares. É um filme de cenas soltas, que pode ser montado em qualquer ordem. Quando fiz o filme a minha idéia básica era a de que pela porta

principal daquele apartamento tudo poderia acontecer. A minha intenção era fazer um filme que desmontasse a estrutura aristotélica de um filme. Ele dá a impressão de ser um filme aristotélico sem ser, da mesma maneira que dá a impressão de um filme melodramático e não é. Tentei fazer um filme no entrelugar entre a forma tradicional dramática e a forma desdramatizada e, como já disse, isso só foi possível porque, anteriormente, eu tinha feito dois filmes profundamente dramáticos no sentido tradicional. Eu precisava *curtir* antes o cinema da identificação projetiva. Não poderia ter *desmontado* se, antes, eu não tivesse *montado*. O Glauber, a respeito do filme, disse que *Tudo Bem* vai desmontando à medida que o apartamento vai se montando. É um filme que funciona ao contrário. Por baixo da estrutura modular, de cenas estanques, há uma trama muito frouxa. O que pode ser considerado como teatral no meu filme não é portanto a estrutura, mas a utilização de uma *linguagem paródica*. Os personagens são muito bufos, quase de opereta. Também há um clima de palcos que se substituem, de entradas e saídas de cena, mas o filme tem uma teatralidade criticada, o que é muito diferente de ser um filme teatral. É a crítica da mentira, a crítica da *histeria*. E como disse alguém, o teatro é uma arte histérica. É uma mímica histérica, uma máscara

ARNALDO JABOR

ra que critica outras máscaras. E o filme é a paródia dessa histeria. Todos os personagens são histéricos.

Também gostaria de dizer que não aceito mais o mito do *cinematografismo*, que "cinema" é o *travelling*, o corte ou o contraplano. No começo do Cinema Novo, que foi um movimento muito teatral e muito literário no seu nascimento, criticou-se muito o cinematografismo fordiano, o cinematografismo americano. Com o *underground* surgiu, no Brasil, uma retomada dessa posição um pouco cinematografista de que cinema é cinema, cinema é montagem, etc. Como disse certa vez o Glauber, eu não tenho compromisso com a História do Cinema. Cinema é uma coisa dinâmica, que vai se modificando. Eu não sei o que seria um filme cinematográfico, não cultivo a mitologia do cinematografismo. Para mim o cinematografismo é um vício como o teatralismo, o psicologismo, o culturalismo. Não sei em que medida Rossellini seria cinematográfico e Samuel Fuller não, ou o inverso. Eu, particularmente, acho *Tudo Bem* muito cinematográfico. Mas é um filme em que a fala também é muito importante. Por isso, muitas vezes a câmera se detém, para que o espectador possa ouvir em paz o que as pessoas estão dizendo.

— *Além da estrutura de cenas soltas, não acha que Tudo Bem teria uma estrutura de camadas de realidade, superpostas e cada vez mais amplas, começando em nível doméstico e terminando quase em nível cósmico?*

— Sim, de fato. Ele começa psicológico e vai se tornando social, político, terminando épico e crítico de si mesmo. Vai se destruindo à medida que se constrói. É uma crítica ao drama psicológico do século XIX. Na primeira meia hora é o marido, a mulher, a amante que a mulher pensa que o marido tem, enfim, todo aquele pequeno universo familiar. De repente, o mundo começa a invadir o apartamento e destrói a lógica da dramaturgia burguesa. As outras classes sociais entram não só para atrapalhar a vida dos burgueses como também para atrapalhar a *dramaturgia* que estava se montando. Porque a finalidade da dramaturgia burguesa é, justamente, apresentar um mundo homogêneo, sem conflitos, sem classes sociais, como se o mundo tivesse sido criado pela burguesia e tendesse necessariamente para a burguesia.

— *Tudo Bem lembra muito o surrealismo de Buñuel, especialmente O Anjo Exterminador, embora de aspecto rejuvenescido e bem brasileiro.*

— O filme é o anti-*Anjo Exterminador*. O *Anjo Exterminador* seria o clímax da destruição do *kammerspiel*, do teatro de câmera alemão, levando

esse teatro ao seu desespero, à sua arrebatada por dentro. *Tudo Bem* iria além na medida em que, no lugar de explodir por dentro, no beco sem saída existencial do *Anjo Exterminador*, o filme é invadido pelo mundo exterior, o que dá a ele um caráter mais direto, mais contundente. O filme tem uma consciência mais concreta da loucura do mundo, ultrapassando o desespero alegórico, vagamente metafísico, de *O Anjo Exterminador*. No meu filme o drama da burguesia não é tão claustrofóbico assim. Glauber diz que *Tudo Bem* é "a Casa Grande invadida pela Senzala".

— *Se fôssemos classificar o filme à maneira antiga, diríamos que se trata de uma sátira social. Mas uma sátira mais amarga do que alegre, de um humor irônico, cáustico, implacável. Você é um cineasta pessimista?*

— Eu não acho o filme pessimista no sentido tradicional e metafísico de pessimismo. Ao contrário, considero *Tudo Bem* fundamentalmente otimista. Na sua estrutura ele mostra que o Brasil é uma grande charada para ser resolvida, mas que esse desafio não será vencido pelo maniqueísmo tradicional das soluções oficiais nem pelo maniqueísmo das soluções contestatárias. O filme é otimista por acreditar mais no movimento das coisas, na dialética das coisas, do que no imobilismo. Embora o país esteja vivendo um momento crítico, a História continua andando com seu ritmo e suas leis. Da mesma maneira que aquela família não esperava que tudo aquilo acontecesse dentro do apartamento, no país pode se dar a mesma coisa. O filme, ao lado da crítica ao maniqueísmo, faz o elogio do inesperado, dos conflitos não previstos. O filme tenta mostrar que as coisas não são tão enigmáticas como talvez o *Anjo Exterminador* sugerisse nem tão simples quanto o maniqueísmo tradicional e contestatário acreditam. O filme mostra que todas as classes estão trancadas num grande apartamento infernal, num grande erro geral, embora, é claro, umas se beneficiem mais do que as outras dessa prisão. O filme acredita no inesperado da História e no seu movimento. Mostra que os grandes enigmas não são, às vezes, nem mesmo enigmas. As cargas que nos oprimem e nos colonizam talvez sejam mais simples de serem removidas do que nós mesmos podemos imaginar. Por isso, o título do filme — *Tudo Bem* — significa que, apesar da situação crítica do Brasil, na História vai tudo bem, as coisas estão acontecendo. O título não é somente uma ironia.

(Entrevista a José Haroldo Pereira e Marhel Darcy de Oliveira).



Paulo Gracindo e Washington Fernandes em *Tudo Bem*.

TUDO BEM

Direção: Arnaldo Jabor. *Argumento e roteiro:* Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran. *Fotografia:* Dib Lutfi. *Montagem:* Gilberto Santeiro. *Cenografia:* Hélio Eichbauer. *Som direto:* Vítor Raposeiro. *Música:* Stravinsky (*Sinfonia dos Ramos*) e músicas dos índios do Alto Xingu. *Director de Produção:* Carlos Alberto Diniz. *Elenco:* Paulo Gracindo (Juarez), Fernanda Montenegro (Elvira), Zezé Motta (Zezé), Maria Sílvia (Aparecida de Fátima), Regina Casé (Vera Lúcia), Luís Fernando Guimarães (Zé Roberto), Luís Linhares (poeta), Jorge Loredo (bêbado), Fernando Torres (industrial), Stênio Garcia, José Dumont, Anselmo Vasconcellos, Jarbas Cuméque-pode, Fumanchu, Maçaroca, Paulo Favela, Maria Helena Basílio, Álvaro Freire, Alby Ramos, Jesus Pingo, Daniel Dantas, José Maranhão Torres, Paulo César Pereio, Wellington Botelho, Washington Fernandes. *Produção:* Sagitarius Produções Cinematográficas. *Distribuição:* Embrafilme. Brasil, 1978.

FILMES DE ARNALDO JABOR

- 1965 — *O Circo* (média-metragem)
- 1967 — *A Opinião Pública* (1º Prêmio do Festival Internacional de Pesaro, Itália, Menção Honrosa na II Semana do Cinema Brasileiro de Brasília)
- 1970 — *Pindorama*
- 1972 — *Toda Nudez Será Castigada* (Urso de Prata do Festival de Berlim/1973, Melhor Filme do Festival de Gramado/1973, Prêmio Adicional de Qualidade/1972; Coruja de Ouro/1972 para Melhor Atriz, Darlene Glória, Melhor Ator, Paulo Porto, Melhor Cenografia, Regis Monteiro, Melhor Atriz Coadjuvante, Elza Gomes; Prêmio de Melhor Atriz em Gramado/1973 para Darlene Glória)
- 1975 — *O Casamento* (Prêmio Especial do Festival de Gramado/1976, Prêmio Adicional de Qualidade/1975; Coruja de Ouro/1975 para Melhor Ator Coadjuvante, Néilson Dantas; Prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante em Gramado/1976 para Camila Amado)
- 1978 — *Tudo Bem*

ESCOLAS DE CINEMA

Texto de Nilson Lage e Jacinta Rodrigues

O ensino de cinema no Brasil é problema que existe pelo menos desde 1952, quando se realizou o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Agora chega oficialmente à Universidade, depois de reconhecido pelo Conselho Federal de Educação como habilitação do Curso de Comunicação Social, ao lado de Jornalismo, Relações Públicas, Publicidade e Rádio e Televisão. Mas não é só isso que dá ao assunto grande atualidade. Também o interesse que o cinema brasileiro, ao ocupar o seu espaço nas telas, vem despertando como profissão nos jovens universitários.

E a esperança de que o aumento da participação da produção nacional na TV termine por ampliar notavelmente este mercado de trabalho. Quase ao mesmo tempo, a profissão de técnico em diversões públicas obtém regulamentação. Qual o papel da Universidade diante disso? Como ajudá-la a cumprir esse papel?

A questão implica outra, que se repetirá muitas vezes neste texto: quem, afinal, nossas escolas de cinema deverão formar?

Um diretor? Um comunicador? Um técnico? Um cientista social de habilitação específica?



Universitários cariocas em filmagem.

Quando Hollywood era uma usina de sonhos e a UFA alemã um instrumento orquestrado da máquina de propaganda do Dr. Goebbels, pouca gente era capaz de situar o cinema entre as artes maiores. Mesmo um crítico atento como Walter Benjamin, ao tratar do destino da obra de arte na era da reprodução técnica, abordava o cinema principalmente como indústria cultural: era um negócio fabuloso que transformava atores, bons e maus, em mitos de consumo de massa mas os sujeitava ao mesmo tempo ao comando de escalões de especialistas e técnicos, com regulamentos estritos e uma confiança mística nas leis do *show business*.

Benjamin dava um lugar especial a Charles Chaplin, sobretudo pelo humanismo da figura de Carlitos; Chaplin era excepcional, mas ainda assim um ator. Embora Eisenstein já tivesse produzido o melhor de sua obra e muitos cineastas, como John Ford ou Orson Welles, conseguissem transpor as malhas apertadas do *management* dos estúdios, esta era inegavelmente a imagem dominante do cinema.

Por detrás do cinema-entretenimento, o que se escondia era o cinema-propaganda. Assim eram os musicais da década de 30, que sublimavam como fantasia a frustração gerada pelo *crack* da Bolsa; os épicos da guerra; as visões deturpadas da colonização, exaltando a violência, o individualismo e o etnocentrismo (filmes de *far-west*), da natureza e da cultura africana (em *Tarzã*), da pobreza dos cortiços das metrô-

poles (nos *Anjos da Cara Suja*), até mesmo da luta de classes (*Sindicato de Ladrões*) ou de Roma Antiga (por exemplo, em *Quo Vadis*). Mas Benjamin morreu antes de muitos desses filmes serem produzidos: suicidou-se na fronteira da Espanha quando a polícia de Franco lhe negou passagem, porque era judeu, deixando-o praticamente sem meios de fugir à perseguição nazista.

As coisas mudaram muito desde então. O cinema foi deixando de ser uma espécie de realidade substituta em que as pessoas se inspiravam para viver (como mostra Manuel Puig no romance *A Traição de Rita Hayworth*, que se passa numa pequena cidade argentina). Com o surgimento da televisão, a indústria do cinema cedeu a hegemonia a um veículo muito mais poderoso como instrumento de controle social. Muitas salas fecharam e o *star system*, embora ainda exista, mudou muito em suas características.

A nova mitologia do cinema substituiu em boa parte os atores pelo diretor; foram-se os tempos de Rodolfo Valentino e Carmem Miranda. Embora se formem filas diante das fachadas que anunciam Dustin Hoffman ou Sônia Braga, há o consenso de que o *don*o do filme é quem o dirige. E a era dos Fellinis, Bergmans, Buñuels, Peters Davis, Glaubers Rocha e Nélsos Pereira dos Santos é uma era principalmente crítica.

A citação de Benjamin encontra novo sentido aqui; ele adivinhava no cinema uma função política que, no sentido elevado do termo, é a

ESCOLAS DE CINEMA

que melhor se ajusta à produção contemporânea — no Brasil, pelo menos, desde os tempos do Cinema Novo. Do ponto de vista crítico, pode-se dizer que o melhor cinema deixou de ser declaradamente um reprodutor de ideologia para ser também filósofo; ao contrário de escamotear os problemas, ele os aponta; contribui assim para a reflexão sobre a natureza das sociedades humanas e para a indicação de seus novos caminhos.

É justamente esta nova responsabilidade que inaugura o cinema como assunto universitário. Já não se trata de contar bem uma história que distraia o público e dê boa bilheteria; cuida-se também de produzir um discurso cultural que tem compromissos históricos e artísticos e que será julgado por este prisma. Mas a primazia dada aos diretores inaugura um problema: quem pensa em seguir a carreira de cineasta imediatamente imagina que irá dirigir filmes. E, contraditoriamente, o cinema continua a ser um trabalho de equipe, onde a criatividade e a responsabilidade pelo produto se distribui por vários especialistas. E é também uma indústria, que pressupõe um mercado consumidor e uma mercadologia.

— De fato, quando se pensa em escola de cinema, pensa-se que ela é só para formar diretores — observa Néelson Pereira dos Santos, Professor titular da Universidade Federal Fluminense e fundador dos cursos de cinema na Universidade de Brasília e na UFF. — Mas a escola de cinema, no quadro universitário, tem uma função de pesquisa de toda uma produção audiovisual. Cabe-lhe reestudar toda manifestação do passado.

Néelson entende que a universidade deverá fornecer aos alunos uma visão crítica do cinema, adequada à realidade brasileira, além de formar profissionais com maior capacidade teórica e prática. Para ele, não há qualquer contradição entre esses objetivos.

O próprio Néelson, que é bacharel em Direito e, na fase heróica de sua carreira (*Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*), exerceu intermitentemente a profissão de jornalista (era *copy-desk* do *Jornal do Brasil*), formou-se autodidaticamente. Esse autodidatismo se reflete, a seu ver, numa desorganização da profissão e num amorismo de produção, que é mais do diretor que dos técnicos de nível médio, mais metódicos em suas especializações.

— Não são suficientes algumas escolas de cinema, nas regiões mais ricas do país — diz ele. — É preciso ter escolas em todas as regiões, para

que se possa produzir uma arte comprometida com as realidades regionais, com a cultura de cada parte do Brasil, liberando os espectadores dos circuitos nacionais. Isto é verdadeiro sobretudo para a televisão que, com suas redes, exclui toda arte espontânea das populações brasileiras.

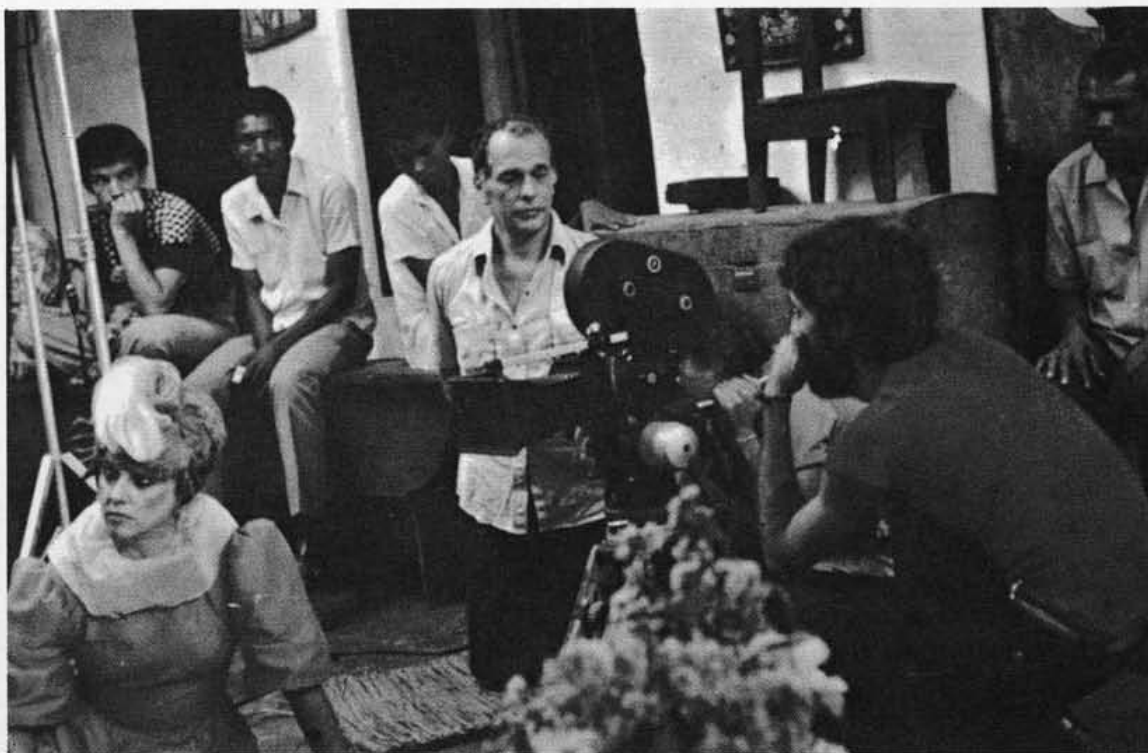
A escola que Néelson Pereira dos Santos imagina disporia de laboratórios para um ensino prático, estimularia a criação individual de seus alunos, ocupados integralmente no estudo. Sobre a moviola, eles iriam destruir seus preconceitos de espectador para descobrir a montagem como elemento estruturador do discurso cinematográfico. Será assim a escola brasileira? E haverá condições para que seja assim?

Na opinião dos estudantes do Curso de Comunicação habilitação Cinema, da Universidade Federal Fluminense, faltam equipamentos, mas tem faltado sobretudo interesse em ampliar seus planos de estudos. Dizem eles que o curso sobreviveu graças ao empenho conjunto de professores e alunos. Jussara, universitária do sétimo período, conta como os alunos obtiveram uma dotação de Cr\$ 2 milhões para equipar os primeiros laboratórios da escola, que existe há sete anos e já tem até produzido filmes com verbas especiais (do antigo INC ou da própria UFF) e equipamento alugado, cedido ou conseguido emprestado pela instituição ou por particulares:

— A Comissão de Cinema percorreu os caminhos burocráticos e conseguiu que o Ministério da Educação liberasse a verba há uns cinco meses. A relação do equipamento foi agora (em junho) encaminhada.

O Professor José Marinho de Oliveira, bacharel em Teatro pela Universidade Federal de Pernambuco, espera que o ensino de Cinema na UFF possa apoiar-se em equipamentos como moviola, câmaras, gravadores de som e novos projetores já no final de 1978. Paralelamente, a Universidade está instalando um Núcleo Audiovisual que compreende instalações de som e um sistema de televisão video-cassete, com monitores e ilha de telecine. O pleno funcionamento do núcleo depende da construção de um prédio próprio, que demorará estimadamente 200 dias, a partir do momento em que as obras comecem.

A preocupação com o documentário inspirou o currículo de Cinema da Universidade Federal Fluminense. Acreditava Néelson Pereira dos Santos que o compromisso com a documentação da realidade seria o primeiro passo para a formação de profissionais capazes de eventualmente produzir ficção comprometida com esta mesma realidade. Seu ponto de vista é partilha-



Nélson Pereira dos Santos.

do por outros professores da UFF e da Universidade Nacional de Brasília. Lá, o curso de cinema, idealizado pelo jornalista Pompeu de Souza quando diretor do Curso de Comunicação, reuniu um corpo docente integrado por Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla, além de Nélson Pereira dos Santos e outros. O curso teve seu funcionamento suspenso e alguns de seus alunos foram transferidos para Niterói. Um deles, Alberto Cavalcânti (homônimo do diretor de fama internacional) trabalhou algum tempo como professor da UFF e hoje vive em Brasília. Lá, o grupo de cineastas que se reúne em torno de Vladimir de Carvalho planeja reinstalar o curso de cinema no Departamento de Comunicações, chefiado pelos professores Luís Gonzaga Monta e José Salomão David Amorim.

A preocupação na Universidade de São Paulo foi diferente. Na Escola de Comunicações e Artes, o cinema foi entendido como habilitação do curso de artes. A implicação curricular disto é a inclusão de uma série de disciplinas voltadas para o cinema de ficção, como direção de atores e cenografia, inexistentes no currículo da UFF. A própria orientação dos trabalhos práticos da escola, que é a única do país com instalações mínimas adequadas, privilegia as pesquisas formais e as investigações de natureza predominantemente técnica. Algumas escolas parti-

culares isoladas mantêm cursos de cinema, que pretendem desde a formação de críticos à especialização de roteiristas.

Ao conferir ao cinema a condição de habilitação do Curso de Comunicação Social, o Conselho Federal de Educação aparentemente deu razão à proposta da UFF e da UnB. Na realidade, o desenvolvimento da televisão, que se destina a ser o grande mercado de trabalho para os profissionais de cinema, restaurou o conceito de indústria cultural, e para isto aponta ainda o recente *boom* da produção comercial brasileira de bom nível. No entanto, o currículo do Conselho Federal de Educação cria outra habilitação — Rádio e Televisão — que poderá corresponder parcialmente ao mesmo exercício profissional.

A questão não permanece em aberto apenas no Brasil. Quem um curso de cinema deve formar? Um artista? Um comunicador? Um cientista social dotado de habilitação profissional específica? Elementos técnicos capazes de criar *know how*? O currículo do Instituto Nacional Superior de Artes do Espetáculo e Técnicas de Difusão da Bélgica é um dos que optou pelo último destes caminhos. Na seção de Imagem, especialização em Cinema e Televisão, ele pretende antes de mais nada fornecer pessoal especializado para a televisão estatal do País. Para isto ensina Iniciação Prática à Expressão Gráfica e Plástica, Linguagem e Técnica do Fil-

ESCOLAS DE CINEMA

me e da TV, Prática de Gravação de Som, Prática de Fotografia e Cinema (imagem), Montagem, Aplicação de Imagem e Som, Técnicas Cinematográficas, Matemática Aplicada, Elementos de Física Aplicada, Elementos de Eletrônica e Eletrotécnica Aplicadas, Noções de Acústica e Eletroacústica Aplicadas, Sensitometria, Elementos de Ótica, Física e Fisiologia, Teoria e Prática de Filmagem e Televisão, Arte e Técnica de Filmagem na Realização de um Filme, Cultura Gráfica e Plástica, Radioeletricidade Aplicada, Técnica de Revelação e Copiagem, Eletrônica, Vídeo e Técnicas de TV aplicadas, Complementação do Estudo de Ótica, Programa de Projeccionistas, Análise de Filme, Radiotécnica Aplicada, Prática Profissional de Projeção, Filmagem em 16 milímetros e 35 milímetros, Línguas Modernas. A inclusão de matérias da área tecnológica tornaria esse currículo surpreendente no Brasil, mas ele garante renome internacional à Escola de Bruxelas.

Edgar Moura, Professor Colaborador da UFF, que cursou o Instituto Nacional de Artes e Espetáculos e Técnicas de Difusão da Bélgica, observa que a maioria das atividades concretas de quem faz um filme pode ser aprendida na prática, de maneira empírica, mas que há grande vantagem para o profissional em conhecer os princípios científicos em que se baseiam as máquinas, até mesmo para acompanhar melhor as novidades e compreender os limites operacionais do equipamento que a indústria lança continuamente no mercado.

Em Bruxelas, segundo Edgar Moura, o aluno trabalha desde o primeiro dia de aula com máquinas — a princípio fotográficas, logo de cinema mudo, de cinema sonoro e gravação em fita. Isto é também o que Néilson Pereira dos Santos acha conveniente, em linhas gerais:

— O primeiro passo é entregar ao aluno uma câmara e um filme virgem para que ele obtenha suas próprias imagens num dado tempo. O resultado será uma investigação, às vezes reveladora para o próprio aluno, de como ele se relaciona com o cinema. A partir daí haveria uma seleção, entre aqueles que vão se dedicar à realização e os que se encaminharão principalmente para os cursos teóricos, e que serão talvez críticos ou administradores na área cinematográfica, em qualquer de seus campos. A estes seria proporcionado menor volume de treinamento prático. De qualquer forma, não há cineasta sem teoria nem crítico que se possa formar adequadamente sem uma informação prática.

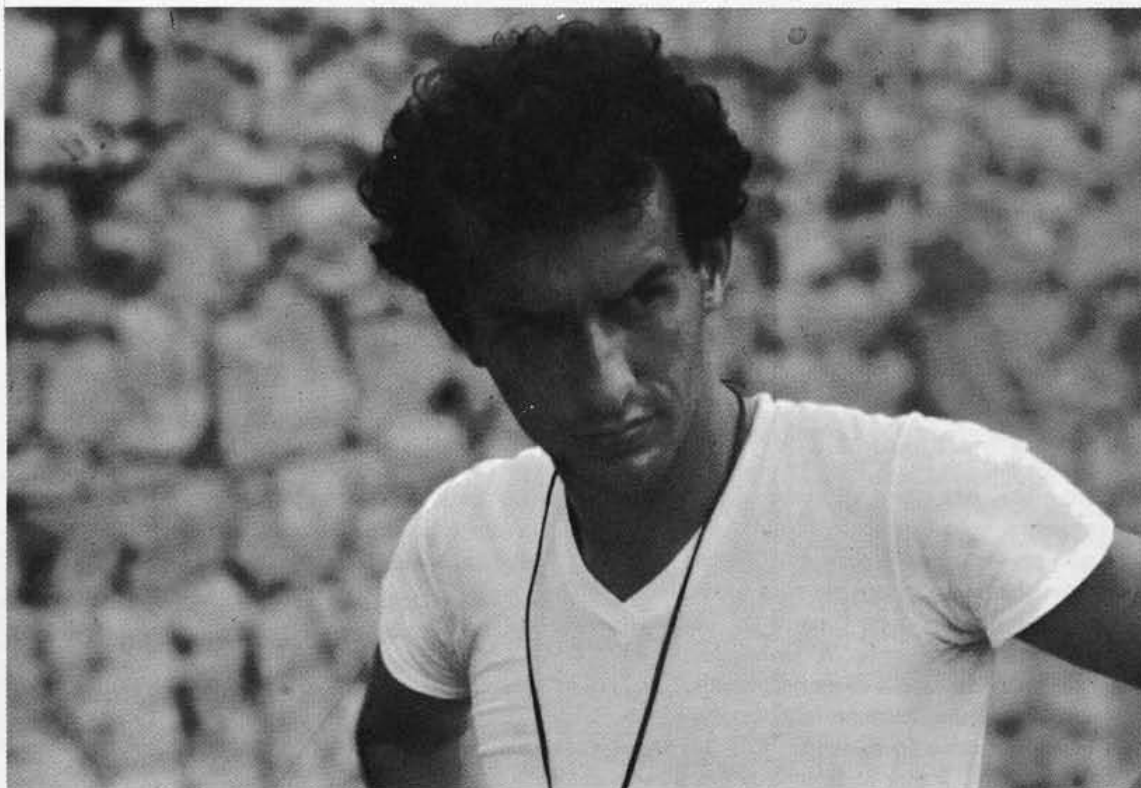
Tudo isto está bem distante das possibilidades abertas tanto pelos currículos atuais quanto pelo currículo mínimo do Conselho Federal de Educação. Embora os alunos partilhem do ponto de vista de Néilson Pereira dos Santos, o sistema educacional, ao dividir o curso de Comunicação em ciclo básico e profissional, determina que pelo menos metade da duração do curso seja essencialmente teórica. Os defensores desse esquema argumentam com a necessidade de complementar, antes de mais nada, a formação recebida nos cursos médios, que é julgada deficiente na área de Ciências Humanas.

A queixa principal, no entanto, refere-se ao teorismo reinante mesmo no ciclo profissional. Carlos Henrique, do 6º período da UFF, acha que não só o curso perde sentido quando os alunos não pegam nas câmaras como a própria graduação só deveria ser concedida a quem fosse capaz de fazer um curta-metragem. Este é o critério da Escola de Bruxelas.

Alguns estudantes lamentam que o currículo de cinema, tal como existe na Universidade Federal Fluminense e como pretende o Conselho Federal de Educação, não inclua disciplinas de natureza artística como aquelas das escolas de teatro. Reproduz-se aqui a ambigüidade estabelecida no entendimento curricular da USP e da UFF. E se retorna à pergunta: quem se deverá formar em um Curso de Cinema?

Na verdade, até profissionalmente a condição de cineasta é ambígua. Só agora, no final de maio, o Presidente da República regulamentou a profissão de técnico em diversões públicas. À margem dos efetivamente ocupados na indústria do cinema, há um grande número de amadores, com as mais distintas formações teóricas, que provêm de cineclubes e propõem seus próprios caminhos à produção. O fenômeno em geral é tido como benéfico. Os cineclubes têm ampliado notavelmente a área de espectadores de cinema com sentido crítico, embora não exista ainda no País um circuito universitário estruturado como o dos Estados Unidos. A legislação federal que pretendeu facilitar a exibição de fitas até mesmo censuradas, para fins de estudo, em tais agremiações, não foi posta plenamente em prática, por vários motivos.

Um princípio corrente na política educacional estabelece, para a área de cinema, a polivalência da graduação, de modo que os formados não se especializam quer na produção, quer



Edgar Moura.

na montagem ou na fotografia de cinema. Pretende-se que tal escolha se produza na vida prática. Faltam também condições para que as escolas funcionem em tempo integral, a não ser que alguma entidade se preocupe em fornecer bolsas aos estudantes. As próprias agremiações estudantis e muitos professores reconhecem que, num país com a renda *per capita* do Brasil, uma escola de tempo integral é antes de mais nada estabelecimento elitista. Na verdade, muitos estudantes trabalham parte do dia. Os alunos interessados e que têm tempo costumam cumprir, à margem do currículo, um roteiro de museus e cinematecas, ocupando-se na busca de recursos particulares para fazer o seu filmezinho ou empregando-se "para levar os tripés" em alguma equipe de cinema. A própria produção brasileira era, até há pouco, freqüentemente reunida em torno de uma eventual participação nos resultados de bilheteria do filme. No caso dos curtas-metragens, este resultado forçosamente seria nenhum; a exibição obrigatória dos curtos nos cinemas permitirá às próprias universidades lançarem-se à produção com maior freqüência.

Na Universidade Federal Fluminense foram produzidos vários filmes, desde *Jornalismo e Independência* a *Biblioteca Nacional* (com re-

ursos do INC), *UFF 15 anos*, *Memória Goitacás* (com recursos da UFF) e *Eleições Novembro 1974* (com recursos da UFF e do Professor Alberto Cavalcânti). Há outros trabalhos em andamento. A Universidade de São Paulo também realiza filmes constantemente, dentro de sua proposta fílmica específica.

Um campo sempre lembrado pelos estudantes que se preocupam com o custeio das produções é o do cinema didático: a utilização do Curso de Cinema para a produção de material destinado à educação em setores especializados ou à formação de indivíduos da comunidade. Os professores têm esperança de que, com a ampliação das atividades da Embrafilme e sua extensão à produção destinada à televisão, convênios abram caminho à utilização desta mão-de-obra jovem e interessada, embora inexperiente. Albertino, recém-formado, comenta:

— A realidade brasileira é muito rica. Ela oferece um material inesgotável. Conhecer nossa realidade é o primeiro passo para escaparmos ao perigo maior da alienação. Montar filmes sobre a realidade brasileira é revelar o que a gente pensa dela e nem sempre o resultado corresponde àquilo que imaginamos de nós mesmos. É para isso que se estudam matérias como sociolo-

ESCOLAS DE CINEMA

gia e linguagem: para criticar os discursos prontos e os planos convencionais, com tudo que eles significam de macaqueamento.

CFE, um currículo mínimo simétrico e polivalente

O currículo mínimo de Comunicação Social já foi aprovado pelo Conselho Federal de Educação mas ainda não homologado pelo Ministério da Educação, o que significa que não está em vigor. Até agora, os cursos vinham sendo regulados pelo Currículo Mínimo de 1969, que não previa a habilitação em Cinema. Esta foi a justificativa apresentada para o não reconhecimento do Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense. A Universidade de São Paulo não pleiteou o reconhecimento.

Um currículo mínimo não estabelece o que as escolas deverão ministrar; fixa um arcabouço essencial, a que cada uma acrescentará matérias justificadas, por exemplo, pelo mercado de trabalho local ou por novas exigências técnicas. Não é fixado o tempo a ser ocupado por uma a uma das disciplinas; a escola poderá também desdobrar dada matéria em vários semestres e reduzir a duração de outras, desde que atingido o tempo mínimo de duração do curso (no caso, 2.200 horas-aulas, o que corresponde a uma serialização entre três e seis anos).

No caso do Curso de Comunicação Social, o currículo mínimo recentemente aprovado pelo Conselho Federal de Educação institui as habilitações novas em rádio e televisão e em cinema; determina que o último semestre do curso será integralmente ocupado pelas "atividades profissionais supervisionadas", quer na própria instituição quer em empresas ou órgãos públicos; e distribui as matérias em três áreas: as de Fundamentação Geral Humanística (30%); de Fundamentação Específica (30%) e de Natureza Profissional (40%).

O ciclo básico de todas as habilitações é comum. Ele corresponde aos 60 por cento do curso. Isto quer dizer que a formação do jornalista, do publicitário, do cineasta, do relações públicas e do telerradialista terá este grau de coincidência curricular. A preocupação de simetria faz com que as matérias de natureza profissional tenham títulos similares e conteúdos aproximados; por exemplo, a disciplina *Técni-*



Primeiros contatos com o aparelho de filmar.

cas de Codificação aparecerá em cada habilitação para Jornalismo, Cinema, etc. O mesmo ocorrerá com as *Técnicas de Produção e Difusão, Legislação*, etc.

Em cada habilitação é preservado o princípio da polivalência. O currículo mínimo não prevê a formação específica de produtores, fotógrafos ou montadores, como não estabelece que um jornalista sairá da escola especializado em economia, edição ou reportagem.

As matérias de fundamentação geral humanística compreendem *Problemas Sócio-Culturais e Econômicos Contemporâneos, Sociologia, Psicologia* (o conteúdo é de Psicologia Social), *Antropologia Cultural, Cultura Brasileira e Língua Portuguesa* (que não havia no Currículo anterior, nem mesmo para Jornalismo). As matérias de fundamentação específica, para qualquer habilitação, são *Teoria da Comunicação* (processos e efeitos; semiologia ou estudo dos signos); *Comunicação Comparada* (sistema de controle dos meios de comunicação e comunicação social no mundo contemporâneo); *Sistema de Comunicação Social no Brasil* (comparando-os com os padrões internacionais) e *Estética da Comunicação de Massa* (características estéticas da mensagem da indústria cultural).

As matérias de natureza profissional da habilitação em Cinema são, com suas ementas (sumários em que se basearão os programas a serem ministrados):

1. *Técnicas de Codificação em Cinema* — Iniciação à linguagem como estudo específico do movimento, montagem, profundidade de campo, diálogo, espaço e tempo;
2. *Técnicas de Produção e Difusão em Cinema* — Conhecimento técnico e gráfico das técnicas de leitura crítica e da realização de filmes, merecendo particular atenção o campo do documentário de curta metragem, a

pesquisa em cinema e a distribuição do produto fílmico, além da análise da produção cinematográfica brasileira;

3. *Deontologia dos Meios de Comunicação* — Análise do comportamento social do comunicador social e suas responsabilidades sócio-culturais no exercício da profissão;
4. *Legislação dos Meios de Comunicação* — Estudo da legislação brasileira dos Meios de Comunicação analisando-a comparativamente com a legislação dos outros países;
5. Técnicas administrativas aplicadas às empresas cinematográficas;
6. *Técnicas de Mercadologia em Cinema* — Conhecimento do mercado como elemento capaz de permitir o equilíbrio ou a expressão das empresas cinematográficas.

USP-77: da arte à animação, sem tevê

O currículo de Cinema da Universidade de São Paulo mantém uma forma seriada, isto é, uma previsão de seqüência no curso, em oito semestres. Uma reforma curricular alterou, em 1977, o currículo de 1975. A televisão está ausente do curso.

Ciclo Profissional

- 5º Semestre — Linguagem Cinematográfica; Técnicas de Edição e Truagem; Técnica de Registro de Som; Técnicas de Iluminação e Efeitos; Fotografia Cinematográfica I; Semiologia do Cinema; Direção e Produção Cinematográfica.
- 6º Semestre — Montagem Cinematográfica I; Técnica de Processamento de Som I; Fotografia Cinematográfica II; Cinema Educativo; Cine-Jornalismo; Técnicas de Processamento de Laboratório Cinematográfico; Realização Cinematográfica em 16mm.
- 7º Semestre — Montagem Cinematográfica II; Técnica de Processamento de Som II; Fotografia Cinematográfica III; Cinema de Animação I; Realização Cinematográfica em 35mm; Direção Cinematográfica I.

- 8º Semestre — Projeto Integrado; Legislação e Distribuição Cinematográfica; Cinema de Animação II; Direção Cinematográfica II.

UFF: documentário, tevê e jornalismo

Enquanto o currículo da USP, desde o ciclo básico, dirige-se ao conhecimento das diversas manifestações artísticas (das artes plásticas ao cinema, passando pelo teatro e música), a UFF pretende, sobretudo, encaminhar o aluno para uma visão analítica do processo da comunicação. Num e noutro caso fica-se na generalização; mesmo no ciclo profissional de cinema da UFF não se encontram disciplinas específicas. Há, no entanto, matérias relacionadas com o rádio, televisão e jornalismo.

Ciclo Profissional

- 5º Semestre — Teoria Cinematográfica I; Técnica Cinematográfica I; Introdução à Fotografia; Laboratório de Realização Cinematográfica I; Técnica de Redação.
- 6º Semestre — Teoria Cinematográfica II; Técnica Cinematográfica II; Fotografia de Cinema I; Laboratório de Realização Cinematográfica II; Introdução à Documentação.
- 7º Semestre — Teoria Cinematográfica III; Técnica Cinematográfica III; Fotografia de Cinema II; Laboratório de Realização Cinematográfica III; Telerrádiodifusão; Estudos de Problemas Brasileiros I.
- 8º Semestre — Teoria Cinematográfica IV; Laboratório de Realização Cinematográfica IV; Jornalismo Audiovisual; Política e Administração de Comunicação; Introdução à Televisão; Estudos de Problemas Brasileiros II.

Optativas:

Telejornalismo; Introdução ao Filme de Animação; Rádio, Cinema, TV; Laboratório de Comunicação Visual para Mídia Eletrônica; Técnicas de Visualização; Laboratório de Televisão.

KATIA D'ANGELO

Depois de cruzar com o teatro infantil e o filme publicitário mais ou menos por acaso, Katia D'Angelo encontrou o cinema — e foi, segundo ela, “uma paixão à primeira vista”. Em pouco tempo, tornou-se um dos rostos mais conhecidos das nossas telas, graças principalmente ao filme *Marília e Marina*. Mas faz tudo para fugir do estereótipo que a ronda sempre, o de *menina ingênua*. Querendo “tudo a que tiver direito da vida”, quando não está filmando ela escreve poemas e peças de teatro, faz televisão e procura ver todos os filmes brasileiros, inclusive as pornochanchadas. Com apenas três anos de profissão, conquistou, este ano, o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Gramado, por sua atuação em *Barra Pesada* e o conjunto de seus trabalhos até agora.

— De que maneira você se tornou atriz de cinema?

— Foi um processo muito rápido. Eu comecei fazendo teatro e cinema publicitário ao mesmo tempo. Antes, era instrumentadora cirúrgica. Trabalhava num consultório de cirurgia plástica. Como os doutores ainda eram jovens, com pouca clientela, eu ficava a maior parte do tempo tocando flauta doce e escrevendo poemas. Sentia a necessidade de mostrar as coisas que eu escrevia, a quem fosse capaz de dar uma opinião. Foi quando eu descobri um bar, o Aca-pulco, freqüentado por gente de teatro. Lá eu conheci atores e comecei a me interessar mais por teatro, a ver todas as peças que estavam em cartaz. Um dia soube que Pedro Porfírio ia começar a formar o elenco de *Faça Alguma Coisa Pelo Coelho*. Fui procurá-lo, embora eu não estivesse muito decidida a ser atriz. Eu queria mesmo era escrever peças. Sempre gostei de escrever. Do contato com Pedro Porfírio resultou para mim uma figuração, mas acabei ficando com o papel principal da peça, que foi o grande sucesso do teatro infantil em 1974. Logo que vi que estava me tornando atriz, tratei de entrar para um curso de teatro e um curso de dicção. Nessa mesma época recebi convite para fazer

um filme de publicidade, e minha primeira aproximação de uma câmera foi tão relaxada, tão íntima, que parecíamos velhos amigos. Embora o cinema de publicidade me fascinasse, não satisfazia minhas necessidades interiores, e continuei escrevendo para teatro. É de minha autoria um musical infantil chamado *A Salada*, que obteve menção honrosa no Festival de Teatro Infantil do Gláucio Gil e foi encenado em 1976. Minha participação no teatro infantil, como atriz, fez com que Fernando Peixoto me convidasse para integrar o elenco de *Calabar*. Só recentemente ele me revelou que eu tinha sido a primeira pessoa escolhida. Embora a peça seja inédita, foi o trabalho mais importante, em termos de alcance político-social, do qual participei. Eu fui lançada, assim, como atriz de teatro. Quando, finalmente, descobri o cinema, foi uma paixão à primeira vista, um encontro maravilhoso. Esta descoberta deu-se em 1975, quando estreei no episódio dirigido por Domingos de Oliveira em *Deliciosas Traições de Amor*.

— O que significa ser atriz para você?

— Não é somente uma profissão. É algo mais do que isso, porque eu não a trocaria por nada. Para mim, significa o meu dia-a-dia, a mi-



na vida. Existe uma coisa fascinante no trabalho de atriz que é a construção simultânea de três histórias: da atriz, do personagem e da filmagem. Eu sempre vi o personagem como uma pessoa, uma pessoa com vida própria, existindo num universo paralelo. Por exemplo, na filmagem de *Marília e Marina*, quando fechávamos a casa ao fim do dia, minha impressão era de que eu tinha deixado a Marília lá dentro. Eu era uma pessoa e a Marília outra. Tudo o que estávamos filmando acontecia de fato naquela casa. Há, além disso, a história da produção do filme propriamente dita, que é também uma história muito independente. Falo especificamente do cinema porque na televisão as relações são outras. É impossível viver com as mesmas pessoas uma história comum, que envolve e arrebatava a todos por dois ou três meses, porque tudo é muito mecanizado. E é esse relacionamento humano no trabalho, e esse trabalho de humanização do personagem, que considero importantes, como atriz. Há atores que se sobrepõem ao personagem. Eu procuro ver o personagem como uma pessoa mais forte do que eu e esforçar-me para me sentir capaz de viver a sua história.

— *Você prefere, então, o cinema à televisão.*

— Sim, prefiro. Mas o mais importante, para mim, é fazer um trabalho bonito, dar tudo de mim, seja no cinema, no teatro ou na televisão.

— *Que tipo de papel você gosta de interpretar?*

— Não tenho preconceito contra nenhum tipo de papel, desde que haja a possibilidade de uma troca com o personagem. Eu já fiz até show de Carlos Machado para adquirir experiência. Tive que lutar contra certos preconceitos, é claro, mas foi importante para mim naquele momento. Hoje, minha única preocupação é me sentir verdadeira, ao aceitar o trabalho. Fora isso, quanto mais diversificado o papel, melhor. Acho a especialização do ator num tipo único uma coisa prejudicial, que leva a uma acomodação muito grande e a um desgaste rápido. E essa é uma tendência muito forte, que começou a me atingir particularmente, e contra a qual tento de lutar. Como eu fiz uma menina ingênua na novela *O Anjo Mau*, imediatamente pensaram em mim quando precisaram de outra menina ingênua. Recusei. Por mais que tentem me enquadrar num estereótipo, procuro fugir dele e viver um novo tipo de personagem. A prostituta de *Barra Pesada* nada tem a ver com a figura de Marília. O aspecto mais gratificante do trabalho de atriz é justamente eu poder pôr para fora as diversas Katias que existem dentro de mim. É poder ser agressiva ou doce, adulta ou infantil.

— *Como é seu relacionamento com os diretores?*

— Às vezes é meio complicado, porque me envolvo muito emocionalmente com o trabalho

KATIA D'ANGELO



Em Barra Pesada (1977).

e o diretor não é obrigado a aceitar que a minha sensibilidade esteja à flor da pele. Levo tão a sério o papel que me foi confiado e dou tal importância ao resultado que eventualmente me exponho e corro o risco de um atrito, com a melhor das intenções. É claro que sigo as instruções do diretor e acato todas as suas decisões, mas confesso que algumas vezes tomo umas iniciativas muito próprias sobre a melhor maneira de atingir o resultado pretendido por ele. Assim, se a minha intuição indicar que devo tomar um conhaque para fazer bem uma determinada cena, eu vou tomá-lo, apesar de saber que o diretor vai brigar comigo, vai dizer que não é profissional beber em cena. E eu vou discutir com ele sobre o que é ser profissional.

— *E o que é ser profissional?*

— Ser profissional, para mim, é procurar chegar no horário, ter um bom relacionamento com a equipe e fazer um bom trabalho de interpretação. Uma vez, em *Barra Pesada*, eu cheguei com duas horas e meia de atraso ao local de filmagem. Não há nada mais antiprofissional do que deixar uma equipe inteira esperando uma atriz por tanto tempo. Mas também não há nada de mais anti-humano do que as pessoas nem procurarem saber, quanto mais compreender, o motivo do atraso. Acontece que nesse dia eu não tinha com quem deixar meu filho, que havia pas-

sado a noite doente. Enquanto eu olhava aflita para o relógio, procurando alguém com quem pudesse deixá-lo, não sabia naquele momento o que era ser profissional. Por um lado, sabia que a equipe estava me esperando e me sentia terrivelmente culpada por isso; por outro lado, tinha absoluta consciência de que não trabalharia bem naquele dia se deixasse meu filho sozinho. Quando, afinal, pude ir para a filmagem, encontrei todos de mau humor, evidentemente. Expliquei ao pessoal o que tinha acontecido, contei todo o meu sofrimento por aquele atraso e pedi a todos para concordarem comigo numa coisa: já que havíamos perdido duas horas e meia, o melhor que tínhamos a fazer era não brigar e começar a trabalhar logo, de bom humor, para recuperar o tempo perdido. E tudo saiu muito bem no resto do dia. Rendi tudo o que pude, coisa que não teria acontecido se, por um falso escrúpulo *profissional*, naquele dia eu tivesse chegado na hora certa.

— *Esse trabalho em Barra Pesada lhe valeu o primeiro grande prêmio de sua carreira.*

— Na verdade, eu não esperava ganhar o prêmio do Festival de Gramado, porque acho que em *Barra Pesada* não fiz um trabalho de construção de personagem como, por exemplo, em *Marília e Marina*. E eu só queria ganhar prêmio quando julgasse que merecia. Só me tran-



Com Fernanda Montenegro em *Marília e Marina* (1976).

quãilizei quando soube que os jurados haviam me escolhido não só pela minha atuação no filme do Reginaldo mas também por tudo quanto havia feito antes. Era um prêmio pelo conjunto dos meus trabalhos no cinema até agora. Intimamente, eu me senti então mais premiada por *Marília e Marina*. Representar Marília foi um grande desafio para mim porque ela significava, naquele momento, tudo o que eu negava como pessoa. Era também o meu primeiro papel realmente importante no cinema e eu pensei em aproveitar a oportunidade para um desempenho que explodisse na tela. Mas, felizmente, fui madura o bastante para me segurar, não colocar no personagem toda a minha força, para descobrir a força da própria Marília. Assim, como ela era uma menina frágil, submissa, eu procurei construí-la *para dentro*, fazer um trabalho que puxasse mais para a sensibilidade do espectador.

— *O que você acha da regulamentação da profissão de artista?*

— Eu não pude participar muito da luta pela aprovação do projeto, por causa da gravidez, mas naturalmente este é um assunto da maior importância para nós. E muito complexo também. Pelo que conheço do texto da regulamentação, não acho que seja a solução para todos os problemas da classe. O desrespeito ao trabalho do ator é, a meu ver, apenas um aspec-

to de um problema mais amplo, o desrespeito ao valor do trabalho em si. Acho, por exemplo, que deveria haver uma cláusula garantindo aos atores e técnicos, além de um salário, participação na renda do filme. Assim, se o filme fosse um sucesso, como tem acontecido, ou se a novela fosse vendida para o exterior, eles ganhariam uma porcentagem também.

— *Quais são os seus planos imediatos: cinema, teatro, novela?*

— Eu nunca tenho previamente definido o que gostaria de fazer. Apenas tento me aperfeiçoar cada vez mais. Até hoje estudo canto, dança, faço exercícios de teatro. Se alguém chegar aqui com o roteiro de um filme e outro com uma peça de teatro, eu vou fazer o que me interessar mais, o que estiver mais próximo de mim, porque cada trabalho profissional é também para mim uma aventura emocional. Tenho muita vontade de voltar a fazer teatro, mas tem que ser um trabalho que me motive o suficiente para sair de casa todas as noites. O teatro é uma atividade fantástica para o ator, mas, ao mesmo tempo, uma carga muito forte. Antecipadamente eu não sei se deveria fazer teatro, cinema ou televisão. Não sei que tipo de trabalho me satisfaria mais. A única certeza que tenho é a de que não quero me envolver na badalação da tevê, virar um mito. Admito que uma atriz possa se

KATIA D'ANGELO



Com Jece Valadão em *Quem Matou Pacífico?* (1977).

tornar uma estrela de grande popularidade, mas de uma forma natural, espontânea, se ela for mesmo uma personalidade que tem tudo para irradiar brilho. Não por artifício ou por programa. Não tenho então nada contra ser uma estrela, desde que isso não me privasse da liberdade, não me bloqueasse o crescimento interior, não me impedisse de continuar sendo uma pessoa real, de carne e osso. Quando fiz a Toninha, em *O Anjo Mau*, o personagem chegou a ter o *lbo-pe* mais alto da novela. Mas nunca deixei que o público me confundisse com a Toninha. Eu falava da Toninha com o público, e não como se fosse a Toninha. É importante mostrar sempre ao público que ator não é um mito, mas uma pessoa.

— *E sua antiga vocação para escrever?*

— Continuo escrevendo. Eu não quero só ser atriz. Quero tudo a que tiver direito da vida. Recentemente li um poema meu no Teatro Tereza Raquel. Foi uma experiência muito boa porque foi a primeira vez que eu li um poema



Com Stepan Nercessian em *Barra Pesada*.



Com Denise Bandeira em Marília e Marina.

publicamente, além de tudo meu, e acho que consegui emocionar a platéia. Também escrevi um *Caso Especial* para a televisão, que deverá ser encenado. Para o cinema tenho pronto um roteiro de curta-metragem que eu própria gostaria de dirigir, embora sabendo que ainda não estou tecnicamente preparada para isso. Acho que as pessoas que são apaixonadas pelo cinema acabam sempre querendo dirigir um filme porque o cinema é tão empolgante, mexe tanto com a gente, que sentimos a necessidade de nos unir a ele de uma maneira cada vez mais direta.

— Qual a sua opinião sobre a fase que atravessa atualmente o cinema brasileiro?

— Eu procuro ver todos os filmes brasileiros, inclusive as pornochanchadas, que não gosto. Dos últimos filmes aqui exibidos, achei *Chuvas de Verão*, de Cacá Diegues, um filme lindíssimo, como também achei de um humor inteligentíssimo o *Se Segura Malandro*, do Carvana, mostrado em sessão especial. Mas o filme de que mais gostei foi *A Queda*, de Rui Guerra e Néelson

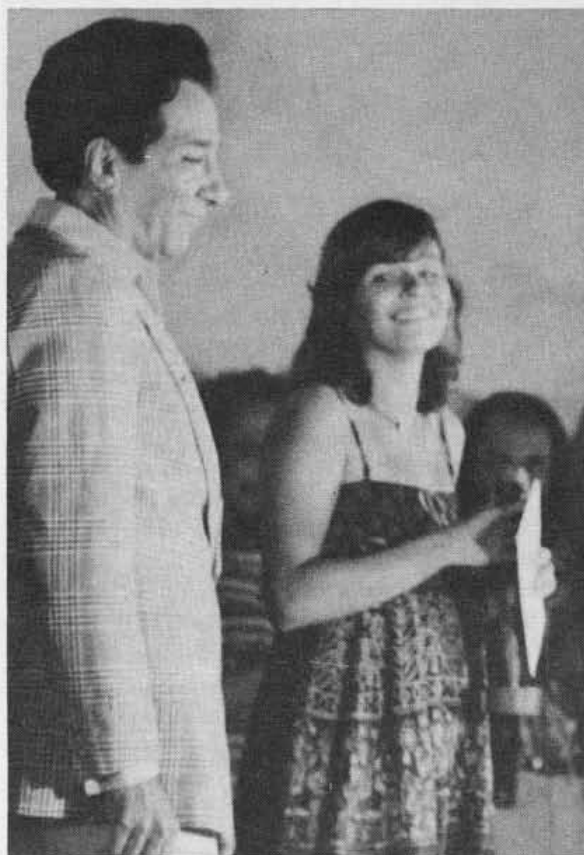
Xavier. É um filme importante não só em termos de que estamos vivendo atualmente, como também por ter escapado do perigo de ser um filme fechado. *Lúcio Flávio* abafou demais o *Barra Pesada*, que considero uma denúncia tão ou mais corajosa do que a dele. Se existisse uma distribuição mais racional, os dois filmes teriam seus espaços próprios. Acho um mau sinal o fato de *Barra Pesada* ainda não ter sido exibido em São Paulo e Belo Horizonte por causa de *Lúcio Flávio*. Antigamente lutávamos contra os filmes estrangeiros, pelo mercado. Agora pode virar uma competição entre os próprios filmes nacionais, porque alguns têm uma distribuição privilegiada e rendem milhões, enquanto outros se vêm prejudicados. Não sei qual seria a solução ideal, mas isso não está certo. *Barra Pesada* foi passado para trás. Outra coisa que não está certa é alijar do mercado o pequeno produtor, pois isso representa um grave prejuízo para a nossa cultura.

(Entrevista a Marhel Darcy de Oliveira).

KATIA D'ANGELO



Com Roberto Bonfim em *Quem Matou Pacífico?*.



Quando recebia o prêmio de Melhor Atriz, em Gramado/78.

Cinema:

- 1975 — *Deliciosas Traições de Amor*, episódio de Domingos de Oliveira
Os Maníacos Eróticos, de Alberto Salvá
A Extorsão, de Flávio Tambellini
- 1976 — *O Vampiro de Copacabana*, de Xavier de Oliveira
Marília e Marina, de Luís Fernando Goulart
- 1977 — *As Grã-finas e o Camelô*, de Ismar Porto
Gente Fina É Outra Coisa, de Antônio Calmon
Barra Pesada, de Reginaldo Faria
Quem Matou Pacífico?, de Renato Santos Pereira
- 1978 — *Pelé Joga Contra o Crime*, de Anselmo Duarte

Televisão:

Novelas *O Espigão* (1974), *A Escalada* (1975), *O Anjo Mau* (1976), *Nina* (1977)

Teatro:

1974 — *Faça Alguma Coisa Pelo Coelho*

Prêmios:

Gramado/78: Melhor Atriz, por *Barra Pesada*

STEPAN NERCESSIAN

Considerado um dos melhores atores brasileiros da nova geração — basta lembrar seu elogiadíssimo desempenho no recente *Barra Pesada* — Stepan Nercessian, surpreendentemente, se confessa desencantado com a sua profissão, no momento. Ele acha que nosso cinema está se transformando “numa indústria”, defendendo, ao contrário, o caminho do improviso e da criatividade constante. Atualmente trabalhando em novelas de televisão, “que pelo menos paga melhor”, está terminando um livro de contos e pretende, em futuro próximo, dirigir um longa-metragem.

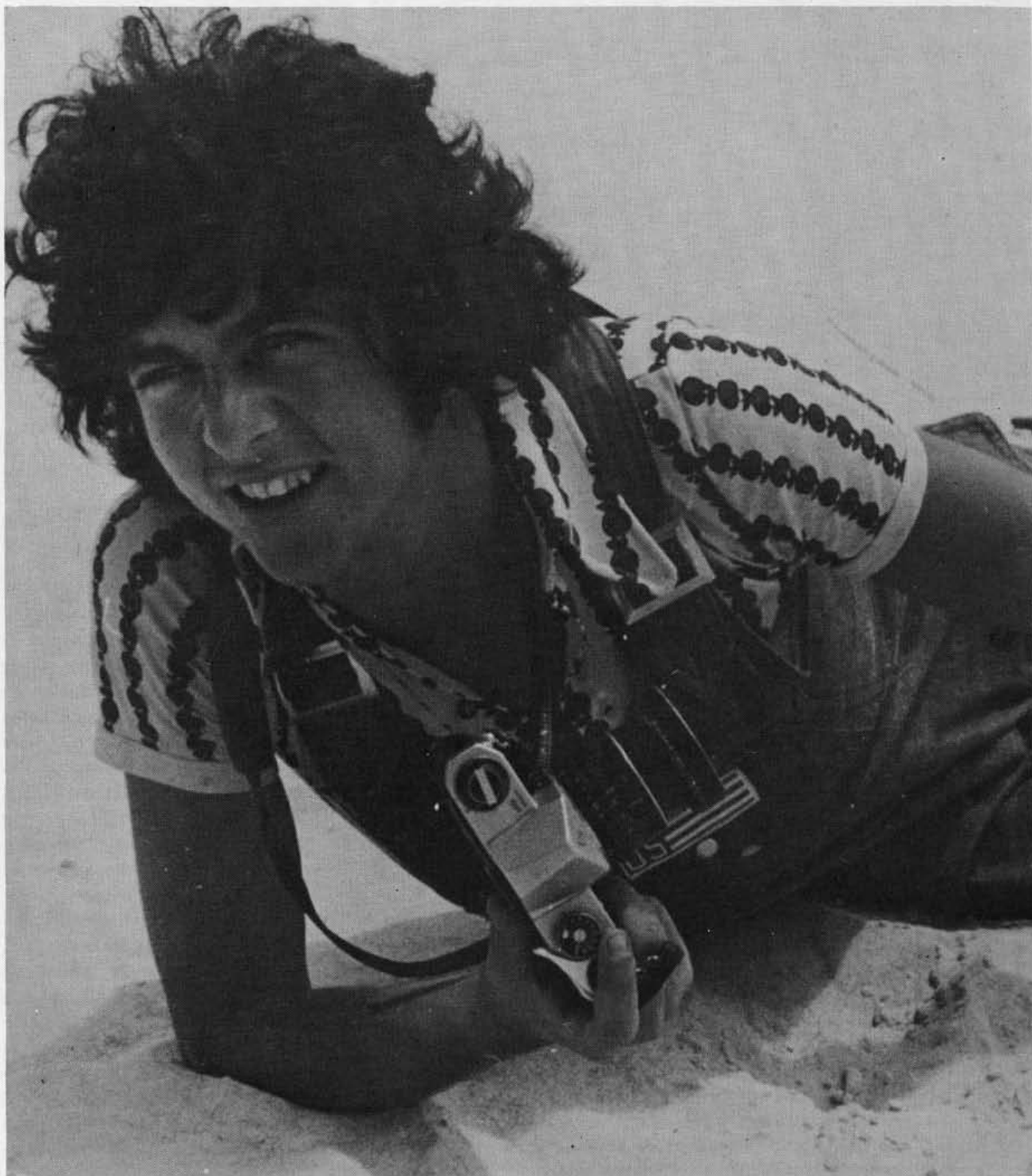
— *Você começou cedo sua carreira, em Marcelo Zona Sul: foi por acaso ou queria mesmo tornar-se ator?*

— Eu vim para o Rio, no fim de 1968, para sair de Goiás. O Rio era o *qualquer lugar*. Quando cheguei, o Xavier de Oliveira, que era noivo de uma das minhas irmãs, estava fazendo um teste para escolher o ator de *Marcelo Zona Sul*. Na época, ele trabalhava como assistente de direção de Flávio Tambellini em *Até Que o Casamento Nos Separe*, e meu primeiro contato com o cinema foi quando assisti à pré-montagem desse filme. Fui até o Teatro Opinião assistir ao teste para a escolha de Marcelo e, por insistência do Tambellini, acabei participando, de brincadeira. Ganhei a maior nota. Mas como eu não tinha o tipo físico para o papel, porque era magrinho, e o meu sotaque era forte, uma mistura de goiano com nordestino, voltei para Goiânia sem muita esperança. Eu tinha então 14 anos e lá trabalhava, como auxiliar de revisor, num jornal chamado *Cinco de Março*. Fiquei em Goiânia dois meses e durante esse tempo o Xavier continuou a procurar o ator de

Marcelo Zona Sul em São Paulo, Porto Alegre, sem encontrar ninguém. Ele me chamou e eu vim de novo para o Rio, já para filmar. Dessa vez eu estava mais disposto a ficar, embora ainda tivesse muita saudade de Goiânia. A única coisa que pedi ao Xavier foi que, caso não desse certo a minha experiência no cinema, ele se comprometeria a arranjar emprego para mim. Eu já tinha falado em Goiânia que vinha ser ator de um filme, o pessoal do jornal havia publicado “Garoto goiano vence 200 concorrentes e vai fazer cinema no Rio”, e não queria voltar para lá. Mas, quando acabei o filme, voltei. Xavier ia tentar conseguir alguém para me dublar, porque minha voz não tinha nada de um adolescente de Copacabana. Por via das dúvidas, em Goiânia eu ficava lendo jornal em voz alta, tentando adquirir sotaque carioca. Oito meses depois, quando acabou a montagem do filme, Xavier me chamou para vir fazer a dublagem. Mas ainda não foi a vinda definitiva, porque depois de dublar eu ainda voltei para Goiânia, retornando para assistir à pré-estréia do filme na Maison de France.

STEPAN NERCESSIAN

ROTAMU



Em Amante Muito Louca (1973).



Todas essas idas e vindas foram porque, apesar de ter gostado de trabalhar no cinema, eu não conseguia me adaptar ao Rio de Janeiro. Também só mais tarde percebi que essa primeira experiência cinematográfica tinha sido decisiva na minha vida. Meu encontro com o cinema foi absolutamente acidental. Em Goiânia eu tinha parado de estudar e tudo para mim se resumia numa grande ânsia de vida, por coincidência muito parecida com a do Marcelo. A vontade que o personagem tinha de sair de casa correspondia à minha vontade de sair de Goiás. O caso é que eu entrei para o ginásio na época da efervescência dos grêmios estudantis, com torneios de poesia, torneios de oratória. A vida estava começando para mim e havia um desejo intenso de participação. Eu achava que era um bom orador e que tinha vocação para a política. Em 69 fecharam os grêmios, e eu, como todos da minha idade, não entendi nada. Não compreendia o porquê daquilo. Baixou um clima de revolta e de desespero. Eu queria fazer alguma coisa e era expulso dos colégios. Fazer o quê, realmente, não sei. Não tive tempo de saber, porque era dali para a frente que eu iria descobrir. Assim, eu não sei o que seria hoje se a situação tivesse sido diferente, se eu pudesse ter descoberto e escolhido meu caminho.

— *Depois daquela primeira experiência, como vê o desenvolvimento de sua carreira?*

— Quando fui me profissionalizando no cinema, tentei descobrir quais eram as possibilidades de estabelecer uma ligação entre aquele impulso original de participação e a profissão de ator. Enquanto eu tentava compreender qual era a realidade do cinema no Brasil, fui fazendo todo tipo de filme que me aparecia. Não recusava nenhum papel, apesar de aconselhado por alguns amigos a ser mais cauteloso para não me *queimar*. Fiz *Como É Boa Nossa Empregada*, uma das rainhas da pornochanchada, com o mesmo empenho com que participei, por exemplo, de *A Rainha Diaba*, *Amante Muito Louca* ou *André, a Cara e a Coragem*. Considero *André* talvez o meu melhor filme, por ter podido incorporar ao personagem a minha visão do mundo.

STEPAN NERCESSIAN

— Hoje, o que representa para você a condição de ator?

— É difícil responder porque preciso burlar muita coisa para não me declarar completamente confuso. *Xica da Silva* foi um dos últimos filmes que eu fiz com entusiasmo. Quando li o roteiro e entrei em contato com o Cacá, senti um desejo muito grande de participar do filme, porque achei que alguma coisa nova estava acontecendo. Depois, houve um momento — e nessa situação me encontro até agora — em que comecei a experimentar uma grande desconfiança do cinema. Falo com sinceridade. A industrialização está transformando o cinema numa coisa fria, mecânica, sem sentimento, o que não era antes. Não tenho grande interesse por esse tipo de cinema. Assim, resolvi voltar à televisão, porque, indústria por indústria, pelo menos a tevê paga muito melhor do que o cinema. Depois de sete anos de afastamento, ou

seja, desde *Bandeira Dois*, voltei e fiz *Duas Vidas* e *O Astro*.

Então, como ator, confesso que me sinto meio perdido, porque estou desencantado com o cinema, meu currículo no teatro é muito pequeno e, na televisão, meu trabalho é altamente mistificador. Eu me sinto muito distanciado do meu ideal de ator, porque a função do ator, para mim, seria a de um constante diálogo com a realidade. O ator deveria representar, não *papéis*, mas o dia-a-dia. Nada está sendo feito no sentido de desmitificar nossa profissão. E só através de uma revisão profunda é que poderemos nos aproximar da realidade do Brasil.

— Foi esse pensamento que levou você a realizar um filme sobre Rodolfo Arena?

— Quando fiz aquele filme sobre o Rodolfo Arena, eu queria contar, de uma forma ou de outra, o que é ser ator no Brasil. E fazer um filme sobre o Arena é contar uma boa parte dessa



Com Wilson Grey e Cosme dos Santos em *Barra Pesada* (1977).

história. Vale mais que qualquer teoria, qualquer método, porque ele é o verdadeiro artista. Ele é um exemplo de quem optou pelo caminho da arte, de quem se mantém dono de si mesmo porque não se vende a qualquer patrão. E a arte, no que ela tem de grandiosa, é uma excelente empresária. O Lewgoy e o Grande Otelo também são grandes mestres, exemplos que todos deviam seguir. Depois desse documentário, a minha relação com o cinema está caminhando para se definir em termos de direção. A direção seria a minha palavra, a maneira de explicitar a minha posição em relação ao cinema.

— *Você se considera, pelo menos, um grande ator de cinema, como a maioria das pessoas acha?*

— Todos os meus trabalhos têm pelo menos uma certa coerência, e me orgulho deles, sem exceção. Bons ou maus, acho que fui com eles até onde podia ir, no momento de cada um.

Sinto uma honestidade muito grande da minha parte em todos eles. Dentro do panorama geral, eu me considero, razoavelmente, um bom ator, já que, na hora de interpretar, eu tento colocar no meu trabalho o máximo de emoção e de verdade possíveis. Eu me lembro da emoção que senti em relação a *Barra Pesada*. Era um roteiro que eu conhecia e tinha muita vontade de viver aquela história, pois eu sabia que ia estar vivendo a história de muitas pessoas, eu ia estar falando em nome de uma porção de brasileiros. Era um personagem verdadeiro, um tema verdadeiro. E esse é o tipo de trabalho que me interessa. Eu gostaria de representar mais heróis brasileiros. Não heróis no sentido histórico, mas os heróis que o povo elege. Assim como fiz o boxeador de *Na Ponta Da Faca*, gostaria de representar outros mitos populares como o cantor, o jogador de futebol, de uma forma como eles nunca foram mostrados ao público.



Com Odete Lara em *A Rainha Diaba* (1974).

STEPAN NERCESSIAN

Em vez disso, porém, estou há um ano afastado do cinema e fazendo novela de televisão. Mas também já não acredito mais naquela idéia de que a televisão corrompe, enquanto o cinema e o teatro purificam. Só porque é cinema não quer dizer que é bom, nem mesmo que é melhor do que tevê. Como a televisão está na frente do cinema em matéria de industrialização e padronização dramática, seria bom observar o caso dela e tratar de evitar que o cinema siga pelo mesmo caminho. Ainda acho possível fazer um tipo de cinema no Brasil que me interesse como ator ou como diretor. É preciso dar mais valor à criatividade, é preciso defender o improviso e o direito de errar. Devemos partir sempre da desarticulação, e não aperfeiçoar a articulação, por ser a fórmula que deu certo e a solução mais fácil.

— *O que acha da recente regulamentação de sua profissão?*

— É uma luta muito antiga, da qual, até certo momento, eu participei ativamente. Havia um item no projeto apresentado pelo Ministério que proibia o improviso em cena, sob pena de suspensão do ator. Isto me tocou de perto e eu me empenhei a fundo pela rejeição desse ponto. Agora, no presente instante, não tenho interesse pela regulamentação jurídica da profissão assim como não estou interessado no *boom* do cinema brasileiro em termos industriais. O que me preocupa não é que os artistas sejam regulamentados em 1978, mas o que, artisticamente, está sendo feito em 1978. Se é para fazer uma reflexão sobre o que nós estamos fazendo, o que estamos pensando, como estamos vivendo como pessoas, aí começa a minha vontade de discutir, de participar de uma assembléia.

— *Quais são os seus projetos imediatos?*

— Estou tentando conseguir da televisão um *financiamento de vida* por mais um ano.



Com Ângela Valério em *André, a Cara e a Coragem* (1972).

Com a sobrevivência assegurada, pretendo acabar um livro de contos que estou escrevendo, procurar um editor e, ao mesmo tempo, apresentar à Embrafilme o projeto de um longa-metragem. É um roteiro de Carlinhos Oliveira e Bartô de Andrade chamado *Caça ao Pombo*. Apesar de me manifestar contra a industrialização do cinema, eu acho que o Estado tem a obrigação de financiar e amparar as iniciativas culturais. E um dos projetos que existe dentro da Embrafilme e que me interessa muito diz respeito ao problema da descentralização da produção cultural do eixo Rio-São Paulo. É mais do que necessário que seja incentivado o cinema no interior do país, porque da mesma forma que a cultura estrangeira massacra as pessoas dos centros urbanos, a cultura das grandes cidades, com todas as influências positivas e negativas da cultura estrangeira, está matando a atividade cultural do interior. Seria importante entrar numa sala de cinema e assistir a um filme

de Pernambuco, do Acre. A literatura brasileira se enriqueceu muito quando o autor vinha com os originais debaixo do braço para editar o livro na cidade grande. Logicamente, o problema é muito mais grave com a televisão, que transmite, na mesma hora, para todo o Brasil, um tipo de comportamento de Rio e São Paulo. Mas como acho difícil a televisão mudar de ótica, a meu ver cabe ao cinema essa função. Entretanto, o que estou vendo é a ocupação do mercado por um produto brasileiro semelhante ao estrangeiro. Em vez de encher as telas de filmes realmente brasileiros, tem-se optado pelas soluções mais cômodas. Eu acredito que uma outra alternativa seja possível, não é utopia. Muitos filmes aqui feitos, até mesmo de grande bilheteria, já provaram que existe uma maneira brasileira de fazer filme, um modo brasileiro de ser, em tudo. Não precisamos copiar ninguém.

(Entrevista a Marhel Darcy de Oliveira).



Com Françoise Fourton em *Marcelo Zona Sul* (1969).

STEPAN NERCESSIAN



Em Marcelo Zona Sul.

Cinema:

- 1969 — *Marcelo Zona Sul*, de Xavier de Oliveira
- 1971 — *Pra Quem Fica, Tchau*, de Reginaldo Faria
- 1972 — *André, a Cara e a Coragem*, de Xavier de Oliveira
Como É Boa Nossa Empregada, de Vítor di Mello
- 1973 — *Amante Muito Louca*, de Denoy de Oliveira
Revólveres Não Cospem Flores, de Alberto Salvá
- 1974 — *Primeiros Momentos*, de Pedro Carmargo
A Rainha Diaba, de Antônio Carlos Fontoura
Quem Tem Medo de Lobisomem?, de Reginaldo Faria
O Padre Que Queria Casar, de Lenine Ottoni
- 1975 — *Deliciosas Traições de Amor*, episódio de Teresa Trautman
Gargalhada Final, de Xavier de Oliveira
Os Maníacos Eróticos, de Alberto Salvá

- 1976 — *Marília e Marina*, de Luís Fernando Goulart
Xica da Silva, de Carlos Diegues
- 1977 — *Na Ponta da Faca*, de Miguel Faria Jr.
Barra Pesada, de Reginaldo Faria
Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia, de Hector Babenco
Um Brasileiro Chamado Rosaflor, de Geraldo Miranda

Televisão:

Novelas *Bandeira Dois* (1971), *Duas Vidas* (1976) e *O Astro* (1978)

Teatro:

- 1974 — *A Dama das Camélias*
1976 — *Dinheiro Pra Que Dinheiro*

Direção:

Curta-metragem *Rodolfo Arena* (1975)

Prêmios:

Gramado/74: Melhor Ator Revelação, por *Amante Muito Louca*
Gramado/76: Melhor Direção de Curta-Metragem, por *Rodolfo Arena*

O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO DE LINGUAGEM

Leandro Tocantins

A Cultura, como processo e produto do homem, tem um significado permanente, e o mais amplo no contexto histórico-sociológico. Assim, nos induz a um universo de raciocínio que vai colocar o homem dentro do contexto de seus múltiplos impulsos, interesses, manifestações. O homem como interpreta Malinowsky, "modelado pelo seu complexo ambiente cultural, parcialmente racional e parcialmente emocional".

Se há meio de profundas inspirações humanas, sociais, paisagísticas, onde a atividade intelectual encontraria os melhores elementos para desenvolver os impulsos vitais de criação, este meio é a região nordestina. Alarga-se o alcance de uma inteligência para compreender a vida regional, tendo por epicentro o homem, na sua realidade "ondulante e diversa", como diria Montaigne.

A equação armada — o Homem, o seu destino, a terra, grande mostra do desempenho humano. A eterna solução procurada simbolicamente por todos os que interpretam, seja no romance, seja na ciência social, seja no cinema, essas vastas camadas de natureza humana que ultrapassam as fronteiras da vida orgânica e se situam em relações mútuas com a Natureza.

É todo um universo simbólico criado pelo espírito, em que a própria realidade parece retroceder paulatinamente, à medida que avança a criação artística. Chegando à idéia de Fernando

Pessoa: "Não é no conteúdo da sensibilidade que está a arte, ou a falta dela, é no uso que se faz desse conteúdo".

Deste modo, chegamos ao romance, em especial ao romance nordestino, como fonte de inspiração a cineastas e a produtores cinematográficos. E de logo nos ocorre os nomes de José Américo de Almeida e de José Lins do Rego, cujas obras não resistem ao apelo do Cinema.

Há, na verdade, uma atração natural da Literatura pelo Cinema, ou do Cinema pela Literatura. Embora duas linguagens diferentes, eles chegam a núpcias manifestas através do valor humano, do valor social, do valor estético. O que já pressentira Eisenstein: "Todos sabemos que unicamente a vida real, a verdade sobre a vida, e a representação verídica desta vida, podem servir como base a uma verdadeira arte".

Literatura e Cinema constituem um complexo de fenômenos coerentes, obtidos pelo fundo e pela forma. Ambos produzem emoção estética, e ambos desafiam nossa capacidade receptiva. Se na Literatura a imagem se projeta em nossa mente através da leitura e das dimensões de que cada um é capaz de atingir, no Cinema, cujo princípio de composição se liga, de um modo ou de outro, ao fenômeno literário, essa mesma imagem é projetada direta e visivelmente aos nossos olhos, com

CINEMA E LITERATURA

movimento, som, em processos de vibração ótica e vibração auditiva.

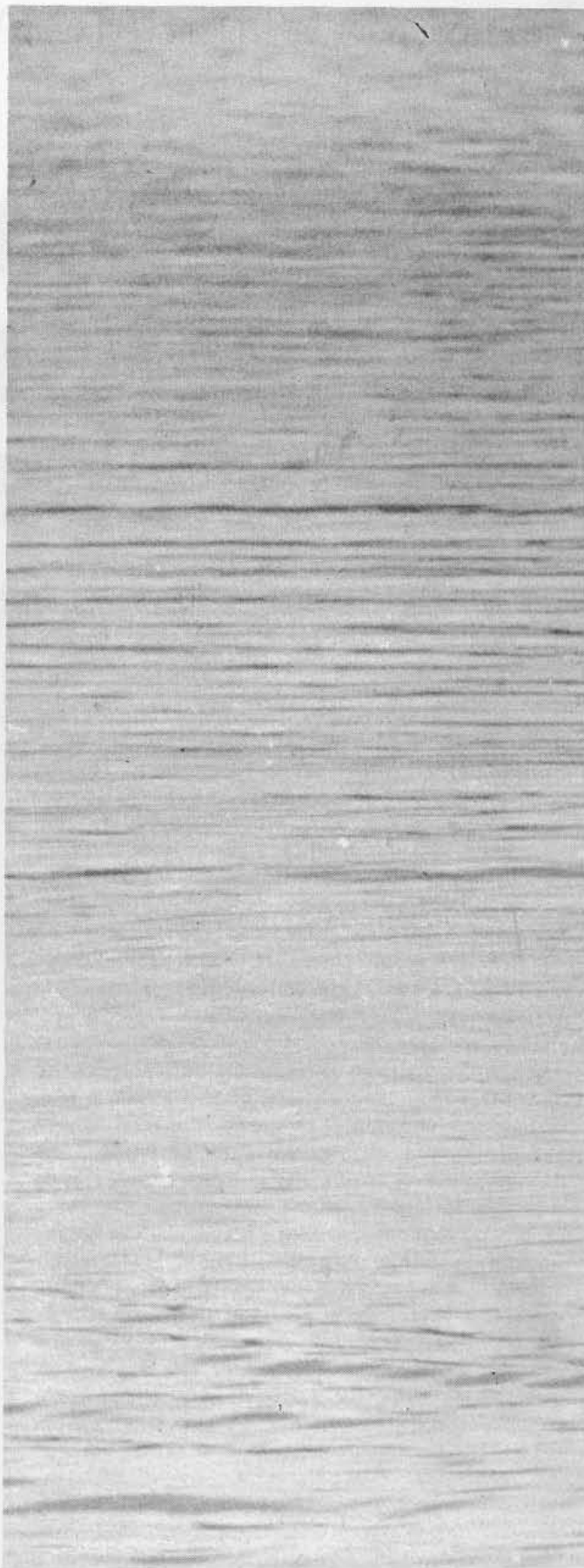
Há um mundo exterior na criação literária, e a prova bem provada temos na Paraíba com o exemplo clássico, pela beleza de forma e de expressão, em *A Bagaceira*, quando recria a paisagem lírica. Mas, ao seu lado existe o conteúdo humano, essência poderosa na tecitura do romance. A exemplo da arte grega, o homem é figura onipresente e chega a superar a Natureza.

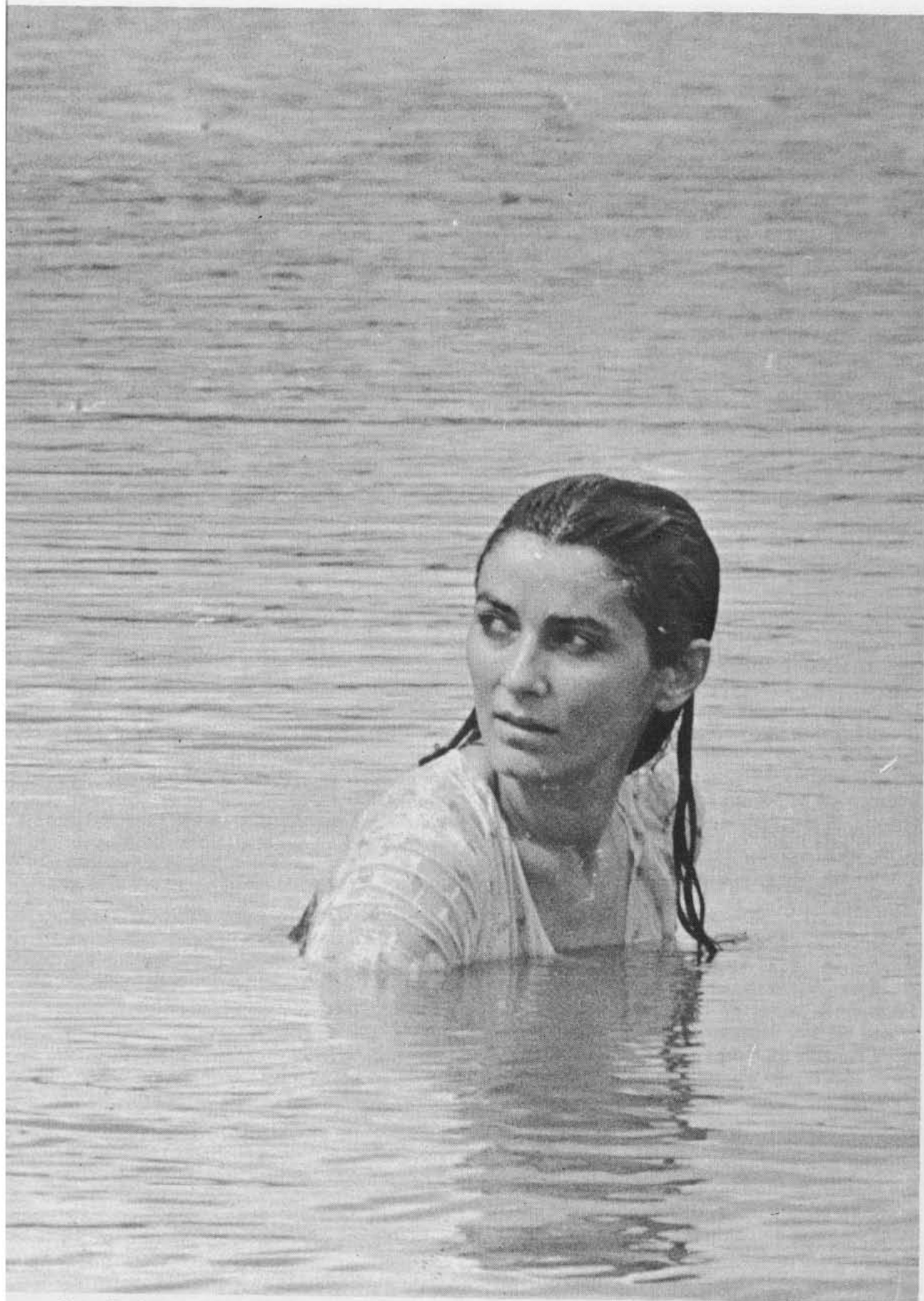
Soledade, por exemplo, é figura tão grande que deve ser colocada na galeria dos entes vivos, que conhecemos, ou com quem convivemos. Característica, aliás, das obras perduráveis, que atravessam tempos, e sempre encontram no tempo meios e modos de encaixar-se no espírito de quem as lê. Soledade, essa Capitu do sertão, simbolizará, como a outra, a urbana, a idéia de dissimulação. Ambas trazendo em si um destino que às vezes seguem em linhas paralelas, mas com motivações, ou com traços conceituais diversos.

Soledade é mais ecologicamente social que Capitu, fruto de uma sociedade urbana, ainda provinciana, mas sujeita a influências extra-brasileiras. Afinal o Rio de Janeiro era a porta principal da entrada do Império Brasileiro, a sede da Corte. Soledade, filha do sertão, retirante no brejo, une duas sustentações de personalidades. Daí sua força, o realce de sua figura humana.

O próprio autor do romance, nessa extraordinária captação de paisagens, que ele sabe como ninguém transformar em símbolos, intencionalmente joga sua Soledade nesse mundo de seca, de cor, de espinho, de flor, de brejo, e torna Soledade talvez a figura mais ecologicamente social de nossa Literatura. Mais do que o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, ou o Coronel José Paulino, de José Lins do Rego.

Intencionalmente faço essas referências porque *A Bagaceira* e *Fogo Morto* hoje se ligam ao Cinema em transcrições nem sempre com instantes felizes, sou sincero em dizer. Mas como experiência válida para exemplificar até que ponto os aspectos culturais da Literatura exercem influência na criatividade cinematográfica. Muito mais feliz, evidentemente, é *Menino de Engenho*, que consegue captar com uma força sensitiva o que o





Rejane Medeiros em Soledade (1976), de Paulo Thiago, baseado no romance A Bagaceira.

CINEMA E LITERATURA

romance de José Lins do Rego nos traduz, com elementos básicos na obra literária: a idéia, a emoção, a imaginação, a paisagem.

A arte literária, que se fundamenta numa abstração da realidade, tenta recuperar essa realidade num processo de idealização. O Cinema, com a sua potência de impressão que deriva da imagem animada, procura identificar-se, com linguagem própria, a esses valores que devem obedecer a uma "harmonia orgânica de composição de conjunto", como Eisenstein recomendava.

Quando se respeita essas núpcias felizes de Literatura com o Cinema, o resultado é positivo. Tivemos em *Vidas Secas*, em *São Bernardo*, em *Menino de Engenho* os valores culturais do romance, em presença do Cinema, adquiriram aquilo que Edgar Morin denomina de "A realidade semi-imaginária do Homem".

E John Howard Lawson, em seu livro *O Processo de Criação do Cinema*, descreve com palavras exatas: "A forma cinematográfica pode ser definida como uma estrutura audiovisual, mas sua finalidade energética consiste numa visão do homem. O cineasta inicia seu trabalho já com determinada idéia do homem, derivada de sua própria vivência, de seu pensamento e observação. O processo criador é uma nova experiência de vida, reformulando e desenvolvendo a idéia da qual surgiu. A realização de um filme, desde o argumento até o corte final, representa um conflito com problemas emocionais, estéticos, racionais e estruturais".

Creio que estas idéias de John Howard Lawson não se afastam muito do processo de criação literária. Estou certo de que José Américo de Almeida, em *A Bagaceira*, na qual pressinto muito aquelas duas grandes dimensões de Kant — e me permito lembrá-las: o espaço, como forma de nossa experiência exterior, e o tempo, o de nossa experiência interior, vale dizer da vida humana — José Américo de Almeida persistiu em sua criatividade literária, na idéia de homem (o gênero humano) e suas implicações no quadro da Natureza Física e na dinâmica interior das criaturas, em função delas mesmas e do meio social.

Chega-se, assim, ao que observou com lucidez o crítico Ivan Cavalcanti Proença: "Soledade

ganha o romance, personagem esférica, indivíduo entre personagens-tipo, contraste com Lúcio, ela, a antisonhos, ela, força do sertão, ele, a procura *tonta* de nossos rumos e esquemas para o estado de coisas" que girava em torno dele.

Esta sensibilidade do adaptador da obra literária para o Cinema, e do Diretor em compreendê-la, parece-me fundamental no processo de aferição de valores literários em transposição para a chamada Sétima Arte. Há uma estrutura definida na linguagem literária, como há uma estrutura teleológica definida, ou seja, as nossas especulações reunidas na idéia de chegar a uma finalidade, a uma causa final, o romancista descreve, ou mesmo vive imaginariamente o seu personagem, enquanto o ator, no Cinema, representa, com todos os foros de realidade, o seu papel. Enquanto na Literatura a *expressão* é o elemento mais condizente da ação, no Cinema, a *representação* e a *interpretação* é o todo estrutural e coerente.

Parece-me coerente que a obra cinematográfica não desvirtue os valores em que se fundam a obra literária. A adaptação deve merecer o reconhecimento ao universo e às criações, ou intenções do autor do romance. É claro que em nenhuma adaptação poderia ocorrer aquela "fidelidade canina", que o crítico Ivan Cavalcanti Proença destaca como elemento indesejável num roteiro cinematográfico em relação ao seu modelo na Literatura.

O que é permissível, sim, é a criatividade como valor artístico-cinematográfico, levando em conta as buscas de conteúdos significativos. Percebê-los e intuí-los, dentro das imagens referenciais do Cinema, para que a transposição permita optar e decidir sobre os aspectos culturais da Literatura-Matriz, ao nível das intenções — repito — do autor original.

Quando me aventurei a adaptar o romance *O Missionário*, de Inglês de Souza, ao cinema — uma adaptação-piloto, se assim posso designar, ou apenas um exercício espiritual, proustianamente amazônico — mantive-me, tanto quanto possível, fiel à unidade orgânica, à inquietude vital do romance, extraíndo de seu texto a configuração e a essência da linguagem, readaptada modernamente, e em termos de Cinema, e, às vezes, acrescida, mas acrescida ao encontro de novas opções que



Sívio Rolim em *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Júnior.

não vieram em desencontro com as intenções de Inglês de Souza.

Sem privar-me do básico, numa existência de trópico, ou amazono-tropical: o regionalmente vivo, concreto, ecológico. Tecer uma estrutura temporal, uma dimensão de fatos de uma realidade imaginada pelo autor do romance e compreendida pelo adaptador.

Poderia sugerir que, nesse processo de criatividade da adaptação de uma obra literária para o Cinema, o que pode ocorrer é aquele "estremecimento novo", referido por Baudelaire. Menos recomendáveis seriam ordenações e conclusões ausentes das virtualidades da criação original.

Um "estremecimento novo" que se adapta bem a esse movimento de vida ressuscitada pelo milagre de Lumière e de Méliès, Cinema, arte jovem, que nos trouxe um novo conceito de tempo: a sua simultaneidade dinâmica, a sua espacialização do elemento temporal, que se expressam, talvez, de um modo mais formal, mais categórico, ao ponto de considerar-se o Cinema o gênero mais estilisticamente representativo da arte con-

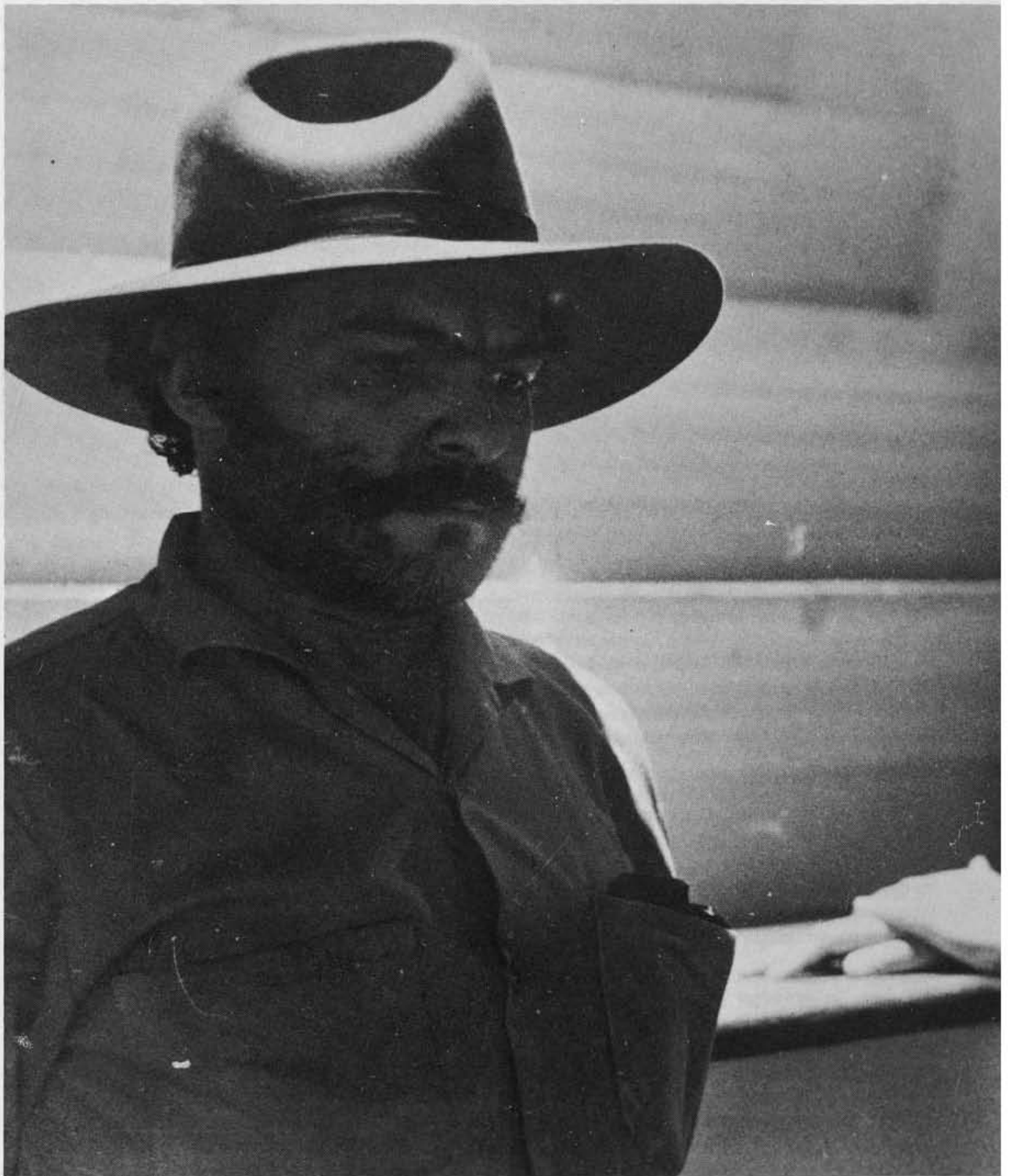
temporânea, embora alguns autores o considerem, ainda, qualitativamente o menos fértil.

É por isso que, ao tratarmos sobre os aspectos culturais da Literatura no Cinema, sobressai aquilo que poderíamos chamar de "simultaneidade dos conteúdos de consciência, a imanência do passado e do presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos de tempo", como define Arnold Hauser. Eis que no filme há sempre uma mistura do espacial com o temporal, ou "uma reprodução do mundo em que os limites de espaço e de tempo são fluidos — o espaço tem um caráter quase-temporal, e o tempo, até certo ponto, um caráter espacial".

"Na Literatura", continua Arnold Hauser, "o tempo tem uma direção definida, uma tendência de desenvolvimento, uma meta objetiva independente do espectador, não é um simples reservatório, mas uma expressão ordenada".

Entendemos, assim, que na estética do Cinema há dois elementos essenciais: a identificação e a emotividade. A identificação que é a própria transferência do *eu* para a estória que se desenrola na tela. A emotividade expressa no sentimento comum, que pode ser vário em seu *tonus* espiri-

CINEMA E LITERATURA



Othon Bastos e Isabel Ribeiro em *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman.



tual. Mas, *uno* em pressentir a vida, ou melhor, a criação da vida nos aspectos múltiplos em que se manifesta.

Há uma observação de José Américo de Almeida, quando tratou da "Sociologia e romance" na obra de Gilberto Freyre, que me impressionou vivamente, não só porque traduz o seu *insight*, como diriam os sociólogos americanos, *insight* posto às escâncaras nas belas páginas de *A Bagaceira*, mas, sobretudo, porque se aproxima da arte e da técnica cinematográficas.

Assim falou o grande romancista: "A paisagem tem uma fisionomia que anima. É aqui (no Nordeste) mais íntima, mais comunicativa. Tem idéias, como diria Balzac. E o homem, sendo só instinto, só intuito e vitalidade, não pode ter vida interior. Neste ponto equivocaram-se alguns críticos estranhando a ausência da atmosfera introspectiva, de uma ressonância secreta num campo impermeável às reações psíquicas. Essa criatura que era simplesmente automática ou acidentalmente épica, como força da natureza, passa a ser uma realidade sensibilizada pela transfiguração romanesca".

Diante da definição de José Américo, logo me ocorreu cenas e seqüências de *Vidas Secas*, onde seu adaptador e seu diretor souberam elaborar, em termos cinematográficos, uma síntese feliz do romance, com a fusão de todos os seus elementos, ou de seus aspectos culturais, ou histórico-culturais, numa unidade orgânica facilmente apreensível.

Se ainda procuramos o caminho fiel para chegar ao equilíbrio desejável entre a obra literária e a obra cinematográfica — com alguns êxitos, e fracassos, devo repetir, não de todo destituídos de validade estética, artística, humana — já se verifica uma tentativa promissora de contornar alguns problemas, para que os valores da obra literária sejam transpostos ao Cinema no seu complexo vivamente existencial, psicossocial, humano, cultural e sócio-ecológico.

Um dos processos de criatividade, talvez o mais importante (naturalmente dentro das relações intuição-composição e execução-forma), é o de gerar volume de tempo e de espaço, isto é, sugerir-lo num quadro temporal em que todas as partes se mostrem dinamicamente vivas. Porque é indispensável que todas essas partes sejam capa-

CINEMA E LITERATURA



Rafael de Carvalho e Fernando Peixoto em *Fogo Morto* (1976), de Marcos Farias.

zes de produzir o mesmo impacto visual, ou audiovisual, sobre a consciência do espectador.

A cenografia, por exemplo, exerce decisiva importância quando se insere na história, nos personagens, como sinal vivo, harmônico, e até como indicador de destinos. Porque toda uma corrente de consciência perpassa numa cenografia adequada (estética, filosófica, psicológica e socialmente construída), dando ao espectador visão coerente do mundo que a obra literária constrói. O cineasta deve recompor, idealizar, ou retratar, sem, contudo, incorrer em desvios capazes de inutilizar, ou desvirtuar os valores criados pelo romancista (desde que, do romance ou do conto, é que se tem extraído a maioria de filmes brasileiros).

As obras literárias brasileiras, principalmente as do chamado regionalismo, são muito ricas em

elementos psicossociais, sócio-ecológicos. Complexamente histórico-sócio-culturais. Sujeitos humanos, os personagens, em profundas identificações com o meio natural — meio físico, meio geográfico, meio cósmico — devem ser transpostos para o Cinema com essas pan-humanidades, sem transformar (ou transtornar) a natureza humana tipicamente regional, que constrói o clima e as intenções do romance ou do conto.

E natureza humana em grande parte cultura, isto é, a cultura a que pertença a pessoa biológica alongada em pessoa sócio-cultural.

Eis porque já tive ocasião de sugerir a procura de uma possível Sociologia da Produção Cinematográfica. Procura no sentido de reunir, sistematizar, experimentar ou utilizar conhecimentos específicos no campo do Cinema. Aplicação de critérios de análise e de interpretação de proces-

ços sociais, estéticos, humanos, cenográficos, plásticos.

Se consideramos o caso da cenografia de *Fogo Morto*, pesquisada, analisada e planejada por Rachel Sisson, é possível a compreensão nítida, a mais possível real, do que foi o mundo criado por José Lins do Rego nesse romance porque tal "cenografia e vida" não se ocupam do homem apenas como indivíduo, ou como individualidade biofísica, situada em área ecológica — o Nordeste da cana de açúcar, numa sociedade em decadência econômica e social.

O planejamento que está no livro *Cenografia e Vida em Fogo Morto*, de Rachel Sisson, possui um cunho histórico-social, uma preocupação de valorizar e conservar (tanto quanto possível seja para a linguagem, ou a imagem cinematográficas) o cunho realista e o caráter subjacente de cenários descritos no romance. E tendo sempre em vista as conhecidas tendências de José Lins do Rego de rememorar passados de que foi participante, na proclamada simbiose "memória e região", tema, aliás, de um estudo de José Aderaldo Castelo.

A possível Sociologia da Produção Cinematográfica reuniria todos esses elementos, não como espécie de seita esotérica, ou de critérios rígidos, ou meramente especulativos, mas com finalidades esclarecedoras, um bom coadjuvante no processo de transformação das qualidades próprias da imagem mental da obra literária para a imagem cinematográfica.

No caso específico do planejamento cenográfico, é o que eu já denominei de procura de um nível em que se justapõem os estereótipos: objetos, paisagens, personagens, gestos, intenções, dentro de uma permanência inteligível. Aristóteles os chamaria de *seres de razão*. Poderíamos acrescentar: seres de participação.

Não se alegue, entretanto, o perigo de transformar a película cinematográfica em simples documentário, com a aplicação de regras, ou de métodos, ou de intuições, ou de imaginações, dessa possível Sociologia da Produção Cinematográfica.

Lembro-me da advertência de Kant: não podemos pensar sem imagens, nem intuir sem conceitos. "Conceitos sem intuições são vazios; intui-

ções sem conceitos são cegas", conclui o mestre alemão, que, sabemos, continua sendo um dos bastiões, senão o principal, da filosofia moderna.

Lembro-me, também, do atualíssimo Wright Mills e sua "imaginação sociológica", característica primordial e "regularmente necessária", segundo ele, nas "realizações intelectuais e de sensibilidade cultural".

Portanto, é de repelir-se qualquer idéia de um ortodoxismo documentário quando é proposta essa possível Sociologia da Produção Cinematográfica. Seja aplicando-a em película baseada em obra literária, seja em roteiro original. Porque ambas definem qualquer aspecto da vida humana, de sociedade, ambas mergulham inevitavelmente no tempo e no espaço.

Talvez seja o meio mais fácil, mais adequado de preservação de valores da obra literária. Não só valores da obra literária, mas valores também do Homem, com H maiúsculo, do meio que o cerca, da sociedade que ele plasma e nela mergulha a sua existência.

Jamais acusaríamos um Visconti, por exemplo, de nos restituir paisagens, climas psicossociais, sociedades, indivíduos já mortos historicamente. Em *O Leopardo*, em *Os Deuses Malditos*, em *Morte em Veneza*, e tantos outros filmes admiráveis desse mestre em cinema que se pode denominar de Diretor pan-humanístico, sempre considerando diferentes situações ecológicas de sociedades, de culturas, de valores, que ele soube pesquisar, melhor, através da pesquisa, penetrar em todos os elementos simbólicos de mundos mortos, despertando, a ele, Cineasta, a capacidade de arquitetar o universo humano desses mundos.

Seja, então, considerada essa possível Sociologia da Produção Cinematográfica a maneira brasileira de conciliar — nós brasileiros que sociologicamente e historicamente somos reconhecidos como conciliadores — Literatura e Cinema. Conciliar no sentido de haver aquelas núpcias felizes nas relações intuição-composição e execução-forma. Literatura até mais abrangente, incluindo o roteiro original, que traz em seu processo de criação identidades com o processo literário, *lato senso*.

O IMPACTO DE "A LIRA DO DELÍRIO"

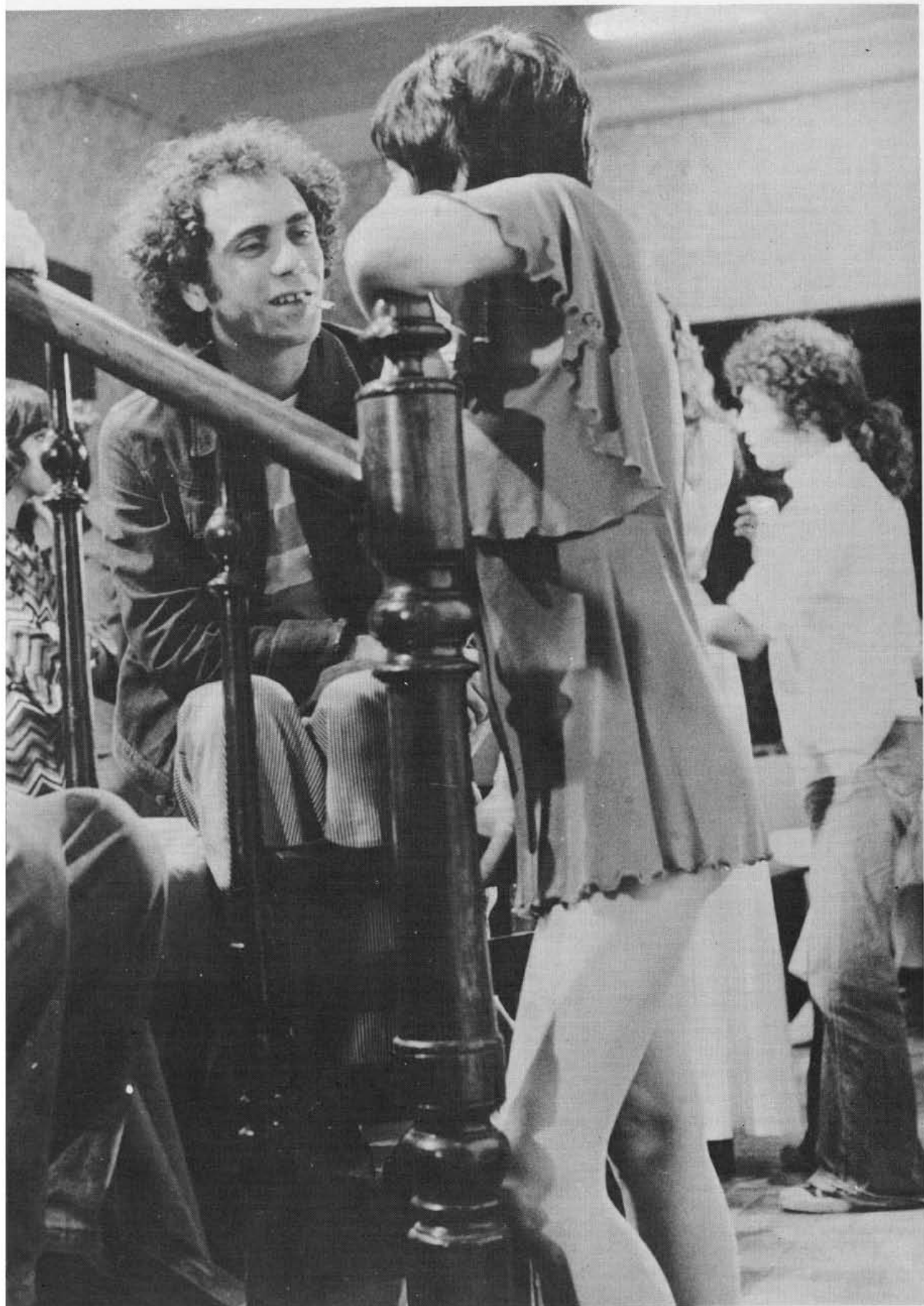
José Haroldo Pereira



Tunico Pereira e Claudio Marzo.

Se mais nada de importante tivesse a oferecer este ano, o cinema brasileiro já teria honrado o seu compromisso com a cultura por incluir, na programação de lançamentos da temporada, um filme chamado *A Lira do Delírio*, de Walter Lima Júnior. Estudo de impressionante autenticidade das relações humanas no ambiente dos cabarés da Lapa, esse novo trabalho do realizador de *Menino de Engenho* é também obra completa de criação cinematográfica pessoal. Ele mostra, com evidência, até que ponto os cineastas brasileiros têm condições de produzir aqui um cinema inteiramente novo no panorama mundial — um cinema apaixonado e apaixonante.

Realizado em regime de produção independente, em som direto, com as cenas de carnaval rodadas em 16mm e depois ampliadas para 35mm, nem por isso *A Lira do Delírio* apresenta qualquer vestígio de amadorismo. Pelo contrário, apoiado num acabamento técnico altamente profissional, capta com notável veracidade e riqueza de observação o ambiente, o comportamento e, particularmente, o saboroso linguajar de certa camada da população carioca. Os atores, sem exceção, atuam com extraordinária desenvoltura e incorporam aos respectivos personagens muito de suas pessoas reais (inclusive os próprios nomes), sendo de destacar que Ancy Rocha, num papel que tem algo de des-



Tônico Pereira e Anacy Rocha.

“A LIRA DO DELÍRIO”

pedida e de premonição, atinge o momento culminante de sua carreira tragicamente interrompida. O trabalho de fotografia e câmera (quase sempre na mão) confirma Dib Lufti como um dos maiores virtuosos do mundo em sua especialidade. Quanto à trilha sonora, reunindo carnaval, serenata, mambos, boleros e choros, é uma das mais ricas e brilhantes feitas até hoje no nosso cinema.

Essa perfeição com que Walter Lima Júnior, usando de recursos técnicos modestos, recria um segmento dado da nossa realidade cultural, representa mesmo, possivelmente, o aspecto mais inovador de *A Lira do Delírio*. Muito do impacto estético e emocional do filme advém precisamente das condições de liberdade em que ele foi produzido: roteiro apenas esboçado, diálogos improvisados, câmera e gravador registrando tudo o que acontece na frente e ao redor; seja previsto ou imprevisto. Em situação industrial de trabalho, jamais se obteria o mesmo efeito, condicionado diretamente pela téc-



Anecy Rocha.

nica da filmagem livre. O cineasta aqui encara o cinema como uma aventura — aventura tanto de produção quanto de criação. E o resultado a que ele chega faz pensar numa verdadeira *estética do cinema direto*, se não absolutamente nova, pelo menos extremamente aperfeiçoada. Nesse tipo de cinema, nada está previamente sob o controle do diretor. Os atores estão soltos, não são propriedade dele. Ainda mais, não se sabe até que ponto estão sendo atores ou não, e nem ao menos quem no filme deve ser considerado como ator. A proximidade da coisa real é tão grande que não há limite definido entre a ficção e a realidade: uma prolonga a outra, continua na outra. Trata-se, efetivamente, de uma *fusão* entre o documentário e a ficção (a

forma de *alternância*, que também não deixa de ser uma novidade de linguagem muito curiosa, também vem sendo usada ultimamente por alguns filmes brasileiros).

Precedido de longo trabalho de pesquisa nos locais que percorre, o filme de Walter Lima Júnior filia-se, de certo modo, à corrente do nosso cinema que, de uns anos para cá, vem retratando — com realismo cada vez mais seco e cru — o chamado submundo carioca, tais como *Navalha na Carne*, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, *A Rainha Diaba*, *Barra Pesada* e *Lúcio Flávio*. No entanto, constitui ao mesmo tempo, e sem perder nada dessa preocupação objetiva, uma obra pessoal de criação, em estilo e em sentimento. Tão profundamente pessoal que, além de documento sobre um determinado meio social, pode ser também um inventivo exercício de *thriller* envolvendo morte e seqüestro, um delírio barroco de cores quentes e ritmo veloz, em suma a obra de alguém que viu muito bem o cinema expressionista e neo-expressionista e os filmes de Orson Welles, Stanley Kubrick (há uma homenagem clara, embora, segundo Walter, inconsciente, a *A Morte Passou Por Perto*), Alain Resnais, Jean-Luc Godard. O diretor consegue conciliar com total êxito uma autenticidade de reportagem de televisão (que ele praticou durante anos) com um clima de pura *féerie* cinematográfica. É como se, quanto mais avançasse em direção à realidade bruta, mais o cineasta encontrasse uma realidade mágica, numa dialética que pode ser o segredo da força do cinema.

Em termos narrativos, *A Lira do Delírio* é uma experiência bastante original no cinema brasileiro. Embora amarrado a um pedaço reconhecível da realidade carioca, a montagem do filme (excelente trabalho de Mair Tavares) não respeita qualquer cronologia nem qualquer convenção lógica. A narrativa pode estar terminando quando começa ou começando quando termina, imagens do presente podem também pertencer ao passado, ao futuro, ao sonho ou à imaginação, num tipo de estrutura que o próprio realizador classifica de *modular*: se as cenas forem trocadas de posição, tem-se apenas um arranjo diferente do filme, sem alterar em nada o seu sentido. Esse lado *marienbadiano* dá ao espectador a liberdade de entender como quiser o que se passa na tela e mesmo de construir, na sua cabeça, a história que desejar. O enredo, à primeira vista, parece tão simples quanto o de um filme policial. Mas enquanto no filme policial todas as peças, no final, se encaixam, aqui isso está longe de acontecer. Quanto mais se analisa



Flávia, Guri-guri e Anecy Rocha.



Anecy Rocha e Paulo César Pereio.

"A LIRA DO DELÍRIO"

a intriga, mais ela se desfaz, menos lógica ela tem. A conclusão que cada vez mais se torna nítida é que não há o que analisar, não há como reconstituir uma história de princípio, meio e fim. Porque *A Lira do Delírio* se define antes como um *clima* do que como uma *narrativa*, uma atmosfera de *thriller* que une todos os personagens numa agitação incessante e numa tensão permanente.

São personagens que não param nunca, que estão sempre se buscando, mas jamais se encontram. Passam todo o tempo tentando achar uma maneira de se comunicarem uns com os outros — e comunicação parece ser a única coisa que se procura nesse ambiente opressivo, desesperado, movido por preocupações imediatas, onde as pessoas agem por impulso ou por paixão, sem jamais questionarem suas ações. E por ter cada um a sua paixão frustrada, os personagens "afogam as suas mágoas" no carnaval, vala comum onde se despejam todas as angústias, instante em que se lava a alma "para tudo recomençar na quarta-feira", hora da catarse coletiva, quando as pessoas entram em transe e botam tudo o que sentem para fora. O filme termina como começou: na mesma batucada de rua, embora no intervalo as coisas tenham acontecido. Ou será que *nada* de fato aconteceu? Talvez tudo não tenha passado de imaginação. De uma tremenda bebedeira. A cronologia do filme se converte então em intemporalidade. Os personagens, na verdade, estiveram lançados fora do tempo. "A vida dura só um dia, um porre, um gesto, um gemido, um canto, um pulo, um delírio", filosofa o jornalista. Atingimos aqui o que parece ser a dimensão maior do filme: a de uma encantadoramente poética metáfora carnavalesca. Do começo ao fim, ele é a recriação em termos cinematográficos do espírito do carnaval, tanto pelo clima de amargura misturada com euforia que envolve os personagens, como pela exuberância e ritmo da encenação — que tem o colorido, a vibração, a coreografia, a sensualidade e a sonoridade dessa grande festa popular que explode todo ano.

Momento de completa maturidade na carreira de um cineasta brasileiro que antes já havia realizado pelo menos dois filmes excepcionais (*Menino de Engenho* e *Na Boca da Noite*), *A Lira do Delírio* lembra insistentemente a obra de alguns dos mais avançados mestres do cinema internacional. De Welles ele tem o virtuosismo de câmera, de Resnais a preocupação com o

tempo. As semelhanças são especialmente muito grandes com o estilo de Godard. Walter Lima Júnior usa o cinema da mesma forma que o usava Godard nos seus melhores dias, ou seja, como uma aventura sem roteiro certo, compartilhando os dois, ainda, de uma paixão comum pelo clássico *thriller* norte-americano. A diferença básica está em que agora tudo começa num contexto cultural definido, tudo parte da vida, tudo nasce de fora para dentro. Não se trata de um autor à procura de uma realidade, mas de uma realidade à procura de um autor. Além do mais, no cinema mundial, cada vez mais decadente e sem imaginação, tudo parece ser passado, enquanto no filme de Walter Lima Júnior tudo parece ser futuro.

Talvez os parentes mais próximos de *A Lira do Delírio* só possam ser encontrados no próprio cinema brasileiro, que mesmo quando se arrebatava geralmente recusa perder contato com a realidade, e constitui hoje um dos últimos reductos da autêntica criatividade cinematográfica. No fundo, esta obra-prima com sabor de surpreendente novidade é produto quase espontâneo de um entusiasmo pelo ato de filmar dificilmente encontrado mais em qualquer outra parte do mundo — especialmente nos grandes centros produtores onde a chamada sétima arte se desenvolveu. É como se de repente voltássemos à época em que o *cinematógrafo* foi inventado. Mas com um compromisso diferente com a realidade: um compromisso cultural. Com *A Lira do Delírio* e alguns outros filmes recentes, nosso cinema se afirma em definitivo como testemunha e intérprete da realidade brasileira, como veículo maduro de conhecimento da nossa cultura. Atingindo o ponto mais alto de uma escalada iniciada há cerca de quinze anos, com o aparecimento do Cinema Novo, finalmente se alinha com outras artes de tradição muito maior entre nós, como a literatura, a música popular e as artes plásticas. E, mais do que um simples reflexo da nossa cultura, ele próprio se torna um fato cultural. Por mais estranho que pareça, o cinema, arte tecnológica, portanto típica de países mais desenvolvidos, foi adotado pelos brasileiros como expressão nossa, linguagem nossa, *coisa nossa*. Exatamente da mesma maneira que o futebol e o carnaval — importados, adotados e transformados em fatos culturais brasileiros como se tivessem sido inventados aqui.

Tal como ocorreu com o futebol e o carnaval, o cinema está sendo reinventado no Brasil.

MOVIMENTO

REGULAMENTAÇÃO DAS PROFISSÕES DE ARTISTA E DE TÉCNICO

LEI Nº 6.533, de 24/05/1978.

Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências.

O Presidente da República

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º — O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões é regulado pela presente Lei.

Art. 2º — Para os efeitos desta Lei, é considerado:

I — Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública;

II — Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções.

Parágrafo único — As denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões constarão do regulamento desta Lei.

Art. 3º — Aplicam-se as disposições desta Lei às pessoas físicas ou jurídicas que tiverem a seu serviço os profissionais definidos no artigo anterior, para realização de espetáculos, programas, produções ou mensagens publicitárias.

Parágrafo único — Aplicam-se, igualmente, as disposições desta Lei às pessoas físicas ou jurídicas que agenciem colocação de mão-de-obra de profissionais definidos no artigo anterior.

Art. 4º — As pessoas físicas ou jurídicas de que trata o artigo anterior deverão ser previamente inscritas no Ministério do Trabalho.

Art. 5º — Não se incluem no disposto nesta Lei os Técnicos em Espetáculos de Diversões que prestam serviços a empresa de radiodifusão.

Art. 6º — O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional.

Art. 7º — Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

I — diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou

II — diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou

III — atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva.

§ 1º — A entidade sindical deverá conceder ou negar o atestado mencionado no item III, no prazo de 3 (três) dias úteis, podendo ser concedido o registro, ainda que provisório, se faltar manifestação da entidade sindical, nesse prazo.

§ 2º — Da decisão da entidade sindical que negar a concessão do atestado mencionado no item III deste artigo, caberá recurso para o Ministério do Trabalho, até 30 (trinta) dias, a contar da ciência.

Art. 8º — O registro de que trata o artigo anterior poderá ser concedido a título provisório, pelo prazo máximo de 1 (um) ano, com dispensa do atestado a que se refere o item III do mesmo artigo, mediante indicação conjunta dos Sindicatos de empregadores e de empregados.

Art. 9º — O exercício das profissões de que trata esta Lei exige contrato de trabalho padronizado, nos termos de instruções a serem expedidas pelo Ministério do Trabalho.

§ 1º — O contrato de trabalho será visado pelo Sindicato representativo da categoria profissional e, subsidiariamente, pela Federação respectiva, como condição para registro no Ministério do Trabalho, até a véspera da sua vigência.

§ 2º — A entidade sindical deverá visar ou não o contrato, no prazo máximo de 2 (dois) dias úteis, findos os quais ele poderá ser registrado no Ministério do Trabalho, se faltar a manifestação sindical.

§ 3º — Da decisão da entidade sindical que negar o visto, caberá recurso para o Ministério do Trabalho.

Art. 10 — O contrato de trabalho conterà, obrigatoriamente:

I — qualificação das partes contratantes;

II — prazo de vigência;

III — natureza da função profissional, com definição das obrigações respectivas;

IV — título do programa, espetáculo ou produção, ainda que provisório, com indicação do personagem nos casos de contrato por tempo determinado;

V — locais onde atuará o contratado, inclusive os opcionais;

VI — jornada de trabalho, com especificação do horário e intervalo de repouso;

VII — remuneração e sua forma de pagamento;

VIII — disposição sobre eventual inclusão do nome do contratado no crédito de apresentação, cartazes, impressos e programas;

IX — dia de folga semanal;

X — ajuste sobre viagens e deslocamentos;

XI — período de realização de trabalhos complementares, inclusive dublagem, quando posteriores à execução do trabalho de interpretação objeto do contrato;

XII — número da Carteira de Trabalho e Previdência Social.

Parágrafo único — Nos contratos de trabalho por tempo indeterminado deverá constar, ainda, cláusula relativa ao pagamento de adicional, devido em caso de deslocamento para prestação de serviço fora da cidade ajustada no contrato de trabalho.

Art. 11 — A cláusula de exclusividade não impedirá o Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões de prestar serviços a outro empregador em atividade diversa da ajustada no contrato de trabalho, desde que em outro meio de comunicação, e sem que se caracterize prejuízo para o contratante

com o qual foi assinada a cláusula de exclusividade.

Art. 12 — O empregador poderá utilizar trabalho de profissional, mediante nota contratual, para substituição de Artista ou de Técnico em Espetáculos de Diversões, ou para prestação de serviço caracteristicamente eventual, por prazo não superior a 7 (sete) dias consecutivos, vedada a utilização desse mesmo profissional, nos 60 (sessenta) dias subseqüentes, por essa forma, pelo mesmo empregador.

Parágrafo único — O Ministério do Trabalho expedirá instruções sobre a utilização da nota contratual e aprovará seu modelo.

Art. 13 — Não será permitida a cessão ou promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais.

Parágrafo único — Os direitos autorais e conexos dos profissionais serão devidos em decorrência de cada exibição da obra.

Art. 14 — Nas mensagens publicitárias, feitas para cinema, televisão ou para serem divulgadas por outros veículos, constará do contrato de trabalho, obrigatoriamente:

I — o nome do produtor, do anunciante e, se houver, da agência de publicidade para quem a mensagem é produzida;

II — o tempo de exploração comercial da mensagem;

III — o produto a ser promovido;

IV — os veículos através dos quais a mensagem será exibida;

V — as praças onde a mensagem será veiculada;

VI — o tempo de duração da mensagem e suas características.

Art. 15 — O contrato de trabalho e a nota contratual serão emitidos com numeração sucessiva e em ordem cronológica.

Parágrafo único — Os documentos de que trata este artigo serão firmados pelo menos em duas vias pelo contratado, ficando uma delas em seu poder.

Art. 16 — O profissional não poderá recusar-se à autodublagem, quando couber.

Parágrafo único — Se o empregador ou tomador de serviços preferir a dublagem por terceiros, ela só poderá ser feita com autorização, por escrito, do profissional, salvo se for realizada em língua estrangeira.

Art. 17 — A utilização de profissional contratado por agência de locação de mão-de-obra obrigará o tomador de serviço solidariamente pelo cumprimento das obrigações legais e contratuais, se se caracterizar a tentativa, pelo tomador de serviço, de utilizar a agência para fugir às responsabilidades e obrigações decorrentes desta Lei ou de contrato.

Art. 18 — O comparecimento do profissional na hora e no lugar da convocação implica a percepção integral do salário, mesmo que o trabalho não se realize por motivo independente de sua vontade.

Art. 19 — O profissional contratado por prazo determinado não poderá rescindir o contrato de trabalho sem justa causa, sob pena de ser obrigado a indenizar o empregador dos prejuízos que desse fato lhe resultarem.

Parágrafo único — A indenização de que trata este artigo não poderá exceder àquela a que teria direito o empregado em idênticas condições.

Art. 20 — Na rescisão sem justa causa, no distrato e na cessação do contrato de trabalho, o empregado poderá ser assistido pelo Sindicato representativo da categoria e, subsidiariamente, pela Federação respectiva, respeitado o disposto no artigo 477 da Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 21 — A jornada normal de trabalho dos profissionais de que trata esta Lei terá, nos setores e atividades respectivos, as seguintes durações:

I — Radiodifusão, fotografia e gravação: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 30 (trinta) horas semanais;

II — Cinema, inclusive publicitário, quando em estúdio: 6 (seis) horas diárias;

III — Teatro: a partir da estreia do espetáculo terá a duração das sessões, com 8 (oito) sessões semanais;

IV — Circo e variedades: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 36 (trinta e seis) horas semanais;

V — Dublagem: 6 (seis) horas diárias, com limitação de 40 (quarenta) horas semanais.

§ 1º — O trabalho prestado além das limitações diárias ou das sessões semanais previstas neste artigo será considerado extraordinário, aplicando-se-lhe o disposto nos artigos 59 a 61 da Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 2º — A jornada normal será dividida em 2 (dois) turnos, nenhum dos quais poderá exceder de 4 (quatro) horas, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

§ 3º — Nos espetáculos teatrais e circenses, desde que sua natureza ou tradição o exijam, o intervalo poderá, em benefício do

rendimento artístico, ser superior a 2 (duas) horas.

§ 4º — Será computado como trabalho efetivo o tempo em que o empregado estiver à disposição do empregador, a contar de sua apresentação no local de trabalho, inclusive o período destinado a ensaios, gravações, dublagem, fotografias, caracterização, e todo aquele que exija a presença do Artista, assim como o destinado à preparação do ambiente, em termos de cenografia, iluminação e montagem de equipamento.

§ 5º — Para o Artista, integrante de elenco teatral, a jornada de trabalho poderá ser de 8 (oito) horas, durante o período de ensaio, respeitado o intervalo previsto na Consolidação das Leis do Trabalho.

Art. 22 — Na hipótese de exercício concomitante de funções dentro de uma mesma atividade, será assegurado ao profissional um adicional mínimo de 40% (quarenta por cento), pela função acumulada, tomando-se por base a função melhor remunerada.

Parágrafo único — É vedada a acumulação de mais de duas funções em decorrência do mesmo contrato de trabalho.

Art. 23 — Na hipótese de trabalho executado fora do local constante do contrato de trabalho, correrão à conta do empregador, além do salário, as despesas de transporte e de alimentação e hospedagem, até o respectivo retorno.

Art. 24 — É livre a criação interpretativa do Artista e do Técnico em Espetáculos de Diversões, respeitado o texto da obra.

Art. 25 — Para contratação de estrangeiro domiciliado no exterior, exigirá-se prévio recolhimento de importância equivalente a

10% (dez por cento) do valor total do ajuste à Caixa Econômica Federal em nome da entidade sindical da categoria profissional.

Art. 26 — O fornecimento de guarda-roupa e demais recursos indispensáveis ao cumprimento das tarefas contratuais será de responsabilidade do empregador.

Art. 27 — Nenhum Artista ou Técnico em Espetáculo de Diversões será obrigado a interpretar ou participar de trabalho passível de pôr em risco sua integridade física ou moral.

Art. 28 — A contratação de figurante não qualificado profissionalmente, para atuação esporádica, determinada pela necessidade de características artísticas da obra, poderá ser feita pela forma da indicação prevista no artigo 8º

Art. 29 — Os filhos dos profissionais de que trata esta Lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada a transferência da matrícula e conseqüente vaga nas escolas públicas locais de 1º e 2º Graus, e autorizada nas escolas particulares desses níveis, mediante apresentação de certificado da escola de origem.

Art. 30 — Os textos destinados à memorização, juntamente com o roteiro de gravação ou plano de trabalho, deverão ser entregues ao profissional com antecedência mínima de 72 (setenta e duas) horas, em relação ao início dos trabalhos.

Art. 31 — Os profissionais de que trata esta Lei têm penhor legal sobre o equipamento e todo o material de propriedade do empregador, utilizado na realização de programa, espetáculo ou produção, pelo valor das obrigações não cumpridas pelo empregador.

Art. 32 — É assegurado o direito ao atestado de que trata o item III do artigo 7º ao Artista ou Técnico em Espetáculos de Diversões que, até a data da publicação desta Lei tenha exercido, comprovadamente, a respectiva profissão.

Art. 33 — As infrações ao disposto nesta Lei serão punidas com multa de 2 (duas) a 20 (vinte) vezes o maior valor de referência previsto no artigo 2º, parágrafo único, da Lei nº 6.205, de 29 de abril de 1975, calculada à razão de um valor de referência por empregado em situação irregular.

Parágrafo único — Em caso de reincidência, embaraço ou resistência à fiscalização, emprego de artifício ou simulação com o objetivo de fraudar a Lei, a multa será aplicada em seu valor máximo.

Art. 34 — O empregador punido na forma do artigo anterior, enquanto não regularizar a situação que deu causa à autuação, e não recolher a multa aplicada, após esgotados os recursos cabíveis, não poderá:

I — receber qualquer benefício, incentivo ou subvenção concedidos por órgãos públicos;

II — obter liberação para exibição de programa, espetáculo, ou produção, pelo órgão ou autoridade competente.

Art. 35 — Aplicam-se aos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões as normas da legislação do trabalho, exceto naquilo que for regulado de forma diferente nesta Lei.

Art. 36 — O Poder Executivo regulamentará esta Lei no prazo de 60 (sessenta) dias a contar da data de sua publicação.

Art. 37 — Esta Lei entrará em vigor no dia 19 de agosto de 1978, revogadas as disposições em contrário, especialmente o art. 35, o § 2º do art. 480, o Parágrafo único do art. 507 e o art. 509 da Consolidação das Leis do Trabalho, aprovada pelo Decreto-lei nº 5.452, de 1943, a Lei nº 101, de 1947, e a Lei nº 301, de 1948.

Brasília, em 24 de maio de 1978; 157º da Independência e 90º da República.

Ernesto Geisel
Armando Falcão
Ney Braga
Arnaldo Prieto

2. O registro de elementos sócio-culturais através da pesquisa, prospecção, recuperação e conservação de filmes, visando a preservação da memória nacional;

3. A produção e difusão de filmes educativos, técnicos e científicos;

4. O controle da indústria nos seus diversos setores voltados ao cumprimento das Resoluções do CONCINE (Conselho Nacional de Cinema) e ao controle e fiscalização de exibição de filmes em todo o território nacional.

II — CONSIDERAÇÕES GERAIS

Durante o exercício de 1977 ocorreram eventos de grande significação para a cinematografia brasileira em geral e para a Embrafilme, como seu órgão fomentador, em particular.

Apesar das adversidades que continuaram afetando o cenário econômico-financeiro mundial e nacional, a Embrafilme, ao contrário do que seria de se supor, aumentou sua participação e ampliou suas atividades através de concentração de esforços no âmbito interno e através de um trabalho de integração de idéias dos elementos constitutivos da cinematografia: produtores, distribuidores e exibidores, procurando uni-los no objetivo comum — conquista do mercado interno e afirmação do cinema brasileiro no cenário mundial.

Como prova concreta da sua intensa atividade e das conquistas alcançadas no exercício findo e como prestação de contas da atual gestão à classe cinematográfica e à comunidade como um todo, passamos a enumerá-las:

ATIVIDADES DA EMBRAFILME EM 1977

Foram as seguintes, em resumo, as atividades da Embrafilme durante o ano passado, segundo Relatório da Diretoria que acompanha o balanço geral da Empresa referente àquele exercício:

I — INTRODUÇÃO

A Empresa Brasileira de Filmes S/A — EMBRAFILME, criada em 12 de setembro de 1969, através do Decreto Lei nº 862, é uma

sociedade de economia mista vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. A lei nº 6281 de 09 de dezembro de 1975 ampliou os objetivos da Empresa para abranger:

1. O incentivo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nos aspectos técnicos, artísticos e culturais, através da concessão de financiamento, da comercialização, distribuição e divulgação dos filmes no mercado interno e externo;

1 – OPERAÇÕES

O apoio e incentivo à produção de filmes de longa metragem são feitos através de operações de financiamento, co-produção, adiantamento e avanço sobre distribuição.

No período de 1977, uma série de operações foram aprovadas,

relacionadas com adiantamento sobre distribuição de filmes, nas bitolas de 16mm e 35mm, visando incentivar a comercialização, em casas exibidoras, cineclubes, televisão e principalmente a aplicação da lei de obrigatoriedade de exibição do curta-metragem brasileiro. Nesta fase foram contratadas as operações discriminadas no quadro abaixo:

| Modalidade | Nº de Operações | Valores |
|-----------------------------|-----------------|----------------------|
| 1) Financiamento | 2 | 840.000,00 |
| 2) Co-Produção | 9 | 7.549.150,66 |
| 3) Avanço | 9 | 7.569.150,66 |
| 4) Adiantamentos | 47 | 20.608.946,16 |
| 5) Filmes p/TV | 18 | 30.228.351,61 |
| 6) Projetos Filme Histórico | 18 | 5.321.097,20 |
| 7) Curta Metragem (Adiant.) | 52 | 5.190.006,44 |
| TOTAL | 155 | 77.305.902,73 |

Para efeito de comparação, no exercício de 1976 foram contratadas 103 operações concentrando recursos de Cr\$ 49.054.615,07.

2 – PROJETOS ESPECIAIS

Durante o ano de 1977 foram criados dois tipos de Projetos Especiais: Filmes para TV (seriados) e Filmes Históricos:

2.1 – FILMES PARA TV

Com a finalidade de incentivar um programa de produção de filmes para televisão, concebido dentro de uma perspectiva de identificação do público telespectador com temas brasileiros e de ampliação do mercado para o filme nacional, o MEC, através da EMBRAFILME, promoveu a convocação de produtores para que apresentassem projetos de filmes seriados

para a televisão. De 97 projetos encaminhados à Empresa foram selecionados os 22 que se faziam mais representativos da abordagem pretendida, os quais se encontram em fase de produção do "piloto" (primeiro filme da série).

2.2 – FILMES HISTÓRICOS

Visando estimular a produção de filmes que levam ao público brasileiro um maior conhecimento e identificação com fatos e personagens de sua história, o MEC, através da EMBRAFILME, resolveu promover a realização de projetos inspirados em momentos edificantes da História do Brasil.

Dos 74 projetos de pesquisa recebidos, 18 foram aprovados, e a estes foi destinada a importância de Cr\$ 300.000,00 (trezentos mil cruzeiros) para os custos de investigação histórica.

3 – FINANCIAMENTO PARA COMPRA DE EQUIPAMENTO

Para o desenvolvimento da indústria, foram concedidos financiamentos a laboratórios de som e imagem, destinados a compra de equipamentos, no montante de Cr\$ 8.785.000,00 (oito milhões setecentos e oitenta e cinco mil cruzeiros).

4 – "NOSSO CINEMA – 80 ANOS" -- EMBRAFILME/ FNDE – Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação.

Em comemoração aos 80 anos de cinema no Brasil, iniciou-se em 1977 a campanha da Grande Mostra do Cinema Brasileiro, numa programação intensiva itinerante que está sendo levada aos maiores centros urbanos do país, contando com recursos do FNDE e complementados com recursos próprios.

O ciclo "Nosso Cinema 80 Anos" já foi apresentado nas Cidades do Rio de Janeiro, Niterói, Salvador, Brasília, São Paulo, Santos e Campinas.

5 – DISTRIBUIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO DE FILMES

No eixo Rio/São Paulo a Empresa realizou 37 lançamentos, sendo responsável, apenas no Rio, por 30% dos lançamentos de filmes nacionais. Para o ano de 1978 é previsto um mínimo de 58 lançamentos entre filmes já prontos e outros em estágio de finalização.

Até dezembro de 1977 o acervo de filmes com censura vigente totalizou 130 títulos em distribuição.

6 – DEMONSTRATIVO DO FATURAMENTO DA DISTRIBUIDORA

| Ano | Faturamento | Comissão da Distribuidora |
|------|---------------|---------------------------|
| 1974 | 3.962.102,72 | 467.000,00 |
| 1975 | 11.630.977,20 | 2.610.000,00 |
| 1976 | 30.013.585,28 | 7.079.000,00 |
| 1977 | 67.000.000,00 | 14.865.578,00 |

O crescimento verificado se deveu principalmente às operações de comercialização pela Empresa dos filmes *Xica da Silva* e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*.

7 – 16mm

Ainda na área de comercialização, a EMBRAFILME agilizou no exercício a distribuição de filmes de longa metragem em 16mm, para serem veiculados em televisão, cineclubes, cinematecas, meios eletrônicos de repetição, salas de exibição e também para aluguel. O setor dispôs, durante o exercício, de 78 títulos em distribuição.

8 – CURTA METRAGEM

Ciente de que não deve ficar alheia ao processo de comercialização do filme de curta metragem e, tendo em vista o novo significado de que esse gênero de filmes se enquadra no contexto cultural brasileiro, a EMBRAFILME implantou em sua estrutura organizacional um setor cuja finalidade preçpua é a distribuição e comercialização do curta-metragem, não só para o mercado compulsório em 35mm, como também, aí em conjunto com outros setores da Empresa, para os mercados de televisão, vendas especiais, comercialização no mercado alternativo e mercado externo.

9 – MERCADO COMUM DE CINEMA

Foi realizado em Brasília, em julho de 1977, o I Encontro sobre Comercialização de Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola, que contou com a presença de representantes de Angola, Argentina, Colômbia, Espanha, México, Paraguai, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela, visando a formação de um Mercado Comum de Cinema.

10 – TELEVISÃO

A EMBRAFILME mantém dois programas semanais de televisão através de convênio firmado com a Fundação Centro Brasileira de TV Educativa, para difusão do cinema brasileiro – CINEMATECA e COISAS NOSSAS.

11 – FESTIVAIS NACIONAIS

Foram em número de 25 os festivais de filmes brasileiros dos quais a EMBRAFILME participou, nas categorias de longa-metragem, curta-metragem, 16mm e super-8. Foi destinada para premiação, nesses eventos, verba no valor de Cr\$ 1.270.400 (hum milhão, duzentos e setenta mil e quatrocentos cruzeiros), além do oferecimento de três troféus Humberto Mauro.

12 – ATIVIDADES NO EXTERIOR

A atuação da Empresa na área internacional foi dinamizada através da participação em 23 festivais e mostras internacionais, sendo os mais importantes o de Cannes, na França, e o de Berlim, na Alemanha.

O plano de Mostras do Cinema Brasileiro na América Latina, visando a conquista desse mercado de grande importância para o cinema nacional, teve início em Buenos Aires, Argentina.

A EMBRAFILME incrementou suas vendas no mercado externo concentrando esforços principalmente na Argentina, Uruguai, Paraguai, Colômbia, México, Estados Unidos, França, Alemanha, Suécia, Polônia, Espanha, Dinamarca, Portugal e Moçambique.

No exterior foram também realizadas promoções em diversas embaixadas, consulados, universidades, escolas e museus, facilitando a difusão da cinematografia e conseqüentemente da cultura brasileira.

13 – ATIVIDADES NÃO COMERCIAIS

No período, foram editados 3 livros sobre cinema, bem como 3 traduções de livros para pesquisa.

Visando possibilitar o desenvolvimento profissional, foram realizados 19 programas envolvendo cursos e seminários sobre cinema.

Na área de produção de filmes de curta metragem foram concluídos um total de 26 filmes, e 18 encontram-se em produção. Esses trabalhos abordam os mais diferentes aspectos da cultura brasileira, seja através de obras cen-

tradas sobre personalidades marcantes ou dos registros de aspectos da cultura popular, de apreensão dos fenômenos culturais em evolução, das origens e da afirmação de um perfil brasileiro de manifestação cultural.

No período foram incorporadas 84 cópias em 16mm e 97 cópias em 35mm ao acervo da Empresa. Foram movimentadas 7.045 cópias visando o atendimento de 3.479 entidades.

A Fílmoteca em 16mm do Departamento do Filme Cultural constitui-se do maior acervo no gênero existente no País.

14 – ADMINISTRAÇÃO DA EMPRESA

Na área administrativa, vários itens foram abordados no período, principalmente os referentes à consolidação do processo de absorção do ex-INC (Instituto Nacional do Cinema) com a implan-

tação de uma série de medidas visando aumento do controle e padronização de normas e procedimentos.

A descentralização administrativa, a consolidação da estrutura de organização da Empresa, a simplificação de rotinas, a criação de delegação de competência, a modificação do plano de contas visando a obtenção de informações mais precisas absorvendo vários itens ainda não integrados com a contabilidade, a implantação do novo estatuto visando a adequação à nova Lei de S.A. foram alguns dos itens abordados neste período.

Considerando a nova Lei de S.A. e a necessidade de adoção de um sistema de auditoria que complementasse a atuação da auditoria interna e da estabelecida pela Inspeção Geral de Finanças do MEC, a empresa contratou os serviços da "PRICE WATERHOUSE" – Auditores Independentes

– que após levantamento interno apresentará um documento contendo diversos itens observados e recomendações para melhoria dos sistemas de registro e controle.

15 – CAPTAÇÃO DE RECURSOS

A Empresa, visando cumprimento dos objetivos definidos, contratou, no período, financiamento com a Caixa Econômica Federal, no valor de Cr\$. . . 110.000.000,00 para aplicação em projetos especiais de produção de filmes para TV, roteiros de filmes históricos, financiamento da indústria e participação em projetos regulares.

No período, foi ampliado o percentual de participação da empresa no Imposto de Renda retido na fonte, pago pelas empresas distribuidoras estrangeiras, quando da remessa de lucros ao exterior.

Através do D.L. 1595/77, este percentual passou de 40 a 70%.

III – ANÁLISE DOS ITENS DO BALANÇO

1. EVOLUÇÃO DO CAPITAL

| Ano | Valor Subscrito | Valor Integralizado | Forma de Integralização |
|------|-----------------|---------------------|---|
| 1969 | 6.000.000 | 6.000.000 | Em dinheiro |
| 1976 | 80.000.000 | 49.674.210 | 47.674.210 em bens do ex-INC 2.000.000 em dinheiro |
| 1977 | | 8.024.467 | Em dinheiro |

Obs.: No exercício de 1978 o capital deverá ser totalmente integralizado pelos acionistas, conforme referência no Decreto Lei 6281/75.

2. RECEITAS

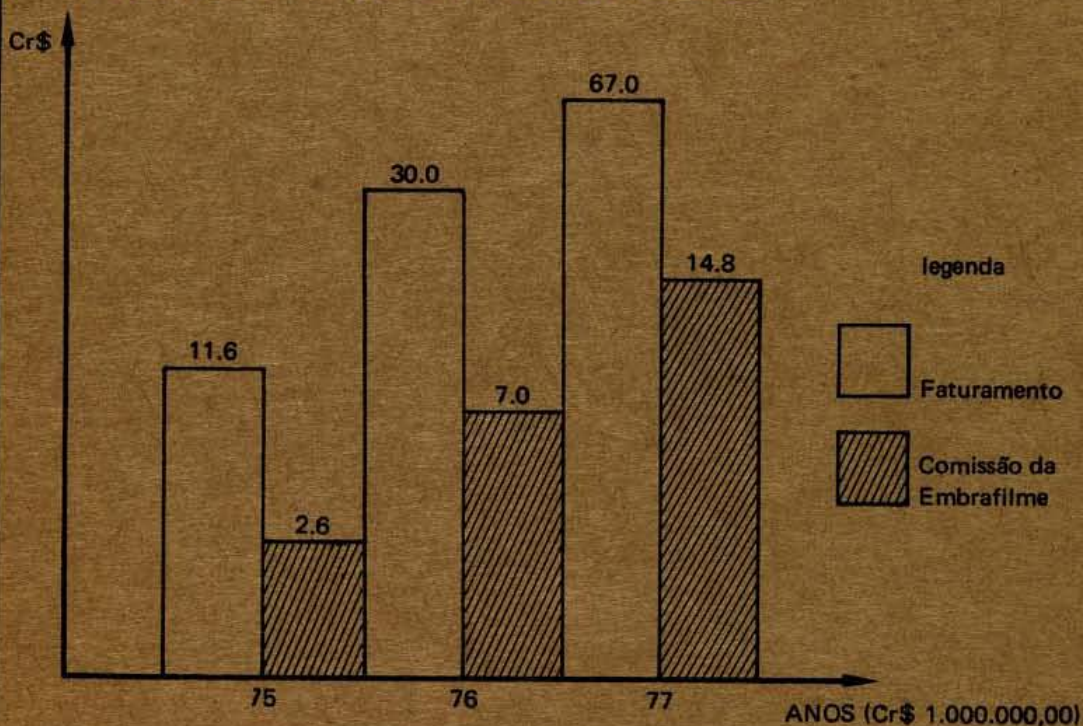
As receitas da Empresa são constituídas de vendas de ingres-

sos e borderôs padrão, da contribuição dos produtores e distribuidores para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, e da comercialização de filmes. No exercício de 1977 foram geradas Receitas que totalizaram 133,7 milhões de cruzeiros — superiores

em 84% aos 72,4 milhões do exercício anterior.

Cabe ressaltar a alteração introduzida nas receitas da Empresa pelo Decreto 79893 de junho de 1977, que modifica a forma de contribuição acima referida por Título de Filme.

3. EVOLUÇÃO DO FATURAMENTO DA DISTRIBUIDORA



RESOLUÇÕES DO CONCINE

Nº 22

Atualiza os valores das tabelas constantes dos artigos 2º, 3º e 4º do Decreto nº 79.893, de 29 de junho de 1977, e dá outras providências.

O CONSELHO NACIONAL DE CINEMA, no uso da atribui-

ção que lhe confere o art. 8º do Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976,

CONSIDERANDO que, nos termos do inciso XVII do art. 2º do Decreto nº 77.299/76, cabe ao Conselho Nacional de Cinema estabelecer normas sobre a contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional devida pelos distribuidores ou produtores;

CONSIDERANDO que compete ao Conselho Nacional de Cinema atualizar, anualmente, os valores das tabelas constantes dos artigos 2º, 3º e 4º do Decreto nº 79.893, de 29 de junho de 1977, de acordo com o disposto no art. 7º desse mesmo Decreto;

CONSIDERANDO que o índice previsto no art. 7º do Decreto nº 79.893/77 é de 1,301 (um

vírgula trezentos e um) para o ano de 1978, conforme comunicação da Secretaria de Planejamento da Presidência da República;

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do Processo CONCINE 4120/77,

1 – Tabela do art. 2º

| Duração do filme | Bitola | |
|-------------------------------|-----------|---------------|
| | 35mm/70mm | 16mm/8mm/S. 8 |
| Até 15 minutos | 8.847,00 | 4.033,00 |
| 15 a 30 minutos | 15.222,00 | 7.155,00 |
| 30 a 60 minutos | 36.428,00 | 13.010,00 |
| Acima de 60 minutos | 78.060,00 | 20.816,00 |

2 – Tabela do art. 3º

| Duração do filme | Valor em Cr\$ |
|-------------------------------|---------------|
| Até 5 minutos | 390,00 |
| 5 a 15 minutos | 1.171,00 |
| 15 a 30 minutos | 2.342,00 |
| 30 a 60 minutos | 4.684,00 |
| Acima de 60 minutos | 6.505,00 |

3 – Tabela do art. 4º

| Duração do filme | Valor em Cr\$ |
|--------------------------------|---------------|
| Até 15 segundos | 1.002,00 |
| 15 a 30 segundos | 1.503,00 |
| 30 a 45 segundos | 2.003,00 |
| 45 a 60 segundos | 2.374,00 |
| Acima de 60 segundos | 3.005,00 |

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

Rio de Janeiro, 9 de janeiro de 1978
Alcino Teixeira de Mello
Presidente

RESOLVE:

I – Atualizar os valores das tabelas constantes dos artigos 2º, 3º e 4º do Decreto nº 79.893, de 29 de junho de 1977, pela aplicação do coeficiente de 1,301 (hum vírgula trezentos e um), fornecido pela Secretaria de Planejamento da Presidência da República;

Nº 23

Fixa quota de obrigatoriedade para a exibição do filme brasileiro de longa metragem.

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

CONSIDERANDO que a Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975, em seu artigo 14, estabeleceu a compulsoriedade da exibição de filmes brasileiros de longa metragem em todos os cinemas existentes no território nacional;

CONSIDERANDO que cabe ao CONCINE, de conformidade com o inciso X do artigo 2º do referido Decreto nº 77.299/76, fixar o número mínimo de dias de exibição obrigatória de filmes nacionais de longa metragem e estabelecer a forma de cumprimento dessa exibição compulsória;

CONSIDERANDO os elementos informativos fornecidos pela Embrafilme sobre o comportamento do mercado cinematográfico, reveladores da necessidade de sua ampliação para permitir a expansão da indústria cinematográfica brasileira; e

CONSIDERANDO que o mercado cinematográfico é heterogêneo e deve, portanto, ser objeto de tratamento diferenciado,

RESOLVE:

I – Considerar ano cinematográfico o período de 12 (doze) meses para o cumprimento da exibição obrigatória de filmes brasileiros em casas exibidoras do País, independentemente do ano civil.

II – Fixar pelo período de um ano, a contar de 1º de janeiro

de 1978, a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de longa metragem para as salas de exibição que mudem sua programação de uma a três vezes por semana, conforme tabelas abaixo:

| | | | | | | | |
|---|----|----|----|----|----|---|---|
| Dias de funcionamento por semana | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |
| Dias de obrigatoriedade no 1º trimestre | 28 | 24 | 20 | 16 | 12 | 8 | 4 |

2. Para os segundo, terceiro e quarto trimestres de 1978, incluindo cinco sábados e cinco do-

| | | | | | | | |
|---|----|----|----|----|----|----|---|
| Dias de funcionamento por semana | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |
| Dias de obrigatoriedade nos 2º, 3º e 4º trimestres. | 35 | 30 | 25 | 20 | 15 | 10 | 5 |

III — Fixar pelo período de um ano, a contar de 1º de janeiro de 1978, a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de longa metragem para as salas de exibição que mudem sua programa-

| | | | | |
|---|----|----|----|----|
| Dias de funcionamento por semana | 7 | 6 | 5 | 4 |
| Dias de obrigatoriedade no 1º trimestre | 21 | 18 | 15 | 12 |

2. Para os segundo, terceiro e quarto trimestres de 1978, incluindo quatro sábados e quatro domin-

| | | | | |
|--|----|----|----|----|
| Dias de funcionamento por semana | 7 | 6 | 5 | 4 |
| Dias de obrigatoriedade nos 2º, 3º e 4º trimestres | 28 | 24 | 20 | 16 |

IV — Todo exibidor ficar obrigado a comunicar à Embrafilme, para efeito de seu enquadramento no esquema de fiscalização, o regime de programação/funcionamento de seu cinema, de acordo com o disposto nos itens II e III desta Resolução.

a) Qualquer alteração do regime de programação/funcionamento de que trata este item pas-

1. Para o primeiro trimestre de 1978, incluindo quatro sábados e quatro domingos, quando houver programação nesses dias:

mingos, quando houver programação nesses dias:

ção de quatro a sete vezes por semana, conforme tabelas abaixo:

1. Para o 1º trimestre de 1978, incluindo três sábados e três domingos, quando houver programação nesses dias:

gos, quando houver programação nesses dias:

sará a vigorar somente a partir do início do trimestre do ano cinematográfico seguinte à data de sua comunicação à Embrafilme.

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

Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1978

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 24

Estabelece normas sobre a exibição do filme brasileiro de longa metragem.

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

CONSIDERANDO que compete ao CONCINE estabelecer condições de comercialização de filmes nacionais e estrangeiros, inclusive quanto a preços e prazos, de acordo com o inciso III do artigo 2º do Decreto nº 77.299/76;

CONSIDERANDO que o mercado cinematográfico é heterogêneo e deve, portanto, ser objeto de tratamento diferenciado;

CONSIDERANDO a conveniência de ampliação do mercado cinematográfico e do fomento da produção de filmes brasileiros de longa metragem destinados às platéias infantis e/ou infanto-juvenis; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do Processo CONCINE nº 3955/77,

RESOLVE:

I — Quando o cinema exibir filme em regime de longa permanência (road show), a carreira do filme estrangeiro poderá ser preservada, devendo, entretanto, o exibidor, após o término dessa carreira, programar somente filmes nacionais, até colocar-se em

dia com suas quotas de exibição obrigatória.

II — Verificado, no decorrer de um trimestre, que determinado cinema já não terá disponibilidade de dias para o cumprimento de sua quota trimestral de exibição obrigatória de filmes, a Embrafilme somente aporá visto em suas programações seguintes se delas constar filmes nacionais, até que seja cumprida a exigência da exibição obrigatória do filme brasileiro, sem prejuízo das sanções cabíveis.

III — Somente poderão funcionar no Brasil as firmas ou sociedades cinematográficas que estiverem devidamente registradas na Embrafilme.

IV — As firmas ou sociedades distribuidoras não poderão fornecer filmes estrangeiros a cinema que, por haver infringido normas de proteção ao cinema brasileiro, venha a constar de relação elaborada mensalmente pela Embrafilme e à disposição de distribuidores nos Escritórios dessa Empresa.

V — Toda sala exibidora deverá manter seus equipamentos cinematográficos em adequadas condições de eficiência técnica e operacional, de modo a assegurar a boa projeção de imagem e reprodução do som dos filmes nacionais.

VI — Todo cinema equipado para exibição de filme na bitola de 70mm fica obrigado, tendo em vista o disposto no artigo 14 da Lei nº 6.281/75, a aparelhar-se, também, em perfeitas condições técnicas, para a exibição compulsória de filmes brasileiros na bitola de 35mm.

VII — Para efeito de cumprimento da lei de exibição obrigatória do filme brasileiro de longa metragem entende-se por programa duplo:

1. Dois filmes nacionais inéditos no cinema. Neste caso, a locação de ambos será de 50 % da renda líquida de bilheteria, no mínimo.

2. Dois filmes nacionais — um deles inédito no cinema. Neste caso, será destinada ao inédito um mínimo de 35 % da renda líquida de bilheteria.

3. Dois filmes nacionais — um inédito no cinema e outro com Certificado de Censura renovado. Neste caso, a locação do inédito será de 35% da renda líquida de bilheteria.

4. Dois filmes — um nacional inédito no cinema e um estrangeiro. Neste caso, será destinado ao nacional um mínimo de 40% da renda líquida de bilheteria.

a) Pela exibição na forma prevista dos números 1, 2 e 3 deste item, o cinema cumprirá um dia de sua quota de obrigatoriedade.

b) Pela exibição na forma prevista no número 4 deste item, será computada metade de um dia de sua quota de obrigatoriedade.

c) Será considerado apto a cumprir a lei de obrigatoriedade em programação dupla o cinema que tiver funcionado nesse regime durante um período de, no mínimo, 70% do trimestre imediatamente anterior.

VIII — O cinema que exibir filme estrangeiro em sessões noturnas e nas diurnas projetar filme brasileiro de longa metragem classificado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas como livre ou de impropriedade até 10 anos,

terá computada, para cada dia dessa modalidade de exibição, metade de um dia de sua quota de obrigatoriedade do filme brasileiro de longa metragem, desde que o número de sessões diurnas seja igual ou superior ao de sessões noturnas.

a) A quota diária de exibição compulsória será considerada como totalmente cumprida nos casos de exibição, nas sessões diurnas, de filmes brasileiros de longa metragem de censura livre ou de impropriedade até 10 anos, e, nas sessões noturnas, de outro filme nacional de longa metragem.

b) Ocorrendo os casos previstos neste item, deverão ser preenchidos dois borderôs diferentes: um para as sessões diurnas e outro para as noturnas.

IX — O saldo positivo de dias de obrigatoriedade verificado num trimestre poderá ser transferido ao seguinte, no mesmo cinema, dentro de um mesmo ano cinematográfico.

a) Ao final do ano cinematográfico, os saldos verificados serão considerados sem efeito, não podendo ser transferidos para o ano seguinte, sem prejuízo do disposto no item III da Resolução CONCINE nº 05, de 26 de novembro de 1976.

X — Deverá ser mantido em cartaz para a segunda semana o filme brasileiro de longa metragem que esteja sendo exibido em cinema cuja frequência de espectadores na primeira semana, decorrente da exibição desse filme, tenha sido igual ou superior à frequência média semanal desse mesmo cinema, apurada no mesmo semestre do ano imediatamente anterior.

a) A permanência em cartaz desse filme para as semanas subseqüentes será obrigatória quando a freqüência média semanal, decorrente de sua exibição, for igual ou superior à freqüência média semanal desse mesmo cinema, apurada no mesmo semestre do ano imediatamente anterior.

b) O exibidor poderá retirar de cartaz o filme cuja freqüência de espectadores na última semana não atingir a 60 (sessenta) % da freqüência média semanal do seu cinema, apurada no mesmo semestre do ano imediatamente anterior.

c) Ocorrendo a hipótese prevista neste item, computar-se-á, para efeito do cumprimento de obrigatoriedade, em cada trimestre de programação com o mesmo filme, apenas a quota a que o cinema estiver sujeito.

d) O cinema que por força do disposto neste item, mantiver em cartaz filme nacional de longa metragem que não permanecer em exibição durante todo o trimestre, somente terá computada sua quota de obrigatoriedade se programar apenas filmes nacionais, em todo o restante do período.

e) Ressalvado o disposto na alínea anterior, a obrigatoriedade de que trata este item será devida, ainda que o cinema já tenha cumprido sua quota anual de obrigatoriedade.

f) Quando inexisterem dados suficientes para a apuração da freqüência média de um cinema, sua fixação será determinada, inicialmente, pela Embrafilme, que, para isso, levará em conta o resultado de estudos comparativos dessa freqüência nos cinemas locais, as condições da nova sala exibidora, bem como o número de luga-

res disponíveis, até ser obtida a freqüência média semanal relativa aos primeiros seis meses de seu funcionamento, a qual prevalecerá, enquanto não for cabível a aplicação do disposto neste item.

g) Nos casos em que for verificada, pela Embrafilme, falta de borderôs no período considerado para o cálculo de freqüência média, será remetida ao cinema comunicação solicitando cópia dos documentos faltantes, fixando-se em 30 (trinta) dias o prazo de espera.

h) Decorrido o prazo sem que tenha sido atendida a solicitação, será considerada, para todos os efeitos, a freqüência média semanal de que dispuser a Embrafilme em seus registros.

XI — Para efeito do cumprimento da lei de exibição compulsória de filmes nacionais, será obrigatória a existência de contrato firmado entre o exibidor e o produtor ou seu distribuidor.

a) O contrato de exibição e a programação do cinema constituirão documento único, conforme modelo em anexo, a ser apresentado, em três vias, à Embrafilme, para efeito de aposição de visto e arquivamento.

XII — Cabe ao distribuidor realizar, na Embrafilme, o registro dos contratos de distribuição de filmes nacionais de longa metragem.

XIII — Os filmes nacionais e estrangeiros somente poderão ser distribuídos quando acompanhados de Certificado de Censura válido e em sua versão original.

XIV — A distribuição do filme brasileiro de longa metragem só poderá ser contratada median-

te as seguintes percentagens máximas calculadas sobre a participação do produtor na renda líquida de bilheteria:

1 — 20% (vinte por cento) nos municípios de mais de 2 (dois) milhões de habitantes; e

2 — 25% (vinte e cinco por cento) nos municípios de até 2 (dois) milhões de habitantes.

a) As distribuidoras que operam exclusivamente com filmes brasileiros, conforme registro na Embrafilme, poderão cobrar, no máximo, 30 % (trinta por cento) nos municípios de até 2 (dois) milhões de habitantes.

XV — O preço de locação dos filmes brasileiros de longa metragem, para efeito do cumprimento da obrigatoriedade, a ser pago ao produtor ou a seu distribuidor, será no mínimo de 50% (cinquenta por cento) da respectiva renda líquida de bilheteria.

a) Quando o cinema projetar filme brasileiro de longa metragem e não computar, para efeito da obrigatoriedade, os dias exibidos, a locação desse filme poderá ser livremente negociada.

XVI — O filme brasileiro terá o mesmo tratamento dado pelo exibidor ao filme estrangeiro, inclusive quanto a prazo mínimo de permanência em cartaz, conforme a programação usual de cada cinema.

XVII — O exibidor de filme brasileiro de longa metragem fica obrigado a proceder à projeção do respectivo "trailer", observada a legislação vigente, com a antecedência mínima de duas programações, devendo ainda promover com prioridade o destaque publicitário nas dependências do cinema, antes e durante a exibição.

a) Na hipótese da existência de "avant-trailer", que deverá ter

no máximo 30 (trinta) segundos de duração, sua projeção deverá ocorrer com a antecedência mínima de duas programações, e preceder a exibição do "trailer" desse mesmo filme.

b) O "avant-trailer" poderá, mediante acordo escrito entre as partes interessadas, substituir a exibição do "trailer" correspondente.

XVIII — É obrigatória a menção nos créditos de todas as películas nacionais e estrangeiras destinadas à exibição comercial no País do nome do laboratório brasileiro que houver realizado a cópia, bem como dos laboratórios de gravação de som que tenham participado de sua realização, especificando, no caso de laboratório de imagens o processo técnico e o material utilizado na confecção da cópia (negativo original, internegativo, C.R.I. ou cópia positiva do negativo original).

XIX — O Certificado de Produto Brasileiro de Filme de Longa Metragem, sob a forma de Certificado-Película, deverá preceder a exibição do filme a que se referir.

XX — Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, especialmente a Resolução CONCINE nº 10, de 15 de março de 1977, e as Resoluções INC nºs 7 e 67, respectivamente, de 9 de junho de 1967 e 28 de janeiro de 1972.

Rio de Janeiro,
19 de janeiro de 1978

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 25

Fixa níveis de multa e estabelece outras penalidades e normas para sua imposição, autuação e processamento.

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

CONSIDERANDO que compete ao CONCINE fiscalizar em todo o território nacional o cumprimento das leis e regulamentos relativos às atividades cinematográficas, bem como aplicar multas e demais penalidades previstas na legislação, de conformidade com o estabelecido no artigo 3º do Decreto nº 77.299/76;

CONSIDERANDO o disposto nos artigos 24, 36, 37 e 38 do Decreto Lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, com as alterações que lhe foram introduzidas pela Lei nº 5.848, de 7 de dezembro de 1972;

CONSIDERANDO que as multas e outras sanções legais que couberem visam, sobretudo, a disciplinar as atividades cinematográficas; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do Processo CONCINE nº 3620/77,

RESOLVE:

TÍTULO I DISPOSIÇÃO PRELIMINAR

I — As penalidades que ao CONCINE compete aplicar, imputáveis às empresas produtoras, distribuidoras, exibidoras, importadoras e exportadoras de filmes e equipamentos, e outras empresas de serviços auxiliares diretamente ligadas à atividade cinematográfica e às cinematecas e cineclubes,

são as que constam da presente Resolução.

TÍTULO II DAS INFRAÇÕES E DAS MULTAS

II — As multas variarão de 1/3 (um terço) até 100 (cem) vezes o valor do salário de referência vigente no Distrito Federal à época da infração, sem prejuízo de outras sanções que couberem.

CAPÍTULO I DAS MULTAS DE CARÁTER GERAL

III — Serão aplicadas multas entre 1/3 (um terço) e 20 (vinte) salários de referência, em caso de inobservância de normas legais em vigor, não especificadas nesta Resolução.

IV — Estarão sujeitas a multas, entre 1 (um) e 60 (sessenta) salários de referência, a empresa ou entidade que:

1 — dificultar o exercício da fiscalização das atividades cinematográficas, inclusive deixando de fornecer, nos prazos assinalados, esclarecimentos, documentos ou comprovantes que forem solicitados; e

2 — deixar de proceder aos registros no CONCINE e de mantê-los atualizados.

V — Estarão sujeitos a multas, entre 3 (três) e 100 (cem) salários de referência, a empresa ou entidade que:

1 — sonegar informações ou falseá-las visando a obter vantagens pecuniárias ou ilidir pagamento das taxas de contribuição devida; e

2 — impedir a atuação da fiscalização das atividades cinematográficas;

CAPÍTULO II DAS MULTAS DE CARÁTER ESPECÍFICO

SEÇÃO I

Das multas aplicáveis às empresas produtoras

VI — São aplicáveis às empresas produtoras multas que variarão de 3 (três) a 100 (cem) salários de referência, no caso de deixar de cumprir normas sobre co-produção.

SEÇÃO II

Das multas aplicáveis às empresas distribuidoras

VII — São aplicáveis às empresas distribuidoras multas que variarão de 3 (três) a 100 (cem) salários de referência, nos casos de:

1 — reter, além dos prazos estabelecidos, importância devida ao produtor, ou efetuar seu pagamento em valor inferior ao fixado na legislação;

2 — distribuir filmes desacompanhados de Certificado de Censura válido e em sua versão original;

3 — distribuir filmes estrangeiros a sala exibidora cujo nome, por haver infringido normas de proteção ao cinema brasileiro, conste de relação elaborada mensalmente pela EMBRAFILME e colocada à disposição das distribuidoras;

4 — deixar de registrar os contratos de distribuição de filmes nacionais de longa metragem;

5 — deixar de efetuar o faturamento e tomar outras providências para que o exibidor efetue, no prazo estabelecido, o pagamento de importância devida ao produtor;

6 — deixar de fornecer à EMBRAFILME, no prazo estabelecido, a relação dos exibidores faltos-

os quanto ao pagamento de importância devida ao produtor; e

7 — deixar de observar as cláusulas constantes do contrato de locação de filmes nacionais.

SEÇÃO III

Das multas aplicáveis às empresas exibidoras

VIII — São aplicáveis às empresas exibidoras multas que variarão de 1/3 (um terço) a 20 (vinte) salários de referência, no caso de exibir filme ou "filmet" de publicidade em desacordo com as normas existentes.

IX — São aplicáveis às empresas exibidoras multas que variarão de 1 (um) a 60 (sessenta) salários de referência, nos casos de:

1 — deixar de dar ao filme brasileiro de longa metragem o mesmo tratamento oferecido ao filme estrangeiro, inclusive quanto a prazo mínimo de permanência em cartaz, conforme a programação usual de cada cinema;

2 — deixar de comunicar à EMBRAFILME o regime de programação/funcionamento de seu cinema, de acordo com a legislação vigente;

3 — deixar de projetar "avant trailers" e "trailers" do filme brasileiro de longa metragem na forma do disposto no item XVII da Res. CONCINE nº 24, de 19 de janeiro de 1978;

4 — deixar de utilizar borderô padronizado, ou reter, além do prazo legal, as respectivas vias;

5 — deixar de colar o primeiro cupom e o cupom "Z" na via do borderô correspondente, nas salas exibidoras que já estejam operando com o sistema mecanizado;

6 — deixar de colar os cupons "X" nas vias dos borderôs

correspondentes, nas salas exibidoras que já estejam operando com o sistema mecanizado;

7 — deixar de comunicar à EMBRAFILME e à oficina de conserto devidamente credenciada o defeito da máquina registradora controladora e/ou roleta, no prazo máximo de 24 (vinte e quatro) horas, a contar do dia em que ocorreu o defeito; e

8 — entregar a máquina registradora controladora ou a roleta, para conserto ou manutenção, a pessoa ou entidade não credenciada pela EMBRAFILME para esse fim.

X — São aplicáveis às empresas exibidoras multas que variarão de 3 (três) a 100 (cem) salários de referência, nos casos de:

1 — deixar de apresentar à EMBRAFILME programa cinematográfico para a aposição de "visto", ou exibi-lo de maneira diversa do visado, ou projetar comercialmente filme constante de programação cujo "visto" haja sido negado pela EMBRAFILME;

2 — deixar de manter no cinema, à disposição da fiscalização, o programa cinematográfico visado pela EMBRAFILME;

3 — incluir informação inverídica no borderô padronizado;

4 — vender ingresso a preço superior ao declarado na Guia de Venda de Ingresso Padronizado;

5 — deixar de inutilizar o ingresso padronizado, seguido de seu depósito na urna do cinema, no momento em que o portador o entregar ao porteiro, bem como revendê-lo;

6 — deixar de observar cláusulas constantes do contrato de locação de filmes nacionais;

7 — deixar de cumprir as normas vigentes sobre exibição obrigatória de filmes nacionais;

8 — reter importância devida ao produtor ou a seu distribuidor além dos prazos estabelecidos, ou pagá-la em valor inferior ao previsto na legislação em vigor;

9 — deixar de manter as salas exibidoras e os equipamentos cinematográficos em adequadas condições de eficiência técnica e operacional, de modo a assegurar a boa projeção da imagem e reprodução do som dos filmes nacionais;

10 — interromper a carreira do filme brasileiro de longa metragem, cuja permanência em cartaz seja obrigatória, em virtude da frequência média semanal do cinema, nos termos da legislação em vigor;

11 — interromper a exibição de filme brasileiro de curta metragem que, em virtude de normas legais, venha sendo exibido com filme estrangeiro de longa metragem;

12 — exhibir filme desacompanhado de Certificado de Censura válido e em sua versão original;

13 — deixar, em qualquer caso, de utilizar ingressos nos modelos padronizados;

14 — distribuir ingresso de favor ou permanente;

15 — deixar de utilizar, para venda de ingressos padronizados nas salas exibidoras que já estejam operando com o sistema mecanizado, máquina registradora controladora da EMBRAFILME em perfeito estado de funcionamento.

16 — deixar de emitir o ingresso, através de máquina registradora controladora da EMBRAFILME, no ato de sua venda ao público;

17 — emitir o primeiro cupom da máquina em momento diferente do início de cada programa;

18 — emitir o cupom "Z" da máquina registradora controladora em momento diferente do final de cada programa;

19 — agir com o propósito de provocar defeito na máquina registradora controladora e/ou roleta;

20 — violar os selos e/ou os contadores da máquina registradora controladora e/ou da roleta; e

21 — permitir a entrada do portador de ingresso padronizado sem passar pela roleta, nas salas exibidoras que já estejam operando com o sistema mecanizado.

TÍTULO III DA APLICAÇÃO DAS MULTAS

CAPÍTULO I

DISPOSIÇÕES GERAIS

XI — A imposição das multas previstas nesta Resolução compete aos Inspetores Regionais do CONCINE ou, enquanto não forem instaladas as Inspetorias, ao Secretário Executivo.

XII — Na fixação do valor da multa, a autoridade deverá levar em conta os antecedentes, a situação sócio-econômica do infrator, e as circunstâncias agravantes e atenuantes constantes do processo.

CAPÍTULO II DAS CIRCUNSTÂNCIAS AGRAVANTES E ATENUANTES

XIII — São circunstâncias agravantes, quando não constituem ou qualificam a infração:

1 — a reincidência;

2 — qualquer circunstância que demonstre a existência de artifício na prática da infração, ou que importe em agravar as suas conseqüências, ou em retardar o seu conhecimento pelas autoridades

responsáveis pela fiscalização das atividades cinematográficas; e

3 — qualquer circunstância que venha facilitar ou assegurar a execução, a ocultação, a impunidade ou vantagem de outra infração.

XIV — Considera-se reincidência, para o efeito previsto no item anterior, a prática da nova infração da legislação de cinema, cometida pela mesma pessoa jurídica ou seus sucessores.

XV — São circunstâncias atenuantes:

1 — ser o infrator primário;

2 — ter o infrator, antes do procedimento fiscal, procurado, de maneira inequívoca e eficiente, anular ou reduzir os efeitos da infração; e

3 — outras circunstâncias que demonstrem, inequivocamente, haver o infrator agido de boa-fé.

CAPÍTULO III DA CONCORRÊNCIA DE INFRAÇÕES

XVI — Apurando-se no mesmo processo a prática de duas ou mais infrações pela mesma pessoa jurídica, aplicam-se, cumulativamente, no grau correspondente, as penas a elas cominadas.

XVII — Se do processo se apurar a responsabilidade de duas ou mais pessoas jurídicas, será imposta a cada uma delas a pena relativa à infração que houver cometido.

TÍTULO IV DO PROCESSO CAPÍTULO I DISPOSIÇÃO GERAL

XVIII — As infrações constatadas pelos setores internos da Fiscalização, ou por seus agentes, ensejarão a imediata lavratura do

respectivo auto-de-infração pela autoridade competente e serão apuradas mediante processo administrativo.

CAPÍTULO II DA AUTUAÇÃO

XIX — Cabe aos agentes de fiscalização, sempre que constatarem alguma infração, lavrar o respectivo auto-de-infração, do qual deverão constar o nome do autuado, causa, local e data de sua lavratura, bem como o dispositivo legal infringido. Uma das vias do auto será entregue ao autuado, que dela passará recibo, e as outras serão encaminhadas às autoridades competentes, dentro do prazo de 24 horas, para apreciação e fixação da penalidade que couber.

XX — Quando o autuado ou seu preposto recusar-se a assinar o auto-de-infração, negando-se a recebê-lo, o agente de fiscalização certificará tal circunstância nas vias do auto.

XXI — Os agentes de fiscalização credenciados pelo CONCINE serão portadores de carteira de identificação, devidamente autenticada.

CAPÍTULO III DA DEFESA

XXII — A empresa autuada terá o prazo de 10 (dez) dias para apresentar defesa por escrito, a contar da data do recebimento do auto-de-infração, a qual será dirigida ao Secretário Executivo do CONCINE, ou ao Inspetor Regional do CONCINE, quando for o caso.

a) A defesa de que trata este item deverá ser, obrigatoriamente, encaminhada por intermédio do órgão que haja procedido a lavratura do auto.

CAPÍTULO IV DA INTIMAÇÃO

XXIII — Julgadas improcedentes as razões de defesa, as penalidades serão aplicadas através de intimação, da qual deverá constar o nome do infrator, causa e local da infração e valor da multa imposta, quantia esta que deverá ser recolhida dentro de 10 (dez) dias, a contar da data do recebimento da intimação, ao Banco do Brasil S.A., em nome do Tesouro Nacional.

XXIV — Julgadas procedentes as razões de defesa, o processo será submetido ao Presidente do CONCINE, para efeito de arquivamento.

CAPÍTULO V DO RECURSO

XXV — Da imposição de penalidade caberá recurso ao Presidente do CONCINE, o qual deverá ser interposto por escrito juntamente com a prova do recolhimento da importância correspondente à multa, dentro do prazo de 10 (dez) dias, a contar da data em que a parte houver sido intimada.

XXVI — Julgado procedente o recurso, dar-se-á ciência à parte interessada, providenciando-se a devolução da multa; em caso contrário, o processo será arquivado, comunicando-se, também, o fato ao interessado.

CAPÍTULO VI DA COBRANÇA EXECUTIVA

XXVII — Quando o infrator deixar de fazer o recolhimento da multa que lhe houver sido imposta, o Secretário Executivo do CONCINE, ou o Inspetor Regional do CONCINE, encaminhará o processo ao Presidente do CONCINE, que remeterá expediente à

Procuradoria da Fazenda Nacional, para a competente cobrança executiva.

TÍTULO V DA INTERDIÇÃO CAPÍTULO I DISPOSIÇÕES GERAIS

XXVIII — A penalidade de interdição será aplicada por determinação do Presidente do CONCINE, sem prejuízo da multa que couber, mediante processo administrativo que terá início com o auto-de-infração.

XXIX — São passíveis de interdição a reincidência e a infringência das normas de proteção ao cinema brasileiro, na forma do disposto neste Título.

CAPÍTULO II DA REINCIDÊNCIA

XXX — Considera-se reincidência, para efeito do disposto no item anterior, a prática de infrações da mesma natureza, assim entendidas as que tenham a mesma capitulação legal e hajam sido cometidas pela mesma pessoa jurídica ou seus sucessores, dentro de três meses da data em que passar em julgado, administrativamente, a decisão condenatória referente à infração anterior.

CAPÍTULO III DA INFRINGÊNCIA DAS NORMAS DE PROTEÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO

XXXI — Para a aplicação da penalidade de interdição às salas exibidoras que infringirem as normas de proteção ao cinema brasileiro fixadas pelo CONCINE, serão observadas as seguintes disposições:

1 — o prazo para a defesa, contado a partir do recebimento

do auto-de-infração, será de 5 (cinco) dias úteis;

2 — a defesa será dirigida ao Presidente do CONCINE e encaminhada, obrigatoriamente, por intermédio do órgão que haja procedido à lavratura do auto;

3 — julgadas improcedentes as razões de defesa pelo Presidente do CONCINE, será determinada, para efeito de interdição, a não aposição do "visto" na programação do cinema, ou, se for o caso, o cancelamento do "visto" já apostado, intimando-se, em seguida, o infrator, para o fim das demais sanções cabíveis; e

4 — julgadas procedentes as razões de defesa pelo Presidente do CONCINE, o processo será arquivado para todos os efeitos, comunicando-se a circunstância à parte interessada.

a) A sala exibidora que for interditada por não ter observado o disposto no número 5 do item I da Resolução CONCINE nº 13/77 terá sua programação visada pela EMBRAFILME somente se dela constar filme nacional de longa metragem, até que seja cumprida a exigência da exibição obrigatória do filme brasileiro, nos termos da legislação que regula a matéria.

XXXII — No caso de infração à norma de proteção ao cinema brasileiro constante do número 6 do item I da Resolução CONCINE nº 13/77, a EMBRAFILME deixará de apor o visto na programação da sala exibidora, cabendo ao Presidente do CONCINE determinar, de imediato, a interdição do cinema.

a) Imediatamente após a interdição que houver sido decretada com fundamento neste item,

fica o exibidor obrigado a recolocar em cartaz o filme nacional dele retirado, sob pena de permanecer o cinema sem "visto" em sua programação e sujeito a nova interdição.

CAPÍTULO IV DA EXECUÇÃO DA INTERDIÇÃO

XXXIII — O CONCINE providenciará a interdição do estabelecimento, podendo, para tanto, solicitar a colaboração de outras entidades e de autoridades policiais.

XXXIV — A interdição acarretará o fechamento do estabelecimento, em cuja porta principal será afixado cartaz com as seguintes expressões:

"Este cinema foi interditado por não cumprir normas do CONSELHO NACIONAL DE CINEMA (CONCINE)".

XXXV — Enquanto perdurar a interdição, a guarda e a conservação do estabelecimento continuarão sendo da inteira responsabilidade de seu proprietário ou de seu preposto.

XXXVI — Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, especialmente as Resoluções INC nºs 90 e 98, respectivamente, de 2 de outubro de 1973 e 23 de abril de 1974, bem como a Resolução CONCINE nº 15, de 18 de julho de 1977.

Rio de Janeiro, 02 de março
de 1978

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 26

Altera a data de início da vigência do item VII da Resolução CONCINE nº 24/78.

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

CONSIDERANDO que compete ao CONCINE estabelecer condições de comercialização de filmes nacionais e estrangeiros, inclusive quanto a preços e prazos, de acordo com o inciso III do artigo 2º do Decreto nº 77.299/76;

CONSIDERANDO a conveniência de se fazer coincidir a vigência de normas sobre programação dupla com o início do segundo trimestre do ano; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do Processo CONCINE nº 03955/77,

RESOLVE:

I — Prorrogar, para 1º de abril de 1978, o início da vigência das normas contidas no item VII da Resolução CONCINE nº 24, de 19 de janeiro de 1978.

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

Rio de Janeiro, 3 de março
de 1978

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 27

Acrescenta dispositivo ao item I da Resolução CONCINE nº 13, de 15 de março

de 1977, que, entre outros fins, define as normas de proteção ao cinema nacional.

O CONSELHO NACIONAL DE CINEMA, no uso da atribuição que lhe confere o artigo 8º do Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1977,

CONSIDERANDO a conveniência de ser incluída entre as normas de proteção ao cinema nacional a exibição obrigatória do filme de curta metragem, nos termos do disposto no artigo 13 da Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975, e Resolução CONCINE nº 18, de 24 de agosto de 1977, bem assim a de se assegurar as condições de sua locação de acordo com o que estabelece o item IX da mesma Resolução, com a redação dada pela Resolução CONCINE nº 19, de 21 de outubro de 1977; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do Processo CONCINE nº 172/77,

RESOLVE:

I — Acrescentar ao item I da Resolução CONCINE nº 13, de 15 de março de 1977, os seguintes números:

- "1
8. cumprimento da obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de curta metragem em todas as sessões em que for exibido filme estrangeiro de longa metragem, de acordo com o disposto na Resolução CONCINE nº 18, de 24 de agosto de 1977; e
 9. observância das condições de locação do filme brasileiro de curta metragem nos termos

do disposto no item XI da Resolução CONCINE nº 18/77, com a redação dada pela Resolução CONCINE nº 19, de 21 de outubro de 1977."

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

Rio de Janeiro, 14 de março de 1978.

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 28

Altera a redação dos textos dos números 4, 6, 8 e 9 do item I da Resolução CONCINE nº 13, de 15 de março de 1977.

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

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

CONSIDERANDO o que consta do Processo nº 172/77,

RESOLVE:

I — A Resolução CONCINE nº 13, de 15 de março de 1977, com os acréscimos que lhe foram introduzidos pela Res. CONCINE nº 27, de 14 de março de 1978, passa a vigorar com a nova reda-

ção abaixo, dada aos nºs 4, 6, 8 e 9 de seu item I:

- "1
4. observância das cláusulas constantes do contrato de locação de filmes cinematográficos, firmado de acordo com a legislação vigente;
 6. manutenção em cartaz de filme brasileiro de longa metragem, cuja substituição seja vedada por norma constante da legislação cinematográfica vigente;
 8. cumprimento da obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro de curta metragem em todas as sessões em que for exibido filme estrangeiro; e
 9. observância das condições de locação do filme brasileiro de curta metragem."

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

Rio de Janeiro, 11 de maio de 1978

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 29

Acrescenta dispositivo ao item X da Resolução CONCINE nº 24/78.

O CONSELHO NACIONAL DE CINEMA, no uso da atribuição que lhe confere o artigo 8º do

Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976,

CONSIDERANDO que compete ao CONCINE estabelecer condições de comercialização de filmes nacionais e estrangeiros, de acordo com o inciso III do artigo 2º do Decreto nº 77.299/76;

CONSIDERANDO que, em determinadas condições, é do interesse da indústria cinematográfica nacional retirar de cartaz filme brasileiro de longa metragem em exibição sob o regime constante da alínea a do item X da Resolução CONCINE nº 24 de 19 de janeiro de 1978; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do Processo CONCINE nº 3955/77,

RESOLVE:

I — Acrescentar ao item X da Resolução CONCINE nº 24, de 19 de janeiro de 1978, a seguinte alínea:

"X

- i) O filme que vier sendo exibido sob o regime previsto na alínea a acima poderá ser retirado de cartaz, após a terceira semana, para continuar, sem solução de continuidade, sua carreira em outro(s) cinema(s) da mesma Empresa, desde que seu produtor e distribuidor, bem como o exibidor e a EMBRAFILME, concordem unanimemente com a medida, a ser formalizada em contrato do qual constem as novas condições de comercialização do mesmo filme."

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

Rio de Janeiro, 11 de maio de 1978

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 30

O CONSELHO NACIONAL DE CINEMA, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 8º do Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976,

CONSIDERANDO que o inciso IX do art. 2º do Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976, atribui ao Conselho Nacional de Cinema competência para "estabelecer as normas de registro de produtores, distribuidores, exibidores, laboratórios de som e imagem, importadores e exportadores de filmes e de equipamentos cinematográficos";

CONSIDERANDO que as normas vigentes para registro de entidades cinematográficas, fixadas administrativamente pelo extinto Instituto Nacional do Cinema, carecem de modificações, tanto mais que a execução dessa atribuição foi delegada à Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME, através do Convênio firmado entre o CONCINE e aquela Empresa em 27 de agosto de 1976;

CONSIDERANDO que a Portaria nº 14, de 30 de março de 1970, do antigo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, estabelece que os cineclubes e cinematotecas devem apresentar a "certidão de registro no INC", para se

habilitarem ao registro na DCDP, e que o extinto Instituto Nacional do Cinema já procedia ao registro dessas entidades com o objetivo de atender àquela exigência; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do processo CONCINE nº 04121/77,

RESOLVE:

I — Estão sujeitas a registro na Empresa Brasileira de Filmes S.A. — EMBRAFILME as empresas produtoras, distribuidoras, exibidoras, importadoras e exportadoras de filmes e de equipamentos, e outras empresas de serviços auxiliares diretamente ligadas à atividade cinematográfica, bem como as cinematecas e cineclubes, em funcionamento ou que vierem a se instalar no País.

II — O registro será processado mediante requerimento dirigido ao Diretor-Geral da EMBRAFILME, ao qual serão anexados, além do formulário próprio fornecido pela referida empresa, os seguintes documentos:

1 — Para empresas produtoras, distribuidoras, exibidoras importadoras e exportadoras de filmes e de equipamentos, e outras empresas de serviços auxiliares diretamente ligadas à atividade cinematográfica:

1.1. — Prova dos atos constitutivos da empresa ou firma, devidamente registrados ou arquivados nos órgãos de registro do Comércio, por fotocópia autenticada;

1.2. — Fotocópia autenticada do registro do CGC; e

1.3. — Fotocópia autenticada do Alvará de localização ou da licença de funcionamento.

2 — Para Cinemas:

2.1. — Fotocópias autenticadas do Alvará de localiza-

ção ou da licença de funcionamento e do registro do CGC.

3 — Para Cinematecas e Cineclubes:

3.1. — Fotocópia autenticada do contrato social ou dos estatutos da entidade; e

3.2. — Certidão ou reprodução autenticada do Alvará de localização ou da licença de funcionamento.

III — Após deferido pelo Diretor-Geral da Embrafilme o pedido de registro, será fornecido o respectivo Certificado, o qual terá validade por cinco anos, comprometendo-se o seu titular a comunicar à Embrafilme qualquer alteração que venha a ocorrer na documentação apresentada.

a) Ocorrendo qualquer alteração nos atos constitutivos de empresas ou firmas cinematográficas registradas, deverá o documento correspondente, devidamente legalizado, ser encaminhado à Embrafilme por fotocópia autenticada, bem como os contratos de arrendamento, se devidamente registrados nos órgãos de registro público ou do comércio.

IV — Deverá ser requerido novo registro à EMBRAFILME antes do vencimento do prazo do Certificado.

a) Não ocorrendo alteração nos documentos apresentados para o registro anterior, é suficiente assinalar esse fato na petição.

b) Havendo modificação, o pedido deverá ser acompanhado da documentação comprobatória das alterações.

V — O cancelamento de registro — ato de competência do Presidente do CONCINE — poderá ocorrer a pedido da entidade cinematográfica, ou "ex-officio", por iniciativa da EMBRAFILME.

a) O pedido de cancelamento será dirigido ao Diretor-Geral da EMBRAFILME e encaminhado, se for o caso, através da Representação Regional da mesma Empresa.

b) O registro será automaticamente cancelado pela EMBRAFILME quando expirado o prazo de validade sem ter sido requerida a revalidação, ou ainda quando os dados fornecidos não tiverem sido atualizados por falta de comunicação das alterações havidas, devendo tal cancelamento ser comunicado ao interessado.

VI — O cancelamento do registro de entidades cinematográficas implicará suspensão imediata de suas atividades no País.

VII — O registro cancelado, na forma da alínea *b* do item V, será restabelecido se a entidade faltosa cumprir todas as exigências formuladas, emitindo-se novo certificado e conservando-se o número do registro anterior.

VIII — A falta do registro ou de sua atualização acarretará a aplicação das sanções previstas na legislação.

IX — Os atuais certificados de registro perderão sua validade um ano após a entrada em vigor desta Resolução.

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

Rio de Janeiro, 15 de junho
de 1978

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

RESOLUÇÕES EM VIGOR

02/76 — Mantém em vigor as normas e resoluções do extinto INC incluídas na competência do CONCINE.

05/76 — Revoga o Artigo 5º da Resolução INC nº 108/75 e dispõe sobre o destino do saldo positivo de dias de exibição obrigatória.

09/77 — Institui prêmios, mantém troféus e estabelece normas para sua concessão. Revoga a Resolução INC nº 110/75.

11/77 — Estabelece normas para concessão do Certificado de Produto Brasileiro de Filmes de Longa Metragem e dá outras providências.

12/77 — Fixa normas para o cálculo da renda líquida de bilheteria.

13/77 — Define o que sejam normas de proteção ao cinema nacional e estabelece critérios para a concessão de vistos em programas cinematográficos, acrescenta à legislação vigente dispositivos sobre a interdição de salas exibidoras, e dá outras providências. Revoga a Res. INC 109/75. Foi acrescentado dispositivo ao item I pela Res. Concine 27/78. Teve alterada a redação dos textos nºs 4,6,8 e 9 do item I pela Res. Concine 28/78.

14/77 — Dispõe sobre a seleção dos filmes brasileiros de

| | | |
|---|--|---|
| <p>longa metragem, para concessão dos prêmios previstos nas Resoluções INC nºs 71/72 e 81/73.</p> | <p>mes brasileiros de longa metragem. Revoga a Resolução INC nº 71/72.</p> | <p>9 do item I da Res. Concine nº 13/77.</p> |
| <p>16/77 — Estabelece normas para a cobrança das contribuições destinadas ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, aprova certificado, guia e dá outras providências. Revoga a Res. Concine nº 7/77.</p> | <p>22/78 — Atualiza os valores das tabelas constantes dos artigos 2º, 3º, e 4º do Decreto nº 79.893 de 29.6.77, e dá outras providências.</p> | <p>29/78 — Acrescenta dispositivo ao item X da Res. Concine nº 24/78.</p> |
| <p>17/77 — Fixa normas para funcionamento do Júri Nacional de Cinema. Foi alterada na redação dos itens III, IV e V pela Resolução Concine nº 20/77.</p> | <p>23/78 — Fixa quota de obrigatoriedade para exibição do filme brasileiro de longa metragem. Revoga a Res. Concine nºs 3 e 6/76.</p> | <p>30/78 — Estabelece normas para o registro de entidades cinematográficas.</p> |
| <p>18/77 — Regulamenta a exibição compulsória de filme brasileiro de curta metragem, define-o, para efeito do cumprimento dessa obrigatoriedade, e dá outras providências. Revoga a Res. Concine nº 4/76. Seus itens IX e XVI foram alterados pela Res. Concine nº 19/77.</p> | <p>24/78 — Estabelece normas sobre a exibição do filme brasileiro de longa metragem. Revoga a Res. Concine nº 10/77 e as Res. INC nº 7/67 e 67/72. Teve alterada a data de início da vigência do item VII pela Res. Concine 26/78. Foi acrescentado dispositivo no item X pela Res. Concine 29/78.</p> | <p>OBSERVAÇÃO: A Resolução Concine 18/77 disciplina o cumprimento da obrigatoriedade do "Curta" apenas nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e no Distrito Federal. Nas demais unidades da Federação vigora a Resolução Concine 04/76, que somente estará revogada em 31/08/78.</p> |
| <p>19/77 — Altera a redação dos itens IX e XVI da Resolução Concine nº 18/77 que regulamenta a exibição compulsória de filme brasileiro de curta metragem, define-o, e dá outras providências.</p> | <p>25/78 — Fixa níveis de multa e estabelece outras penalidades e normas para sua imposição, autuação e processamento. Revoga a Res. Concine nº 15/77 e as Res. INC nº 90/73 e 98/74.</p> | <p>RESOLUÇÕES REVOGADAS</p> |
| <p>20/77 — Altera a redação dos itens III, IV e V da Resolução Concine nº 17/77 que fixa normas para funcionamento do Júri Nacional de Cinema.</p> | <p>26/78 — Altera data de início da vigência do item VII da Resolução Concine nº 24/78.</p> | <p>01/76 — Homologa o ato da Empresa Brasileira de Filmes S/A., que atualizou a contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, calculada por metro linear. Foi revogada pela Resolução Concine 07/77.</p> |
| <p>21/77 — Mantém diploma e Prêmio de Qualidade a fil-</p> | <p>27/78 — Acrescenta dispositivo ao item I da Res. Concine nº 13/77, que, entre outros fins, define as normas de proteção ao cinema nacional.</p> | <p>03/76 — Mantém a obrigatoriedade da exibição do filme nacional de longa metragem conforme estabelecido na Resolução INC Nº 106/75. Revogada pela Res. Concine nº 23/78.</p> |
| | <p>28/78 — Altera a redação dos textos dos nºs 4, 6, 8 e</p> | <p>04/76 — Disciplina o cumprimento de obrigatoriedade de exibição do filme nacional de curta metragem. Revogada pela Res. Concine 18/77.</p> |
| | | <p>06/76 — Prorroga a vigência da Resolução INC nº 106/75 que fixa a quota de</p> |

exibição obrigatória de filmes nacionais de longa metragem. Revogada pela Res. Concine nº 23/78.

07/77 — Atualiza a contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, calculada por metro linear. Revoga a Res. Concine nº 01/76. Revogada pela Res. Concine nº 16/77.

08/77 — Fixa quota de obrigatoriedade para exibição do filme brasileiro de longa metragem e dá outras providências. Revogada pela Res. Concine nº 10/77.

10/77 — Fixa a quota de obrigatoriedade para a exibição do filme de longa metragem, e dá outras providências. Revoga as Resoluções Concine nº 08/77 e INC nº 80/73. Foi revogada pela Res. Concine nº 24/78.

15/77 — Regulamenta o processo de interdição de salas exibidoras, nos casos de descumprimento das normas de proteção ao cinema nacional, e dá outras providências. Foi revogada pela Res. Concine nº 25/78.

CALENDÁRIO DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS

Setembro

Festival Internacional do Jovem Cinema — Hyeres, França, 5 a 12 — Competitivo para longas e curtas metragens

XIV Festival Internacional do Filme de Vanguarda — Hyeres, França, 7 a 13 — Competitivo para longas e curtas

XXVI Festival Internacional de Cinema de San Sebastian — San Sebastian, Espanha, 9 a 20 — Competitivo para longas e curtas

VI Festival Internacional de Filmes Sobre Esporte e Turismo — Kranj, Iugoslávia, 12 a 19 — Competitivo

III Festival dos Festivais — Toronto, Canadá, 18 a 24 — Não competitivo

VII Festival Internacional do Filme de Salônica — Salônica, Grécia, 25 de set. a 1 de out. — Não competitivo para longas competitivo para curtas

XVI Festival de Cinema de Nova Iorque — Nova Iorque, EUA, 22 de set. a 8 de out. — Competitivo para longas e curtas

XI Festival Anual Internacional de Filmes Turísticos — Spindleruv Mlyn, Tchecoslováquia, 18 a 23 — Competitivo

III Festival Internacional de Cinema do Cairo — Cairo, Egito, 25 de set. a 4 de out. — Não competitivo para longas, competitivo para curtas

IX Assembléia Internacional de Filmes Médicos de San Sebastian — San Sebastian, Espanha, 27 a 30 — Competitivo

XVI Encontros Internacionais de Cinema — Nápoles, Itália, set.-out. — Filmes de um país — Não competitivo

VI Festival Internacional de Filmes Musicais e Coreográficos — Besançon, França — Competitivo

XVIII Festival Internacional do Filme Industrial do Conselho das Federações Industriais Eu-

ropéias — Colônia, Alemanha Federal — Competitivo

Outubro

XXII Festival Internacional de Cinema de San Francisco — San Francisco, EUA, 4 a 15 — Não competitivo para longas, competitivo para curtas

XI Festival Internacional do Cinema Fantástico e de Horror — Barcelona, Espanha, 7 a 14 — Também mercado de filmes — Competitivo para longas e curtas

XX Semana Internacional de Cinema — Barcelona, Espanha, 7 a 15 — Competitivo para curtas em cor

Encontros Internacionais do Jovem Cinema — Belfort, França, 9 a 15 — Competitivo

X Festival Internacional do Filme de Nyon — Nyon, Suíça, 14 a 21 — Só para curtas (competitivo)

XXI Prêmio Cinematográfico Internacional "Gold Mercury" — Veneza, Itália, dia 15 — Competitivo

XVI Festival Internacional de Filmes Sobre o Progresso Científico e Técnico — Pardubice, Tchecoslováquia, 22 a 27 — Competitivo

Dias Internacionais de Filmes Naturais — San Sebastian, Espanha — Só para curtas (competitivo)

XIII Festival Internacional de Filmes para Crianças e Adolescentes — Teerã, Irã, 23 a 31 — Só para curtas (competitivo)

XV Festival Internacional de Cinema de Yorkton — Yorkton, Canadá — Competitivo para curtas

Festival de Filmes Sobre Proteção ao Trabalho — Belgrado, Iugoslávia — Competitivo

Novembro

XXI Festival Internacional de Cinema e TV de Nova Iorque — Nova Iorque, EUA, 1 a 3 — Competitivo para longas e curtas

XIV Festival Internacional de Cinema de Chicago — Chicago, EUA, 4 a 24 — Competitivo para longas e curtas

VII Semana Internacional de Cinema Náutico — Cartágena, Espanha, 6 a 11 — Só para curtas (competitivo)

VII Festival de Filmes Sobre os Direitos Humanos — Estrasburgo, França, 8 a 14 — Tema: "O Direito à Educação" — Competitivo

XXII Festival Internacional de Cinema de Londres — Londres, Inglaterra, 15 a 30 — Não competitivo para longas, competitivo para curtas

IV Festival Internacional de Cinema de Paris — Paris, França, 17 a 25 — Competitivo para longas e curtas

VII Festival Internacional de Cinema de Teerã — Teerã, Irã, 19 a 30 — Competitivo para longas e curtas

XX Festival Internacional de Documentários e Curtas Metragens de Bilbao — Bilbao, Espanha, 27 de nov. a 2 de dez. — Só para curtas (competitivo)

III Festival Internacional de Cinema de Istambul — Istambul, Turquia — Competitivo para longas e curtas

Dezembro

VII Festival Internacional de Filmes Curtos e Documentários — Lille, França — Competitivo

SEMINÁRIOS

Encerrou-se no dia 15 de junho último a série de seminários sobre *Cinema Brasileiro: Espaço e Configurações*, realizados nas Universidades Federais dos Estados do Ceará, Paraíba, Amazonas e Goiás. Esses seminários foram planejados e supervisionados pelo Departamento de Expansão Cinematográfica (DEPEX) da Diretoria de Operações Não Comerciais da Embrafilme. Integram uma programação iniciada em novembro de 1977 e que deverá prosseguir até o final deste ano, sob os auspícios da Embrafilme e da Fundação Projeto Rondon, com o objetivo de divulgar e colocar em debate os filmes e os problemas da cinematografia nacional junto ao público universitário. No âmbito do Rio de Janeiro, foram recentemente promovidos dois seminários sobre *Cinema e Mercado*, na PUC e na Universidade Gama Filho, prevendo-se um terceiro na FEFIERJ.

Ainda como promoção do DEPEX, começou em maio e terminou em julho, na cidade de Campos (RJ), um Curso de Técnicas de Filmagem em Super-8, realizado em convênio com a Prefeitura local. O curso teve a direção de Abraão Berman e a participação de 30 alunos.

TÉCNICOS DE CINEMA

Desde março de 1977, quando teve início o primeiro Curso de Produção Executiva, em co-patrocinio com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Associação Brasileira de Cineastas (ABRA-

CI), o DEPEX realizou 11 cursos de caráter profissionalizante, reciclando ou qualificando cerca de 300 pessoas nos diversos campos de atividade profissional do cinema. O critério de escolha dos cursos consiste em dar atenção prioritária aos setores mais carentes de mão de obra especializada, com base nas informações das associações de classe.

Cumprida a programação do primeiro semestre de 1978, quando foram realizados os cursos de Produção Executiva, no Rio (co-patrocinio ABRACI-MAM) e em São Paulo (co-patrocinio APACI-MIS), de Reciclagem de Eletricistas, no Rio (co-patrocinio da Escola de Teatro Martins Pena e do Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Rio de Janeiro), de Criação de Roteiro, no Rio (co-patrocinio ABRACI-MAM), de Técnica de Continuidade, no Rio, de Especialização em Som Direto, em São Paulo (co-patrocinio da APACI) e de Reciclagem de Operadores de Projetor, em Salvador (co-patrocinio do Clube de Cinema da Bahia e do Sindicato de Operadores de Cinema de Salvador), o DEPEX voltou-se para as atividades do segundo semestre. Em promoção conjunta com o Sindicato de Artistas e Técnicos do Rio, estão previstos para este período seis cursos: Assistência de Montagem (coordenação de Gilberto Santeiro), Assistência de Direção (coordenação de Pedro Camargo), Assistência de Câmera (coordenação de Jorge Monclar), Assistência de Cenografia (coordenação de Regis Monteiro), Microfonista (coordenação de Mário da Silva) e Eletricidade (coordenação de César Cavalcanti).



Bill

CINEBIBLIOTECA

A Cinebiblioteca Embrasilme acaba de lançar três novos volumes de sua programação editorial para 1978:

Humberto Mauro — Sua Vida, Sua Arte, Sua Trajetória no Cinema, antologia de depoimentos sobre a filmografia maureana e sua importância na cultura brasileira. Coordenação de Alex Viany. Prefácio de Leandro Tocantins. Capa de Eugênio Hirsch. Co-edição Artenova-Embrasilme, 360 pgs., ilustrada. O livro reúne colaborações de Francisco Luiz de Almeida Salles, Benedito J. Duarte, Octávio de Faria, Henrique Pongetti, Graciliano Ramos, Edgard Roquette Pinto, Carlos Ortiz, Joaquim Novaes Teixeira, Luiz Alberto Sanz, Ely Azeredo, Marques Rebelo, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Carlos Roberto de Souza, Aída Azeredo Coutinho Ferrari, Eduardo Simbalista, Antônio Chrysóstomo, Ronaldo Werneck, João Resende, Gustavo Praça, Miguel Pereira, Pedro Bloch, Fernando Segismundo, Clóvis de Gusmão,

Mário Nunes, Paulo Perdigão, Alex Viany e Humberto Mauro.

A Técnica da Montagem Cinematográfica, de Karel Reisz e Gavin Millar. Tradução de Marcus Margulies, da 2ª edição inglesa, revista e atualizada. Apresentação de Alberto Cavalcânti. Prefácio de Leandro Tocantins. Capa de Eduardo, mostrando uma seqüência do filme *Limite* (1930), de Mário Peixoto. Co-edição Civilização Brasileira-Embrasilme, 419 pgs., ilustrada. No sumário, a história, a prática e os princípios da montagem, com uma referência especial às décadas de 1950 e 1960.

O Cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil, de Miriam Alencar. Tese de Concurso para Livre-Docência. Apresentação de Heloísa Buarque de Hollanda. Prefácio de Leandro Tocantins. Co-edição Artenova-Embrasilme, 142 pgs., ilustrada. No sumário, o duplo aspecto dos festivais e mostras nacionais e internacionais, festivais de filmes de curta metragem no Brasil e a regulamentação da exibição do curta-metragem nacional.

A Cinebiblioteca foi inaugurada, em 1977, com a reedição de *Filme e Realidade*, de Alberto Cavalcânti, em convênio com a Artenova, comemorativa do cinquentenário de *Rien Que les Heures*, filme que o cineasta brasileiro realizou em Paris em 1926. A este livro seguiu-se o lançamento de *Cenografia e Vida em Fogo Morto*, de Rachel Sisson, também em 1977 e em convênio com a Artenova.

Até o final do presente ano deverão ser editados mais dois títulos: *Luiz de Barros — Minhas Memórias de Cineasta*, com organização, pesquisa e revisão de Maria Helena Saldanha, e *Macunaíma, da Literatura ao Cinema — Heróis de Nossa Gente*, tese de Mestrado de Heloísa Buarque de Hollanda.

As publicações estão a cargo do Departamento de Documentação e Divulgação (DDD), subordinado à Diretoria de Operações Não Comerciais da Embrasilme. São feitas sempre em convênio com editoras interessadas no investimento, cabendo metade da tiragem de 3 mil exemplares à Embrasilme, para distribuição gratuita às bibliotecas, universidades, cineclubes e outras entidades nacionais e do exterior que se dedicam ao estudo do cinema.

Além da Cinebiblioteca, o DDD edita as revistas **FILME CULTURA**, *Guia de Filmes e Brasil Cinema*, cabendo-lhe ainda a aquisição de livros e periódicos sobre cinema para a biblioteca da Embrasilme, a preservação e restauração de filmes nacionais e a organização do Museu Nacional do Cinema.

Notícias para esta Seção: Revista FILME CULTURA — Embrasilme — Av. 13 de Maio, 41/13º andar — 20 000 Rio de Janeiro RJ.

NOVOS FILMES



Bete Mendes.

OS AMANTES DA CHUVA

Fortes chuvas, há vários dias, caem de surpresa sobre a cidade de São Paulo, contrariando todas as previsões meteorológicas. Um repórter acaba atribuindo o fenômeno a um casal de namorados (Helber Rangel e Bete Mendes) que, a cada encontro, provocam uma súbita mudança no tempo: o céu azul se transforma repentinamente em nuvens negras e logo desaba um temporal.

Ante as repetições do fato, uma emissora de televisão resolve dar crédito ao repórter que descobriu o tal casal de namorados. Estes não acreditam que tenham o estranho poder, mas são persuadidos pelo repórter, pela emissora de tevê e pela agência de publicidade que tem a conta de um famoso produto antigripal. Os dois namorados vêem no caso a oportunidade de ga-

nhar um bom dinheiro para começar vida nova. Aceitam então ser as atrações de um programa de televisão chamado *Os Amantes da Chuva*.

Aos poucos são absorvidos pela máquina da televisão e da propaganda. O contrato de trabalho exige que eles permaneçam quase sempre afastados um do outro, pois a cada encontro que mantêm se comprova que de fato parecem ser eles os causadores dos terríveis aguaceiros e conseqüentes inundações. O afastamento começa a provocar atritos entre os dois namorados, que se acentuam à medida que são cada vez mais manipulados pelos meios de comunicação. Os abraços e os beijos que trocam não são mais sinceros como antes. E começa a ocorrer o seguinte: a cada encontro, demora mais a chover.

Coincidência ou não, a situação vai se modificando até atingir o clímax: um diante do outro sem que o céu se altere, sem que caia uma única gota d'água. Os organizadores do programa entram em pânico, porque agora passaram a cair temporais precisamente quando o casal está afastado, provocando um clima de revolta na população.

Os dois namorados decidem largar tudo, romper o contrato e partir juntos da cidade. São, entretanto, procurados pelo repórter que os havia descoberto e que quer por força convencê-los a participar de um último grande espetáculo de *Os Amantes da Chuva*. A recusa dos dois provoca um clima de conflito e perseguição que termina em tragédia.

Direção: Roberto Santos. *Argumento e roteiro:* Carlos Queiróz Telles e Roberto Santos. *Fotografia:* Zetas Malzoni. *Cenografia:* Marcos Weinstock. *Montagem:* Eduardo Leone. *Diretor de produção:* Haydée Virgínia. *Elenco:* Helber Rangel (Antônio), Bete Mendes (Isabel), Lillian Lemmert (Sandra), David José (Marcos), Zanon Ferrite, Beatriz Segall, Walter Marins, Áurea Campos, Liana Duval, Xandó Baptista, Delamo, Líbero Rípoli, Manfredo Bahia. *Produção:* Oca Cinematográfica Ltda. Brasil, 1978.

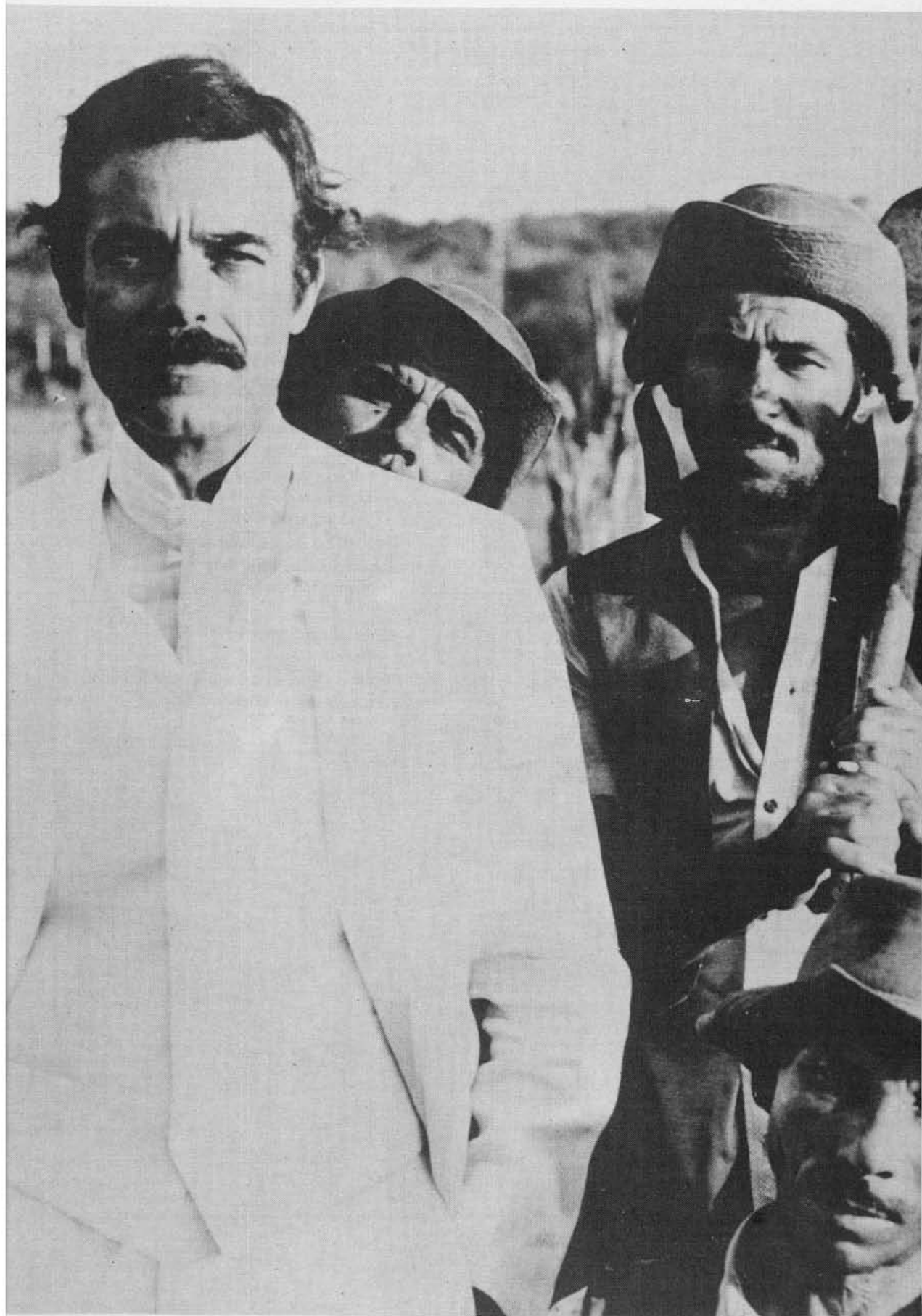
CORONEL DELMIRO GOUVEIA

Em fins do século passado, Delmiro Gouveia (Rubens de Falco), rico comerciante e exportador do Recife, sofre perseguições políticas. Seu estilo arrojado e aventureiro lança contra ele muitos inimigos, inclusive o Governador do Estado de Pernambuco, que manda incendiar o grande mercado do Derby, recém-construído por Delmiro Gouveia. Falido e perseguido pela polícia do Governador, ele se refugia no sertão, sob a proteção do Coronel Ulisses Luna (Jofre Soares), levando consigo uma enteada do Governador (Sura Berditchevsky).

No sertão, Delmiro Gouveia reinicia sua atividade de exportador de couros, e monta uma fábrica de linhas de costura, aproveitando a energia elétrica de uma usina que constrói na cachoeira de Paulo Afonso e o algodão herbáceo nativo na região. A Grande Guerra de 1914, impedindo a chegada dos produtos ingleses à



Helber Rangel e Bete Mendes (*Os Amantes da Chuva*).



Rubens de Falco (Coronel Delmiro Gouveia).

NOVOS FILMES

América do Sul, garante a Delmiro a conquista desse mercado, sobretudo do brasileiro. Os ingleses da Machine Cottons, ex-senhores absolutos do mercado, enviam um emissário (Denis Bourke) para negociar a situação. Delmiro Gouveia se recusa a vender a fábrica ou a se associar. É assassinado a 10 de outubro de 1917.

Alguns anos mais tarde, em 1929, a fábrica é adquirida pelos ingleses, destruída e suas peças lançadas nas águas da cachoeira de Paulo Afonso.

Direção: Geraldo Sarno. *Argumento, roteiro e diálogos:* Geraldo Sarno e Orlando Senna. *Fotografia:* Lauro Escorel. *Cenografia e figurino:* Anísio Medeiros. *Montagem:* Amauri Alves. *Música:* J. Lins. *Som:* Walter Goulart. *Diretor de produção:* Marco Altberg. *Produtor associado:* Thomaz Farkas. *Elenco:* Rubens de Falco (Delmiro Gouveia), Nildo Parente (Lionello Iona), Jofre Soares (Coronel Ulisses Luna), Sura Berditchevsky (Eulina), José Dumont (Zé Pó), Isabel Ribeiro (Anunciata), Magalhães Graça (Gov. Dantas Ribeiro), Conceição Senna (mulher de Zé Pó), Álvaro Freire (Tenente Isidoro), Maria Alves (Jove), Denis Bourke (Mr. Hallan), Harildo Deda (Coronel Zé Rodrigues). *Produção:* Saruê Filmes Ltda. e Embrafilme. *Distribuição:* Embrafilme. Brasil, 1978.

O DESCONHECIDO

Por estrada deserta, sob chuva forte, um homem caminha lento, cansado, com pesadas botas, maleta à mão, chale entrecobrindo o rosto, meio ofegante.

Para onde vai? De onde vem?

Ruídos das rodas de uma *calèche* o despertam desse estado meio sonolento de caminhada. Com seus gestos faz parar a *calèche* e o cocheiro lhe indaga grosseiro:

— Que diabo quer você?

— Procuo uma fazenda, parece que lá precisam de um empregado.

— Que fazenda?

— A dos Cata-Ventos.

De dentro da *calèche* uma voz feminina, metálica e artificial, interfere:

— Quem lhe disse que lá precisam de empregado?

— Li um anúncio no jornal.

— Suba.

Segue a *calèche* estrada a fora, levando os três personagens: o cocheiro Miguel, o desco-



Rubens de Falco e Nildo Parente (Coronel Delmiro Gouveia).



Luís Linhares e Sônia Oiticica (O Desconhecido).

NOVOS FILMES

nhecido em busca de emprego e Aurélia, a proprietária da fazenda Cata-Ventos.

Em seus curtos diálogos, Aurélia denuncia desde logo seu tom autoritário.

— Ainda não perguntei o seu nome. Como se chama? — E dando uma risada:

— Não, não fale. Na minha casa as pessoas têm o nome que eu quero. A minha memória é má, guardo dificilmente os nomes. — E hesitando, conclui:

— O último que estive na minha casa se chamava José Roberto. De agora em diante, será este o seu nome.

Chegando à fazenda, José Roberto é apresentado a Elisa, espécie de governanta, cozinheira, copeira, única criada interna do casarão.

Elisa, incumbida de levar José Roberto a seus toscos aposentos, deixa transparecer que a vida ali é estranha e que José Roberto deve se acautelar.

Em quarto, entre objetos sem mais uso, sacos de colheita — antiga senzala — vai residir o desconhecido, dividindo o aposento, já pequeno, com Paulo, rapaz encarregado das hortas e da venda das hortaliças no povoado.

À noite da chegada, enquanto trocam as primeiras palavras, são os dois despertados por passos abafados. Pressentem a chegada de alguém e se escondem entre os sacos.

Aurélia e Elisa sobem sorrateiramente os degraus e, pensando estarem os dois ainda no jardim, enquanto Elisa, obedecendo ordens, ilumina o cômodo, Aurélia revista a mala do desconhecido, na esperança de encontrar algo que o identifique. Livros, só livros, algumas poucas roupas contêm a mala.

Tão logo as duas saem, ilumina-se a fisiologia de Paulo. Seu companheiro tem livros, romances, muitos livros. Seu companheiro lê, sabe ler, deve saber ensinar alguém a ler.

O diálogo entre os dois é o início de uma amizade que aos poucos se fará profunda. Paulo, impressionado pela sabedoria de seu companheiro. José Roberto, sensibilizado por alguém ávido de ler, puro em sua rudeza de rapaz do campo.

Iniciam-se, à noite, após os duros trabalhos do dia, as aulas entre os dois. Paulo aprende. José Roberto ensina-lhe a ler, a entender da terra, dos astros.

Nessa solidão, as noites são o encontro do amigo. Paulo é o interlocutor sensível que José Roberto descobre, o ser que por suas mãos cresce.

A vida na fazenda vai aos poucos lhe sendo clara. Elisa viera com o marido e a filhinha tra-

balhar na fazenda. O marido, apanhado roubando a velha, fora assassinado misteriosamente, e Elisa obrigada a trabalhar como escrava para pagar o roubo.

A filha de Elisa, Nina, agora adolescente, cresce na fazenda, linda, maravilhosa, despertando, sem perceber, desejos e interesse em todos, e em Aurélia, um ódio terrível, já que nada a leva a competir com a menina, nem em idade, nem em beleza.

Criada, desde cedo, perto de Paulo, nasce entre os dois uma amizade que, de infantil, se transforma em amor romântico e terno. Amor às escondidas, amor entre flores, no campo, no riacho. Amor, às vezes, visto de longe por Elisa, que se comove e se preocupa. Visto por Aurélia, que mais ainda passa a odiar esse corpo jovem, sadio e lindo, como o seu jamais será. Visto por José Roberto, que pressente perder o amigo, que julgava só seu.

Aurélia, não suportando seu ódio neurótico, faz Elisa levar de casa a menina, para bem longe. Elisa entrega, às escondidas, Nina aos cuidados do padre vigário, que a educa e cria.

De quando em vez, Elisa vai ver a filha e, com o tempo, coloca José Roberto a par de sua história e a par das intenções de Aurélia para com todos os empregados homens — ser amada, pagando.

Miguel, o cocheiro, é no momento o homem de Aurélia, de quem ele se aproveita obtendo dinheiro e de quem Aurélia já está cansada.

Com a chegada de José Roberto, Aurélia se insinua e lhe propõe claramente amor, o que mais tarde virá a acontecer.

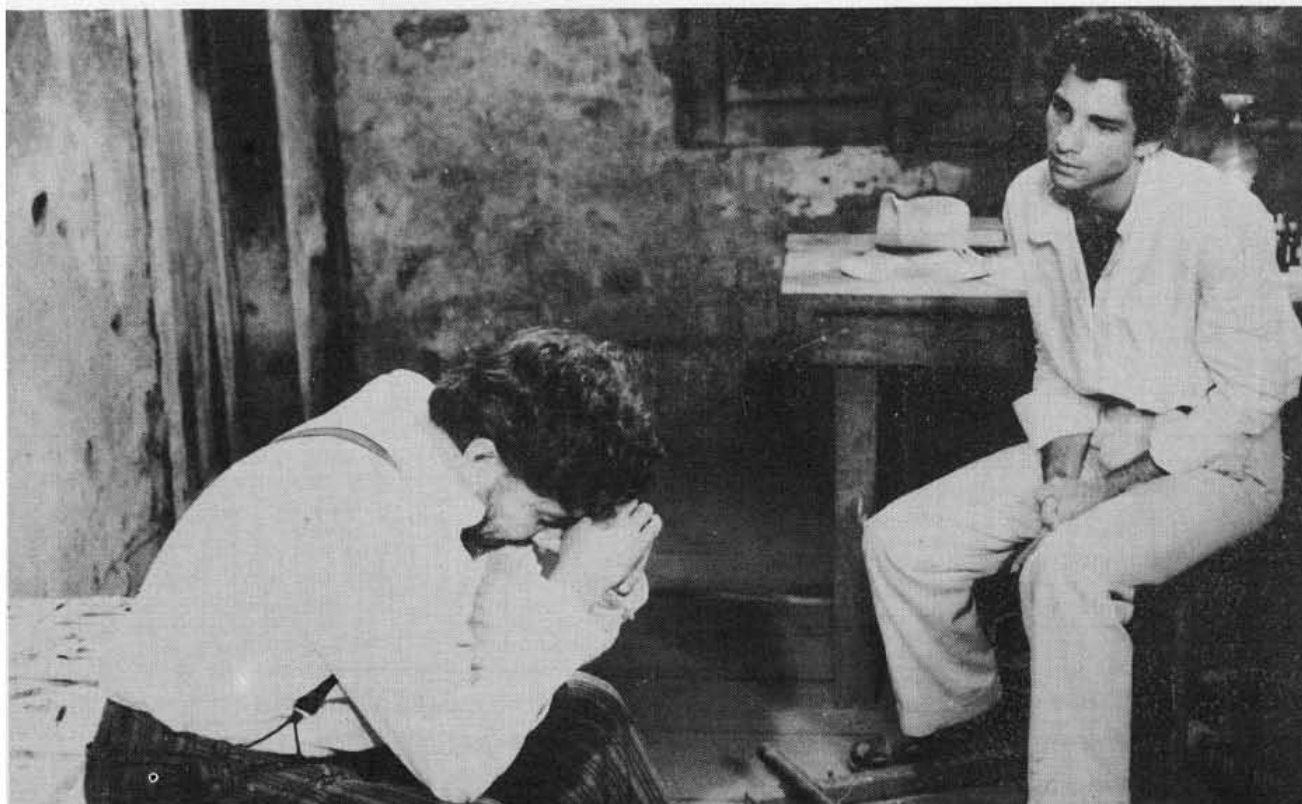
Em suas tentativas de envolver José Roberto, Aurélia o convida para uma ida ao povoado. Param na igreja e de fora José Roberto ouve o diálogo cortante entre Aurélia e o padre, com a descoberta de que Nina é educada por ele.

O pároco põe à clara os problemas, o interior da alma de Aurélia, que, furiosa, se retira.

De volta, Miguel conduz os dois à fazenda e, percebendo o interesse crescente de Aurélia por José Roberto, faz-lhe ver que corre perigo, que outros, que o mesmo interesse despertaram, tiveram fim trágico.

Trava-se entre os dois violenta discussão, entrecortada pelo uivo dos cães de caça, que, dia a dia, são aguçados por Miguel, que lhes nega comida e os incita a, soltos, tudo devorar.

Inicia-se na mente de José Roberto um plano de deixar a fazenda. Elisa lhe oferece dinheiro, dinheiro que Aurélia, há pouco, lhe dera para que sumisse com Nina das redondezas, mas jamais ninguém a faria viver longe da menina.



Luís Linhares e Marcos Alvisi.

José Roberto planeja fugir, levando Paulo, seu amigo, para longe, onde possa viver e continuar a ensinar a Paulo.

Seus pensamentos são entrecortados com a chegada de Paulo que, posto a par das intenções de Aurélia para com Nina, propõe a José Roberto ajudá-lo na fuga. Ele e Nina viverão juntos, bem longe dali, se José Roberto lhe emprestar algum dinheiro.

A perspectiva de separação do amigo, assim tão inesperada, transtorna por completo sentimentos e mente de José Roberto que, fora totalmente de si, mata com violência o amigo e joga seu corpo às rodas do moinho.

Percebendo o que fez, José Roberto foge pela mata. Na fazenda, o moinho gira lento, agora balançando ao vento um trapo da camisa de Paulo.

Elisa, na cozinha, prepara tudo para fugir. Lá fora os cães uivam.

O dia amanhece. Rastros denunciam que os cães se incumbiram de Miguel. Aurélia dorme. Que será de seu despertar?

No campo, em local combinado, linda e terna, cheia de esperança, Nina aguarda a chegada de Paulo para a fuga.

Aparece-lhe um homem cansado, meio ferido, cambaleante, envolvido num chale, mala à mão.

Nina indaga-lhe se conhece Paulo, conta-lhe seu romance e seus planos e percebe que o

desconhecido também vem da fazenda e que algo estranho lhe acontecera e a Paulo.

Estática, sem saber o que mais pensar, caminha, levando como um autômato esse homem ao padre.

Na igreja, ouve-se apenas:

— Padre, matei um homem!

O dia morre e da porta da igreja, visualizando a estrada, um homem caminha. Sua imagem vai aos poucos se distanciando na estrada até se tornar um ponto no caminho.

Direção: Ruy Santos. Baseado no romance *O Desconhecido*, de Lúcio Cardoso. *Adaptação:* Marcos Konder Reis. *Roteiro:* Ruy Santos e Marcos Konder Reis. *Fotografia:* Ruy Santos. *Cenografia e figurino:* Paulo Chada. *Montagem:* Manoel de Oliveira. *Música:* Aírton Barbosa (executada pelo Quinteto Villa Lobos; solos de piano por Murilo Santos). *Elenco:* Luís Linhares (José Roberto), Isolda Cresta (Aurélia), Sônia Oiticica (Elisa), Marcos Alvisi (Paulo), Ruy Resende (Miguel), Ângela Valério (Nina), Manfred Colassanti (Padre). *Produção:* Scorpius Produções Cinematográficas. *Distribuição:* Embrafilme. Brasil, 1977.

CONCEITO DE DRAMATURGIA NATURAL

Sérgio Santeiro

Este trabalho do cineasta e professor Sérgio Santeiro, originalmente apresentado numa mesa redonda sobre *Cinema e Ciências Sociais*, no Rio de Janeiro, desenvolve uma teoria nova a respeito de um gênero cinematográfico de particular fertilidade no Brasil, o documentário. Conhecido, praticamente, apenas entre os sócios da Associação Brasileira de Documentaristas, o texto é aqui publicado pela primeira vez.

A presente comunicação procura elaborar, de forma ainda não definitiva, a aplicação do conceito de *dramaturgia natural* como possibilidade de superação relativa da subjetividade no documentário cinematográfico. Chamo *dramaturgia natural* ao fenômeno tornado mais evidente com a adoção pelo cinema do som direto — gravação simultânea do som e da imagem permitindo que os retratados se expressem também pela própria voz — e não a do cineasta — e mais, que essa expressão apareça integrada e mutuamente comentada, o som criticando a imagem e vice-versa.

Com efeito, o documentário tradicional era constituído de uma série de imagens mudas, geralmente colhidas ao vivo, a que, depois de selecionadas e ordenadas, era sobreposto um comentário na voz de um locutor que nada mais é que uma *persona* do cineas-

ta. A narração tinha, neste caso, a função principal de identificar as cenas, explicando-as e formando um conjunto adequado à expressão do que o cineasta julga relevante indicar, de vez que as imagens mudas possuem uma carga elucidativa bastante limitada.

É escusado dizer que esse processo de *fazer falar* as imagens na verdade só serve para o cineasta se *fazer ouvir*. O efeito Koulechov⁽¹⁾ permitiu mostrar como a sucessão de imagens consegue transformar o sentido de sua totalidade. Assim também alguns apANHADORES de imagens descobriram, na prática, como a narração determina o sentido da imagem.

A transformação imposta pelo som direto faz-se nítida na medida em que o complexo de imagens sonoras, ao contrário das imagens mudas de antes, constitui uma unidade já autônoma e dotada de significado pleno. Em consequência, podemos ter a atenção despertada para vários fenômenos

ou aspectos que não estão exclusivamente submetidos ao que o cineasta quer ressaltar.

É claro que a simples adoção da novidade não basta para garantir a objetividade ao relato; o que temos é mais um acréscimo na impressão de realidade, estudada por Christian Metz⁽²⁾.

Devendo sua existência a um artifício de ótica que, além da fotografia, permite sugerir o movimento, a *magia* do cinema repousa no acréscimo da impressão de realidade, e que nos concede a graça de podermos assistir à realidade quando a verdade é que a sofremos. O interesse na fidelidade cada vez maior da representação da realidade tem servido de eixo à evolução do cinema, notadamente em sua caracterização técnica: som, cores, dimensões, requisitos que garantem a existência física da impressão de realidade e a permanência de sua eficácia junto aos assistentes. O som direto é mais um passo na direção acima



Visão de Juazeiro, de Eduardo Escorel.

indicada, com o intuito de aprimorar a fidelidade da reprodução.

O que temos sublinhado é que o registro sonoro altera a natureza da expressão que passa a se manifestar através de unidades com autonomia própria, mas que ainda podem ser e são manipuladas pela ordenação e seleção do material registrado, ou ainda pela escolha de temas, situações, problemas e pessoas a serem fixados.

No entanto, é inequívoca a possibilidade aberta pelo som direto como registro de informações explícitas e latentes, normalmente perdidas mesmo pelo mais atento dos observadores. A importância que atribuímos neste particular deriva do fato de a gravação, ela mesma, ser anti-seletiva, anotando toda a expressão sonora contida na tela e não exclusivamente o que é percebido pelo autor. Mais do que isto, o registro obedece a uma organização que é própria do depoente, nem prevista e nem desejada pelo filme, que antecede à

escolha e permanece mesmo com a seleção posterior, a menos que a gravação seja completamente desfigurada, o que ainda neste caso ficará patente.

Finalmente, ao reproduzirmos não só a situação fotográfica dos fenômenos abordados, mas, sobretudo, a fala e os sons focalizados, ruídos naturais e comentários dos circunstantes, é que se pode alcançar um conjunto de expressão autônoma, em que podemos ver as manifestações conscientes e as inconscientes, certamente mais reveladoras que a mera imagem.

Ocorre, então, com o documentário, algo que o reaproxima do drama, ou filme de ficção. A encenação que, no drama, organiza a expressão do comportamento dos atores frente à câmera, como forma de veiculação da narrativa, é adotada pelo documentário com a diferença de que, neste, a encenação não se coloca em referência a um modelo estético e sim a um

modelo social mais amplo que é diretamente plasmado pelas condições sociais de vida dos depoentes.

A maneira do entrevistado dizer o seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou a expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja a seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto de entrevistador e entrevistado, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de *dramaturgia natural*.

A *dramaturgia natural* é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel. O desempenho do ator natural visa a passar, ao invés do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social que é o modo pelo qual assu-

me a realidade social na qualidade de sujeito. Na dramaturgia natural, as suas ações banais do cotidiano são feitas demonstrativas ou exemplares de sua visão do mundo. O que se deu pela contingência de inúmeros fatores e circunstâncias ganha uma dimensão dramática, mediatizada pela consciência do ator que, primeiro, foi sujeito de uma experiência vivida, e é agora sujeito de uma memória *re-vivida*, passível de seleção e crítica que a faça digna do papel que o sujeito atribui a si mesmo.

A perspectiva de análise visualizada com o estudo da dramaturgia natural surge mais nítida com a crise da representação que tanto pode ocorrer pelo despreparo cênico do ator, como pela interferência da realidade sobre a cena. Trata-se de perceber a correção de seu desempenho, a propriedade dos recursos cênicos que utiliza, a alteração de seu comportamento face ao contracenante ou a sua capacidade de improvisação com o surgimento de situações inesperadas. Comportando-se como ator, o entrevistado é exposto, e tem consciência disto, a fazer o personagem evoluir em cena sem a devida maturação, e, nessa situação dinâmica, surge a necessidade de integrar coerentemente a personalidade tríplice que encarna: o sujeito real, o personagem dramático e o ator natural.

A primeira face desta personalidade sofre uma determinação social mais direta, plasmada que é no confronto cotidiano com a realidade mesma, e absorvendo todo o código de padrões sociais que regem a sociedade onde ocupa uma posição específica e con-

creta. A segunda face corresponde a uma idealização da anterior, e é produto de uma reflexão que seleciona e reveste suas características de fato à luz dos valores e normas éticas, socialmente determinadas, pelos quais se orienta na vida real. A terceira face é a atualização da anterior, em novo confronto com a realidade, já agora numa relação diversa em que a espontaneidade cede lugar à encenação.

A profecia fechada

Mestre na arte da representação natural, temos um exemplo extraído do filme *Visão de Juazeiro*, realizado por Eduardo Escorel em 1970, e que, por ocasião da grande romaria à nova estátua do padre Cícero, analisa a presença e a significação política do santo do Nordeste. Rigorosamente construído, reporta à ocupação da cidade pelos romeiros, em paralelo com cenas de arquivo que documentam a inauguração de um busto do padre Cícero ainda em vida. A impressão é de que se trata de cenas absolutamente idênticas, filmadas ao mesmo tempo, mas que de fato estão separadas por quase cinqüenta anos. O confronto de passado e presente choca pela mesmice do aparato oficial em torno do santo, os mesmos desfiles cívicos, mas certamente choca muito mais pela mesmice das condições de vida dos romeiros..

As diferenças fundamentais entre um e outro período são formuladas pela narração em duas observações de grande acuidade. A romaria, manifestação religiosa que, em princípio, constitui uma forma de comportamento de grande massa, começa a ser encampa-

da à sua maneira pela elite dominante, como oportunidade comercial e de demagogia política, a ponto de, hoje, o romeiro ser apenas um espectador inquieto, marginalizado de sua própria expressão. A segunda observação comenta a liderança exercida pelo padre Cícero, capaz de intensa mobilização social, relacionada aos principais fenômenos da vida nordestina e que, ao invés de geradora de ação, não passou de mais um mecanismo de controle que, mesmo depois da morte do líder, permanece vivo e atuante ainda como controle na memória dos fiéis.

Há neste filme uma entrevista com um velho beato, anunciador de uma profecia a ele transmitida em milagre por "um homem, homem muito alvo, olhos azuis, cabelos amarelos, roupa alva que encandeava". Inicialmente a figura descrita coincide com a imagem de Jesus Cristo, também referido mais tarde como um menino, sem que em nenhum momento o beato lhe desse o nome de Cristo. A profecia marcava o dia da volta do padrinho à Terra. A própria forma da narrativa, com o uso de uma linguagem altamente poética, lembra a de um contador de histórias já plenamente familiarizado com seu enredo, a ponto de repeti-lo, palavra por palavra, como se recitasse num tom, ao mesmo tempo desinteressante para ele, mas sugestivo para o ouvinte. Trata-se de um longo monólogo em que o beato narra o acontecido com ele sem interrupção ou interferência do entrevistador.

Chamo a atenção para o fato de que, sendo a narrativa sobre um acontecimento sobrenatural, o depoente tem absoluta consciên-

cia da inverossimilhança do que conta, a ponto de se reservar a exclusiva manipulação da parábola, e desviando o que há de inacreditável na história como um todo para um pequeno recurso narrativo. Ele próprio põe em dúvida, espontaneamente, a "mentira" do milagre ao se referir à data marcada para a volta do santo, e que é "três anos e meio após sua morte". Ora, três anos e meio já se passaram há muito tempo e nada aconteceu, portanto a profecia é mentirosa. Depois de breve pausa, em que se delicia com a ignorância do entrevistador em resolver o impasse, o narrador resolve o enigma, alertando que, na linguagem da profecia, três anos e meio equivalem a três períodos e meio de dez anos, sendo, então, trinta e cinco anos e não três anos e meio. "Os senhores compreendem quanto é três anos e meio nessa linguagem? Não sabe, não é? É trinta e cinco anos. Justamente é os três anos e meio, não é?". Observe-se ainda que o único risco à veracidade do relato, deslocado do conteúdo global para a fórmula três anos e meio é mais uma vez sublinhado pela não linearidade da forma três anos e meio, sendo cada período de dez anos. A não linearidade, com a intervenção da parcela meio, serve como uma espécie de teste da eficácia do código. Algo como se formulássemos o raciocínio: se é verdade que três anos e meio correspondem a trinta e cinco, isto é, assim como três correspondem a trinta, e meio corresponde a cinco (o que é verdade), então tudo o mais também pode ser questão de interpretação, de leitura correta da profecia, e não mera submissão à lógica profana.

A aparição em si, que é a maior carga de inverossímil da história, não constitui dúvida, pois pertence necessariamente ao universo do sobrenatural. A dúvida somente surge quando a narrativa se põe no campo da lógica profana, onde não há questão de fé. Guardada com este artifício lógico a coerência interna do relato, sua veracidade como um todo é, para o depoente, inquestionável.

Sagrado e profano

Um outro exemplo, desta vez apontando a crise na representação, pode ser indicado no filme de Geraldo Sarno, *Viva Cariri*, quando toda a encenação corre o risco de ser anulada. O filme dedica-se a observar uma situação de sobrevivência do misticismo religioso no quadro da região, em especial depois de tentativas abortadas de industrialização. Entrevistado um empresário local, em sua fábrica parada, é patente o desalento que o autor sublinha no tom de voz empregado, por sua vez ecoando levemente no vazio sonoro da fábrica, durante a exposição que faz pormenorizada, recitando os números de decretos e nomes de pessoas como a se mostrar profundo conhecedor da matéria, narrando os trâmites para a implantação da indústria, frustrados por falta de assistência do poder público.

Mas o que quero observar diz respeito a um outro momento do filme, quando é entrevistada uma velha beata, guardiã dos ex-votos. A entrevista tem lugar numa sala de milagres, dispostos à volta os retratos, as bonecas, as esculturas, indo e vindo a velha beata mostrando e explicando, quando ins-

tada pelo entrevistador, o significado de cada peça. Desde o início percebe-se uma certa irritação na voz da beata, e pode-se tentar ver o porquê dessa irritação.

Com certeza, o cineasta, ao mesmo tempo em que filma, insiste em perguntar-lhe coisas que ela já dissera antes do momento da filmagem, ou então procura fazê-la repetir em um tom de voz mais alto para que se possa escutá-la melhor, isto é, para que o gravador, e não ele, registre melhor. A irritação cresce ao ponto de a velha beata retirar-se resmungando que não vai falar mais nada porque o entrevistador mostra uma certa insistência na repetição.

Uma segunda beata que acompanhava a outra intervém procurando acalmá-la, dizendo que ela deve ter paciência para ensinar aos que não sabem. Cria-se espontaneamente um diálogo, com a necessária marcação de cena, e que, na realidade, é devido à interferência de uma necessidade técnica extremamente desenvolvida e profana em um universo primitivo e sagrado.

Gostaria de ressaltar que, para a velha beata, a relação que existe não é a de entrevistador e entrevistada para efeitos de filmagem, e sim de sacerdote para fiel, nítida, por exemplo, no fato dela sempre buscar e se dirigir à pessoa do cineasta e não à câmera ou mesmo ao gravador. Ela é a voz da tradição e não pode sofrer sombra de contestação, mesmo involuntária e acidental, como no presente caso em que a insistência na repetição poderia estar encobrindo a incredulidade.

A repetição em si não constitui uma transgressão porque é a



Viva Cariri, de Geraldo Sarno.

forma que assume a transmissão da tradição, podendo ser observada na prática das ladainhas ou na repetição das palavras do santo, cuidadosamente memorizadas, apesar de que em nada diferem da obediência aos mandamentos católicos seculares e, portanto, nada têm de revelador que merecesse o esforço de reprodução fiel.

É fácil então compreender que a repetição ordinariamente espontânea, ao ser forçada pelo entrevistador, acusa uma troca de papéis, na medida em que o ouvinte, o que deve receber a tradição, interrompe a revelação. Ao fiel cabe apenas guardar o que ouve, sem tentar influir no andamento da revelação.

A intervenção da segunda beata, coerentemente, visa a retomar a repetição, como se ela não tivesse sido forçada, lembrando que se trata de ensinar aos que não sabem — que é a função básica desse sacerdócio. A ênfase está em que a justificativa apresentada na expressão "os que não sabem" afasta a menor hipótese de contestação, de vez que não se trata de uma impertinência *dos que sabem demais* e sim de ignorância *dos que sabem de menos*. O que se busca com semelhante intervenção é a retomada do processo espontâneo de revelação, em que a repetição contenha apenas um de seus significados possíveis, o de comprovação.

Curiosamente, a ruptura no processo de comunicação entre o sagrado e o profano só é sentida com gravidade pelo sujeito do discurso, o sacerdote, no caso a primeira beata, resolvida a levar a interrupção às últimas consequências, isto é, interrompendo defini-

tivamente. Intervindo no sentido de refazer a unidade rompida do discurso sagrado, a segunda beata, no papel de acólito, repõe a situação de novo em conformidade com as necessidades rituais, demonstrando que houve um erro de interpretação no desempenho do protagonista. Ao estragar a cena, o sacerdote põe em dúvida a própria encenação, ou seja, admitiu a hipótese da contestação da revelação. E de fato, mesmo que houvesse incredulidade, latente na repetição forçada, ela atingiria apenas o porta-voz e nunca a própria verdade revelada.

A crise na representação se deu pela insegurança do protagonista que é socorrido em cena aberta pelo coadjuvante, o qual, por sua vez, é alçado à condição de protagonista, por ter salvo o espetáculo. Sintomaticamente, desde a interrupção, o sacerdote quase que se restringe a repetir as indicações que lhe dá o acólito, sobretudo na bênção final, quando a segunda beata fica soprando o texto para a primeira. Apanhado numa falha de representação, o ator que vive o papel de sacerdote se retrai de maiores compromettimentos cênicos e apenas segue as orientações do *ponto*.

Neste caso, o que vimos não é como o primeiro exemplo, onde o ator desempenha o papel com convicção e mestria, e, portanto, a encenação está perfeita e constitui uma unidade acabada. Aqui o que aconteceu foi que pudemos ver a própria dinâmica de expressão social, o primeiro ato transcorrendo normalmente, depois a ocorrência de um fato inusitado a impedir ou transformar o agenciamento esperado dos elementos postos em ce-

na, provocando uma crise na estrutura de significação que, uma vez rompida e reordenada de modo a integrar a novidade, será revelada em movimento.

Episódios semelhantes ao indicado acima conferem ao documentário a possibilidade de registro do aleatório significativo de um momento privilegiado em que a representação consciente é superada pela emergência da crise na representação.

Acredito que a análise acima seja uma sugestão de como o estudo da dramaturgia natural possa trazer à tona as disposições mentais e ideológicas que se manifestam através do discurso composto espontaneamente pelos entrevistados para dar conta de sua condição de protagonista quando nem sempre isto é o que ocorre na vida mesma de cada um.

(1) O autor se refere à célebre experiência de montagem realizada pelo cineasta russo Leon Koulechov, por volta de 1920. Uma mesma imagem do rosto indiferente do ator Mosjukin parecia exprimir fome, amor paterno ou sofrimento, segundo fosse *montada*, respectivamente, com o plano de um prato de sopa, de uma criança brincando, ou de um caixão de defunto. (FC)

(2) Christian Metz. Crítico francês, autor do livro *A Significação no Cinema*, e que esteve no Brasil em 1975, pronunciando palestras sobre a linguagem do cinema e a linguagem dos sonhos. (FC)

OBJETIVO SUBJETIVO

José Carlos Avellar

Ao comparar a sensação de realidade passada pelo desenho e a pintura com a passada pela fotografia e o cinema, o francês André Bazin afirmou que a foto e o filme, reproduções mecânicas do mundo exterior, obtidas sem a direta interferência da mão do homem, vieram satisfazer o antigo desejo de uma perfeita ilusão de realidade.

"Significativamente — escreveu Bazin — este grupo de lentes que formam o olho fotográfico usado para substituir o olho humano é chamado de objetiva. Pela primeira vez, entre um objeto natural e sua representação, existe apenas um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior é formada automaticamente, sem a intervenção criadora do homem. A personalidade do fotógrafo se manifesta só na escolha do tema. Todas as artes se fundamentam na presença do homem. Só a fotografia é uma exceção, pois se vale da ausência do homem. A foto e o filme agem sobre nós como se fossem um fenômeno natural, como uma flor ou um cristal de neve, cuja beleza é inseparável de suas origens na natureza".

O texto de Bazin é de 1945. Mas essa impressão de que um olho mecânico reproduz melhor a realidade, sem as eventuais distorções da subjetiva visão humana, não nasceu aí. Nasceu com o próprio cinema. Nasceu, a rigor, um

pouco antes, com a fotografia. De quando em quando, impulsionada por fatores diversos, essa idéia passa a comandar as discussões sobre cinema. Foi assim em 45, nos ensaios sobre o neo-realismo. Foi assim 20 anos antes do texto de Bazin, nos manifestos dos artistas do Bauhaus sobre a fotografia, nos manifestos de Dziga Vertov sobre o cinema-olho e nos manifestos de John Grierson sobre o documentário. Foi assim quase 20 anos depois do texto de Bazin, nos manifestos de Jean Rouch e Richard Leacock sobre o cinema-verdade.

No começo da década de 20, para defender o ensino de fotografia no Bauhaus, Lazlo Moholy Nagy e Franz Roh, fotógrafos e artistas plásticos, escreviam que "o olho humano é um instrumento imperfeito, que vê mal e pouco", e que "é tão importante conhecer fotografia quanto conhecer o alfabeto, porque, no futuro, analfabeto será aquele que não souber fotografar".

No mesmo período, para defender o cinema-olho, "a vida registrada ao improviso, a filmagem de pessoas reais", Dziga Vertov escrevia: "Eu sou o cine-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que mostra o mundo com a objetividade que só a máquina pode ter. Eu me liberto da imobilidade humana, sou um movimento contínuo". E, enquanto isso, para defender o documentário, John Grierson escrevia: "O cinema é uma arte baseada na fotografia e

onde o que importa é sempre, ou quase sempre, a coisa observada, uma arte que pode ver a realidade de modo mais íntimo e que tem como inspiração primeira o registro do mundo real".

No começo dos anos 60, já na época das câmaras e gravadores leves e silenciosos, feitos para os noticiários de televisão, Richard Leacock defendia o cinema-verdade dizendo que "precisamos reaprender a olhar o que se passa diante de nós, abrir com a câmara um novo olho para o futuro", um olho novo com "uma câmara de grande mobilidade, um instrumento ligeiro e ágil".

Um pouco dessa crença na objetividade do olho fotográfico, um pouco do estilo do cinema direto, ou cinema-verdade, está presente na maior parte dos documentários realizados entre nós nesse último ano. Penso especialmente nos filmes exibidos no Festival de Curta-Metragem do Jornal do Brasil e nos filmes feitos para circular em cineclubes. *Acidente de Trabalho*, de Renato Tapajós; *Caso Ruschi*, de Teresa Trautman; *Por Exemplo Caxundé*, realização coletiva dos alunos do curso de cinema da Associação Brasileira de Documentaristas, seção de Salvador; *Pinto Vem Aí*, de Olney São Paulo; *Rocinha 77*, de Sérgio Pêo; *Assembléias Populares*, de Joel Lamaji; e *Marreteiros*, de Carlos Amaro e Neovaldo Carvalho, são, talvez, os exemplos mais interessantes



Os Marreteiros, de Carlos Amaro e Neovaldo Carvalho.

Mas, por trás dessa aparente retomada de um ideal comum a certos períodos da história da fotografia e do cinema, se encontra um impulso diferente. Já não se trata de uma solução determinada pelo fascínio diante das possibilidades de um registro perfeito através de um mecanismo impessoal. Não se trata de uma crença meio ingênua num olho objetivo que vê melhor do que o nosso. Trata-se de uma intencional redução (consciente, ou não, pouco importa) da complexidade do olhar humano a uma função mais simples: ver objetivamente, entrar de novo em contato direto com a

realidade, retomar o contato perdido em função da interferência das muitas formas de censura — as que impedem a livre circulação de informações, e as que mascaram as informações com enfeites que alteram o seu real significado.

Nesse sentido, esses filmes em que o autor permanece quase todo o tempo ausente (a personalidade do realizador aparece apenas na escolha do tema), essas reproduções que se pretendem objetivas, impessoais e mecânicas, são feitas com uma decisiva e criativa interferência do homem, ao contrário do que poderia sugerir um imediato paralelo com o texto de

Bazin. O que, à primeira vista, é impessoal e objetivo funciona, de fato, como uma tomada de posição pessoal, subjetiva, contra tudo aquilo simbolizado nos suaves movimentos da lente zoom, na luz de pôr-de-sol, na ação alegórica, na voz suave e no texto didático lido pelo narrador — marcas registradas dos pedacinhos de filmes colados nas pontas dos cine-jornais como "informações de interesse educativo".

Rocinha 77 leva o espectador a ver os caminhos apertados entre os barracos da favela. *Caso Ruschi* leva o espectador a ver o debate pela preservação da reserva

biológica de Santa Lúcia. *Pinto Vem Aí* leva o espectador à Feira de Santana para ver a chegada do Deputado Francisco Pinto, pouco antes das eleições de 1976. *Acidente de Trabalho* leva o espectador a ver, dentro das fábricas, como se produzem os acidentes. *Por Exemplo Caxundé* leva o espectador a ouvir dos próprios moradores a violência usada para desmontar uma favela de Salvador.

O autor, nesses filmes, age como um olho e um ouvido mecânicos que registram fragmentos da realidade. A platéia se sente como quem presencia algo semelhante a uma transmissão direta pela televisão, como quem vê algo que se passa naquele exato momento num outro lugar, como quem vê, graças à ajuda de uma extensão do olho humano, à ajuda de um instrumento objetivo, impessoal. Terminada a projeção, o espectador se sente naturalmente interessado em discutir o problema real que acabou de ver, e passa por cima dos meios usados para representar a realidade. Sai da projeção com a sensação de que acabou de ver não um filme, mas um pedaço do mundo real.

Numa entrevista concedida durante a Jornada de Curta-Metragem de Salvador de 1977, onde seu filme, *Acidente de Trabalho*, foi apresentado, Renato Tapajós define bem a questão: "Não adianta elaborar uma linguagem cinematográfica extremamente brilhante, extremamente nova, se ela não tem rebatimento do público a que se dirige. A linguagem que buscamos tem a preocupação de partir do cotidiano do operário — e o acidente de trabalho faz parte do seu cotidiano — para criar na platéia operária um certo estra-

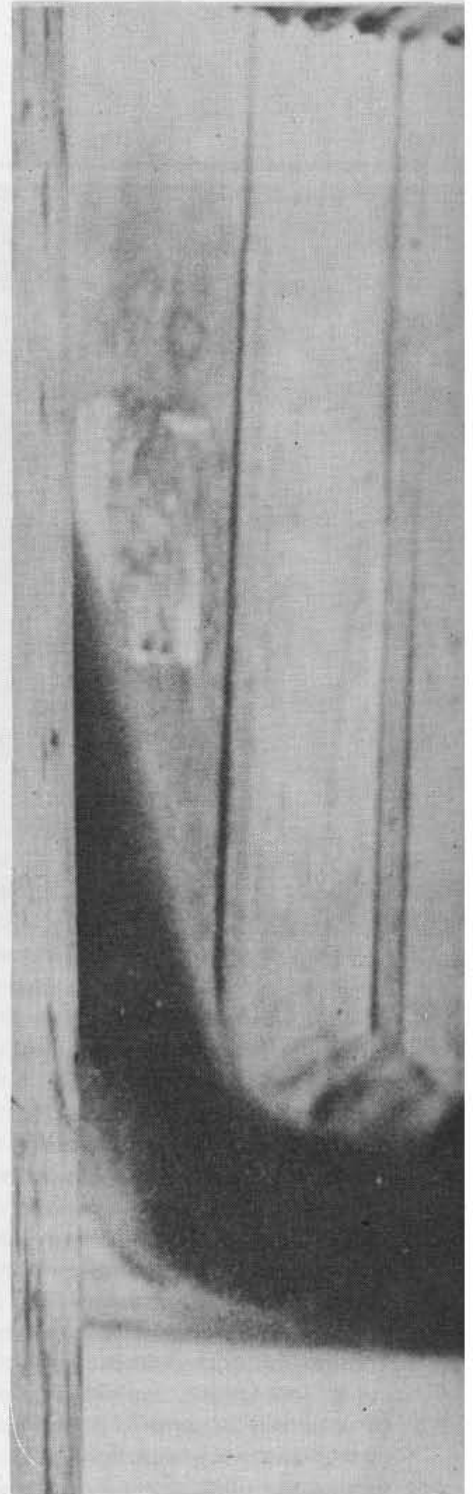
nhamento em relação a esse próprio cotidiano. Ela se identifica com ele, mas, de repente, começa a vê-lo com outros olhos".

O que importa é o tema do filme. A linguagem permanece afã invisível quanto a linguagem da ficção tradicional que procura levar o espectador a esquecer a tela, o projetor, o filme, e a se sentir no meio da realidade filmada. Nesses documentários feitos à maneira do cinema-verdade, o espectador tem sempre a consciência de se encontrar diante de um filme, da tela, de um projetor. O meio não se esconde. Mas, ao mesmo tempo, permanece invisível.

Ou o microfone aparece na tela, ou a presença da equipe de filmagem é notada pela reação das pessoas dentro da imagem, ou a insegurança do plano denuncia um homem com a câmara na mão. Ou ainda, mesmo nos filmes onde todos esses sinais de uma presença humana por trás da câmara tenham sido eliminados, o filme se denuncia como tal pela atitude particular das pessoas que fazem depoimentos, que falam diretamente para a câmara (isto é, para o espectador), que agem em função de um elemento provocador, a câmara.

Mas, ainda assim, graças à impressão geral de que o olho mecânico vê melhor, porque objetivo, o espectador se sente em contato direto com o real. O meio não interfere no acontecimento ou no depoimento, apenas registra. E registra melhor do que nós, permite ver coisas que no cotidiano passam sem ser notadas.

"Um operário dentro da fábrica vê um acidente acontecer na máquina ao lado. Como é que o operário vê um acidente na má-





Rocinha 77, de Sérgio Péo.



O Caso Ruschi, de Tereza Trautman.

quina ao lado? Ele vê em plano geral. Ele está aqui e o acidente acontece lá. Ele corre para perto do companheiro acidentado, mas o acidente já aconteceu. Então se torna muito importante decompor cinematograficamente o acidente", disse Renato Tapajós, na entrevista já citada, onde existe ainda uma outra observação curiosa a respeito de *Acidente de Trabalho*, que foi feito com a colaboração do Sindicato de Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema:

"Numa das exibições desse filme, um operário veio me falar que tinha achado impressionante e ótimo termos mostrado o pé apertando o pedal da máquina. É uma coisa que ele faz todos os dias. Mas nunca pôde parar e desviar os olhos para ver o seu próprio pé apertando o pedal".

Sem exceção, os filmes citados acima são produções quase ar-

tesanais, e se exibem num circuito ainda muito restrito. À primeira vista, parece pouco importante dedicar espaço maior a produtos que atingem uma pequena parcela de espectadores, enquanto o gosto do público continua a ser formado pelos filmes distribuídos nos grandes circuitos comerciais — o que equivale a dizer que o gosto do público continua a ser formado pela ficção tradicional, pelo filme que joga a platéia dentro da situação filmada para sofrer ao lado dos heróis; o que equivale ainda a dizer que o gosto do público continua a ser formado pelo filme produzido pelas grandes companhias americanas.

Mas a atitude simples e despreziosa desses filmes aparece como um exemplo oportuno nesse momento em que o esquema industrial está provocando distorções que nos afastam cada vez

mais de um efetivo contato com o cinema e com a realidade. E até, por coincidência ou por direta intenção, o estilo de narração se adapta bem às características da exibição. É uma conversa simples, dirigida a grupos não muito grandes. Um cinema de câmara. Voltado para temas que os filmes produzidos industrialmente (por motivos diversos) deixam de lado: as favelas, fábricas, as feiras livres, as eleições, os sub-empregos à margem da sociedade industrial, as associações de bairros. Filmar assim tem sido a forma de manter não só um contato com o mecanismo cinematográfico, mas um contato com a realidade através desse mecanismo. Uma forma de reaprender a ver as coisas, uma forma de exprimir a visão subjetiva de cada um através da objetiva da câmara. (in *Jornal do Brasil* de 28/1/78. Revisto e ampliado pelo autor).



ALELUIA, GRETCHEN

APRESENTAÇÃO

“Incorporar a saga dos imigrantes alemães à revelação do homem brasileiro, eis o desafio a que me propus em termos cinematográficos. É uma idéia antiga, fruto da minha origem étnica, e amadurecida ante a necessidade de recuperar um patrimônio cultural já em fase de diluição.

Natural da região Sul, desde *Lance Maior* — uma espécie de crônica pessoal, mesclada a uma visão da alienação dos jovens da província — e confluindo para *A Guerra dos Pelados* — o avesso ou o lado escuro da História do Brasil — sempre permaneci às rebarbas do problema básico da civilização

meridional: os imigrantes. Com *Aleluia, Gretchen*, resgatei essa lacuna, e surgiu uma trilogia que não fora premeditada, mas que, ao longo dos percalços e imponderabilidade do cinema brasileiro, acabou existindo.

No princípio era um conto, *Aos Mortos se Prende o Queixo com Esparadrapo*. Infilável. Uma estória ejaculada de um só arremedo. Mas nela se organizavam as primeiras imagens do futuro roteiro de quase 100 laudas. O roteiro virou livro, o conto mantém sua autonomia, mas nasceu um filme.

Queria contar — num painel que fosse terrivelmente provisório e incosturado — a trajetória de uma família alemã que, por contingências políticas,

DOSSIÊS CRÍTICOS

ALELUIA, GRETCHEN

é obrigada a emigrar para o Brasil antes da II Grande Guerra. Como os Kranz, um verdadeiro caleidoscópio de convicções, encaram sua nova pátria e horizontes: uma adaptação que se estende aos dias de hoje, começando em 1937 e atravessando o apogeu das atividades da Quinta Coluna, do Integralismo, culminando com a aparição de ex-oficiais da SS nos anos 50. O epílogo da trama vai acontecendo no momento em que o espectador estiver no cinema.

Todo o argumento-roteiro foi construído a partir de fatos reais confundidos com lembranças e a mitologia que a própria descendência alemã ainda cultua. Dados biográficos familiares irrompem aqui e ali, transmitindo ao público uma sensação de intimidade, de diário. Um diário sem páginas amareladas: um filme que ninguém viu sem antes morrer um pouco, nas palavras de um dos personagens.

Ao contrário de *Lance Major*, onde preferi uma linha mais realista de raciocínio e dramaturgia, e de *A Guerra dos Pelados*, em que o personagem central é a História, *Aleluia, Gretchen* medeia entre a alegoria, o meu tempo e a retomada do personagem dentro de uma série de proposições pessoais, colocadas ao julgamento do espectador. É um filme mais chegado à ideologia da platéia, e menos a dados meramente conceituais e psicológicos. A solução das equações existenciais e políticas em que se envolvem os integrantes da família Kranz, ao longo de 40 anos, cujo fundo móvel é a própria história nacional, será obra do público, que sem ele o filme se emascula." (Silvio Back).

FILME POLÊMICO

"Certo tipo de espectador, condicionado pela exuberância de *Xica da Silva* e a assepsia de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, poderá afligir-se com a narrativa fragmentada e descontínua de *Aleluia, Gretchen*. Outras ressalvas serão feitas à má distribuição de talento entre os atores e ao tom falsete da dublagem. Nada disso, porém, impede que este terceiro longa-metragem do catarinense Silvio Back (os outros: *Lance Major* e *A Guerra dos Pelados*) deva ser acatado como o filme brasileiro mais polêmico desde *A Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, ou um dos mais polêmicos desde *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Ou, ainda, a mais instigante tentativa de imersão em nosso passado histórico desde *Os Inconfidentes*, também de Joaquim Pedro.

Por todos os lugares onde foi visto, (...) *Aleluia, Gretchen* deitou um rastro de discórdia e amealhou desafetos e admiradores. Durante os debates que se seguiram à sua exibição na cinemateca do MAM, no Rio, Back rebateu com razoável galhardia duas objeções da platéia: o excesso de diálogos e uma suposta diferença entre os tratamentos dispensados, no filme, ao nazismo e ao integralismo — tão irrelevantes, a meu ver, quanto tentar estabelecer relações de causa e efeito entre a filosofia de Spencer, que Plínio Salgado consumia avidamente em 1918, e a temível gripe espanhola que, na mesma época, quase o arrebanhou para os Campos Elísios.

"O personagem principal de meu filme são os diálogos. Quem não se dispuser a acompanhá-los ficará sem entender direito o sentido do resto" — advertiu o cineasta. Para, em seguida, pacientemente explicar como nem a mais radical postura ideológica poderia justificar um tratamento mais reverente para o integralismo, que era, como se sabe, um arremedo subdesenvolvido das wagnerianas pompas nazistas; daí aliás, a inclusão na trilha sonora de *A Cavalgada das Valquírias* ao diapasão do *rock* rural.

Nas manifestações públicas dos integralistas, salta aos olhos a aparência mambembe dos seus componentes, uniformizados apenas da cintura para cima. Há amostras disponíveis desse desalinho nos documentários *O Mundo em que Getúlio Viveu*, de Jorge Illeli, e uns suculentos *hors d'oeuvres* didáticos para as platéias mais novas e leigas, estivessem seus autores menos preocupados em reduzir a ascensão do integralismo a um fenômeno que só medrou por causa do comunismo.

"Os inimigos de hoje serão os nossos imitadores de amanhã", vocifera com orgulho o Dr. Aurélio, o amigo brasileiro da família Kranz, em *Aleluia, Gretchen*. Fanático integralista, "um bom brasileiro", segundo o imigrante alemão *herr* Oskar, ou "um verdadeiro patriota", como se autoproclama, o Dr. Aurélio é, por várias razões, e não apenas pelo que diz, o personagem mais fascinante do filme. Modelo do que T.W. Adorno definiu como "personalidade totalitária", ele sintetiza todas as contradições do fascismo à brasileira, em especial o doloroso impasse diante dos compromissos nacionalistas (pretendiam os integralistas, pelo menos da boca para fora, a criação de um pensamento nacional autônomo para solucionar os problemas brasileiros) nativistas (Anauê, a saudação oficial dos seus partidários, era um grito de guerra e saudação de origem tupi, significando "você é meu parente") e seu ine-



Miriam Pires e Selma Egrei.

vitável confronto com o padrão ideológico que era importado de Berlim, Roma, Lisboa (o salazarismo) e Madri (o franquismo).

Nenhum dos personagens envelhece ao longo da saga que dura até nossos dias. "Quando as idéias não envelhecem," — esclarece o Dr. Aurélio — "o corpo resiste". Pouco antes, para *herr* Kranz, havia dito: "Ei, professor, a história se repete, se imita". Três ex-nazistas foragidos compartilham animadamente do *déjeuner sur l'herbe* integralista. O professor comenta: "Que bela Hitlerlândia, não, Inge?". Ao que Inge responde: "Professor, uma coisa é certa: passaram-se tantos anos, mas ainda está fecundo o ventre de onde saiu essa gente imunda".

E as valquírias cavalgam sobre um conjunto de guitarras, reco-recos e tamborins". (Sérgio Augusto, *Isto É*).

FILME POLÍTICO

"Uma raridade: ousou fazer um filme político. Ou, na pior das hipóteses, que inevitavelmente levará a discussões políticas, a um questionamento da história brasileira, à ressurreição de fatos confortavelmente esquecidos. O paranaense Silvio Back é o responsável por isto, em seu terceiro e melhor longa-metragem. *Aleluia, Gretchen* narra, em forma quase que de diário, a trajetória de uma família de imigrantes alemães, desde sua chegada ao Brasil, em 1937, até os dias atuais. O professor Ross deixa seu país por não concordar com o nazismo e também por não ter suficiente coragem para assumir qualquer oposição. Sua mulher, *Frau* Lotte, ao contrário, acredita que Hitler tenha razão. A ponto de entregar uma de suas filhas a uma das colônias

DOSSIÊS CRÍTICOS

ALELUIA, GRETCHEN

de aperfeiçoamento racial montadas pelos nazistas, de onde ela sai grávida e apaixonada por um oficial que preferia dividi-la com todos os seus colegas.

Para sobreviver no Sul do Brasil, os imigrantes instalam o Flórida Hotel (um anagrama de Adolf Hitler), onde estabelecem contatos com outros alemães e também com os integralistas. Back, misturando informações verdadeiras e imaginárias, constrói um painel das relações entre a migração e a explosão das ideologias totalitárias na América Latina. Existem momentos em que a ironia sublinha observações perfeitas, como o integralista descrevendo o assalto ao Palácio do Catete, o professor comentando as diferenças entre o Brasil e a Alemanha, o treinamento do arremedo da juventude hitlerista (com a despedida de Josef, o rapaz que prefere voltar à terra natal para fazer a guerra). Em outros, porém, o filme se arrasta tediosamente: os personagens ganham longos monólogos para se definirem, o que, para o espectador comum, resulta provavelmente em maior confusão. Confusão que permanece ainda diante da atuação dos refugiados nazistas que contactam os Kranz já na década de 50 e, numa seqüência de dispensável e frustrada emoção, relembram antigas práticas de tortura e mutilação.

Há ainda, nas seqüências relativas ao presente, uma obscuridade que, mesmo se intencional, em nada contribui para o filme. Enquanto, no passado, Back e seus co-roteiristas (Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini) situam com clareza as relações entre o nazismo e seus agregados e adversários brasileiros, ao chegar aos tempos atuais, a ameaça nazista, desvinculada de dados objetivos, converte-se num fantasma excessivamente intemporal, impressão que o tratamento alegórico dado à última (e plasticamente belíssima) seqüência acentua ainda mais.

Mesmo assim, *Aleluia, Gretchen* conserva sua força e sua importância. E além da saudável capacidade de provocar polêmicas (o filme já foi definido por certos espectadores, com total injustiça, aliás, de ser até uma nostálgica apologia do nazismo), este trabalho desigual e fascinante de Sílvio Back deixa um positivo saldo cinematográfico. No qual seria injusto não destacar sua narrativa anticonvencional, a firmeza do diretor em negar qualquer concessão às facilidades do folclore ou do sentimentalismo oferecidas pela história, a fotografia de José Medeiros ou o bom nível das interpretações. Entre essas, sobressaem as de Sérgio Hingst e, principal-

mente, José Maria Santos, o integralista Dr. Aurélio". (Edmar Pereira, *Jornal da Tarde*).

AÇÕES E DIÁLOGOS

"Dos quatro blocos que compõem a estrutura de *Aleluia, Gretchen*, o mais importante é o último (alegre reencontro de todos os personagens para um piquenique no campo), uma reapresentação dos pontos-chaves do filme sob uma nova forma de encenação: os atores dizem com gestos as coisas até então mostradas através dos diálogos. O bloco mais importante porque sugere uma reavaliação de tudo o que foi mostrado antes.

As três primeiras partes do filme trazem um letreiro para indicar a época em que se passa a ação. O primeiro bloco (a chegada da família Kranz ao Sul do Brasil, o Hotel Flórida, O Dr. Aurélio e a Juventude Hitlerista) vem com uma data, 1937 a 1939. O mesmo acontece no segundo (a chegada de Eurico, os discursos de Hitler pelo rádio e a fantasia de Repo) que traz o letreiro 1942 a 1945, e também com o terceiro bloco (a chegada de criminosos de guerra nazistas supostamente a caminho da Argentina) que traz a data 1955.

A última parte, o piquenique em que todos os personagens se reúnem para comemorar o aniversário de *Frau Kranz*, vem marcada por uma palavra, *hoje* ("um sábado de carnaval", segundo um personagem). Quase 40 anos separam o primeiro bloco do filme do piquenique final, mas, durante todo este tempo, os personagens conservam a mesma aparência física. Ninguém envelhece.

"O corpo resiste quando as idéias continuam vivas", diz o Dr. Aurélio em resposta ao elogio à sua eterna juventude. A resposta se dirige de fato ao espectador, para explicar porque os personagens permanecem com os mesmos rostos, e para dar a idéia central desta encenação muito dialogada e presa a um cenário restrito.

O roteiro se apóia em dados reais, informa o diretor — em narrativas de imigrantes alemães, relatórios das secretarias de segurança dos Estados do Sul do país e em lembranças familiares — mas estes dados são trabalhados para formar uma alegoria. O filme não pretende contar a história da imigração alemã no Sul do Brasil, mas servir-se deste fato real para organizar uma encenação mais ou menos livre, para representar o que aconteceu, entre nós, de 1937 até hoje.



É verdade, as discussões entre os personagens são insuficientes para mostrar com clareza o que se passou nos últimos 40 anos. Mas, a rigor, o filme não está propriamente interessado nos fatos, mas na análise destes fatos, na análise feita por este grupo de pessoas do Hotel Flórida (um anagrama de Adolfo Hitler), os Kranz, seus empregados e mais os amigos que encontram no Brasil. Alguns liberais, alguns indiferentes e outros abertamente adeptos do nazismo.

Existem trechos onde, como em todo o bloco final, as ações são mais importantes que os diálogos. Por exemplo: a cena da Juventude Hitlerista (infelizmente mutilada pela censura, que tirou fora todas as imagens em que os jovens arianos corriam, jogavam futebol e nadavam nus), ou a cena em que Repo, o empregado negro do Hotel Flórida, joga talco sobre o rosto para fingir-se de branco.

Existem também trechos em que a imagem funciona como um contraponto do som, como aquele momento onde um discurso de Hitler é jogado sobre a cena de amor entre Gudrum e Eurico, ou aquele em que uma marcha militar nazista aparece sobre a imagem de Repo acariciando os ombros da patroa. Tais cenas, no entanto, são pontuações do texto, são instantes de pausa. No filme, predominam as cenas faladas.

No começo, os personagens fazem alguma coisa enquanto falam. O professor Ross e sua mulher preparam-se para dormir quando comentam a ajuda de Oskar para a compra do hotel. Josef varre o corredor e marcha com a vassoura no ombro quando jura fidelidade a Hitler. Gudrum, Heike e Inge arrumam os quartos do hotel quando conversam sobre a Alemanha e o Capitão Hans.

ALELUIA, GRETCHEN

Mas estas pequenas ações para dar alguma naturalidade aos diálogos logo desaparecem, e os atores passam a recitar seus textos quase imóveis, sentados no jardim ou na sala de jantar, debruçados na janela, encostados a um canto. E a imobilidade dos intérpretes é acentuada pela composição da imagem, pela suavidade dos movimentos de câmara e pela suavidade da luz, tranqüila e sempre agradável aos olhos.

Uma única coisa se movimenta dentro da tela, as vozes dos personagens, e, por isto, no bloco final, *Aleluia, Gretchen* usa uma fala do Dr. Aurélio para explicar porque as pessoas não envelhecem e para indicar o correto relacionamento com os personagens. O que importa é ver cada um deles como o representante de determinadas idéias, pois o objetivo do filme é discutir a permanência destas idéias hoje.

Daí a importância dos diálogos, escritos como confissões para um diário íntimo, daí a importância do elogio à eterna juventude do Dr. Aurélio feito por *Frau Lotte*.

Dr. Aurélio, o elogiado, é o integralista que afirma, a certa altura, que "os inimigos de hoje serão os nossos imitadores de amanhã". É o integralista que, a certa altura, uniformizado, com uma *Lugger* na mão, diante do retrato de Plínio Salgado, e ao som do hino *Avante*, sonha com a tomada do Catete.

Frau Lotte, a que faz o elogio, é a nazista que lamenta ter saído da Alemanha para proteger o marido, que condena a apatia de Ross e se esforça para ensinar a Repo as idéias de Hitler. É a nazista que entregou a filha a um oficial SS, com a esperança de ter em casa uma criança ariana pura.

Não é por simples acaso que a história se interrompe no momento em que *Frau Lotte* e o Dr. Aurélio dançam, sorridentes, bem perto da câmara. Uma das idéias básicas do filme se resume na imagem destes dois personagens ligados por muitas afinidades, 40 anos depois, com o corpo ainda vivo, unidos numa festiva dança.

A música e os gestos dos atores falam mais forte que os diálogos neste piquenique final. Os liberais e os indiferentes estão sentados, imóveis. Às vezes olham diretamente para a câmara e recitam algum lamento. Os outros, uniformizados, com roupas e penteados novos, estão de pé e bebem, comem, brincam com uma bola de futebol, divertem-se com a música.

A princípio, uma velha canção alemã. Depois, com a chegada de Repo, uma batucada carnavalesca que logo se mistura com o tema do filme, um arranjo *rock* da *Cavalcada das Valquírias*, de Wagner. E aí, neste baile ao ar livre, se resume a outra idéia-chave do filme: os liberais e os indiferentes colaboram decisivamente para manter o sistema onde, de acordo com um personagem, "o importante é que reine a violência". Todos dançam a mesma música.

E aí, neste som feito de *rock*, Wagner e batucada, nesta dança feita de samba e de chutes numa bola de futebol, se encontra o principal ponto de discussão do filme.

Alguns trechos de *Aleluia, Gretchen* podem ser discutidos quanto à clareza da alegoria. Eurico fala de uma sopa de letrinhas, mas isto não é o suficiente para marcar o anagrama com o nome do hotel, porque a placa na fachada não está na imagem. Existem duas referências às coisas que *Frau Lotte* ensina a Repo, mas passam quase sem ser notadas, e por isso o negro parece agir espontaneamente como um nazista, movido, talvez, pelo desejo de ser branco.

O problema da alegoria final não é, como nos exemplos acima, provocado por uma encenação inadequada. É algo que resulta da própria concepção da cena, feita para mostrar que as formas de cultura popular são também cúmplices dos sistemas fascistas, são expressões, em princípio, alienadas, sem conteúdo político, manipuláveis por qualquer ideologia.

Uma vez aceito este ponto-de-vista não é preciso dedicar muita atenção à doutrinação de Repo, no filme, o representante da expressão popular. Uma interpretação equivocada — se bem que muito comum hoje em dia — determinada, por certo, pelo receio de ver repetido o que mais ou menos aconteceu com a ascensão do nazismo na Alemanha — o significado da expressão cultural popular foi alterado por uma intervenção da força bruta.

Talvez esteja aí a única reação emocional deste trabalho quase inteiramente controlado pela razão. Uma reação emocional diante de um possível acerto da afirmação do professor Ross — estamos numa Hitlerlândia — ou do Dr. Aurélio — a história se repete. Mas, de qualquer forma, uma interpretação que o filme deixa, como todas as demais, em aberto, como uma provocação, como um estímulo para levar o espectador a discutir as idéias que nos últimos 40 anos chegaram até ele.



Nem sempre a discussão é absolutamente clara, as alegorias, fáceis de traduzir ou as observações, precisas, mas o que realmente importa é que o filme toca em questões precisas e leva o espectador a refletir sobre "como o pensamento nazista sobreviveu à sua fase festiva e bélica". (José Carlos Avelar, *Jornal do Brasil*).

Direção, argumento e roteiro: Sílvio Back. *Colaboração no roteiro:* Oscar Volpini e Manoel Karam. *Fotografia:* José Medeiros. *Montagem:* Inácio Araújo. *Direção Musical:* Carlos Castilho. *Arranjo de Wagner pelo conjunto O Terço.* *Cenografia:* Ronaldo Rego Leão e Marcos Carrilho. *Figurino:* Luís Afonso Burigo. *Produtor associado:* Embrafilme. *Diretor de Produção:* Plínio Garcia Sanches. *Elenco:* Míriam Pires (Lotte Kranz), Carlos Vereza (Eurico), Sérgio Hingst (Ross), Selma Egrei (Gudrum), Kate Hansen (Heike), José Maria Santos (Dr. Aurélio), Lilian Lemmert (Rose Ma-

rie), Narciso Assumpção (Repo), Elizabeth Deste-fanis (Inge), Sale Wolokita (Mertz), Lala Schneider (Minka), Edson D'Ávila (Oskar), Lauro Hanke (Werner), Joel de Oliveira (Pastor Tannenbauer), Rafael Pacheco (Wilhelm), Abílio Mota (Bruckner), Lorival Gipiella (Josef), Maurício Távora (Kaput). *Produção:* Sílvio Back Produções Cinematográficas, Paraná. *Distribuição:* Embrafilme. Brasil, 1976.

PRÊMIOS:

Coruja de Ouro/77: melhor atriz (Míriam Pires), melhor fotografia e melhor figurino;
Golfinho de Ouro/77 (Museu da Imagem e do Som): melhor filme;
V Festival de Gramado (1977): melhor fotografia e melhor ator coadjuvante (José Maria Santos);
Air France de Cinema/77: melhor diretor e melhor atriz (Míriam Pires);
APCA: melhor roteiro, melhor ator (Sérgio Hingst) e melhor cenografia;
Adicional de Qualidade (Embrafilme).

TENDA DOS MILAGRES

DEPOIMENTO CULTURAL

O livro de Jorge Amado é um grande depoimento sobre a cultura brasileira. A história se passa na Bahia, mas ao tratar da questão da formação da sociedade baiana, trata da realidade de todo o país. Uma sociedade gerada pelo povo em termos culturais, étnicos e que será a sociedade dominante. Na verdade, essa sociedade já é dominante, mesmo sem ter força econômica, jurídica. É o poder do futuro. A história de Pedro Archanjo é uma síntese disso.

A obra de Jorge abre um panorama humano, original, com uma linguagem generosa, favorável a seus personagens. A grandeza do comportamento brasileiro. Isso vem ao encontro do que pretendo: um cinema ligado ao povo, que libere o povo brasileiro no sentido de apurar o seu comportamento não dependente de um modelo prescrito por uma outra sociedade. O povo como modelo dele mesmo — é o segredo de Jorge, é o que o cinema brasileiro precisa encontrar.

A parte do livro que se passava em 67/69 foi adaptada para 1975. As discussões, por exemplo, são as de agora. Os temas de 69 estão ultrapassados porque há uma mudança na visão política, uma expectativa ante a realidade, uma necessidade básica de reformular o conceito de cultura brasileira. As discussões giram em torno disso. No tempo do livro, as discussões eram dependentes de conceitos já formulados, de respostas já prontas. Hoje estamos aprendendo com a própria realidade, abandonando receitas e bulas de comportamentos.

No plano do passado, a síntese do personagem do povo que emerge da cultura baiana, do universo africano — onde se situa o candomblé — está em confronto com a classe dos senhores da terra que produziam uma teoria de subestimação do ex-escravo. *Tenda dos Milagres* situa o negro a partir daí: quando ele deixou de ser objeto de propriedade e o modelo ainda era o da sociedade branca, européia. (Nélson Pereira dos Santos)

FIDELIDADE AO LIVRO

Tenda dos Milagres é um livro que para mim tem uma enorme importância. Porque eu creio que nele se discute o problema do povo brasileiro, o

problema da cultura brasileira e da originalidade do brasileiro. Quando eu era muito jovem, em 1935, escrevi um livro em que a minha preocupação já era a mesma. O livro se chamava *Jubiabá* e o problema era colocado apenas por um jovem de 23 anos, cuja experiência humana, literária e política era ainda muito limitada. Vinte e cinco anos depois escrevi *Tenda dos Milagres*, onde eu já era um homem maduro, com bastante mais experiência, sob todos os aspectos.

O filme *Tenda dos Milagres* é fiel ao livro, no que é fundamental. Aquilo que o livro tenta expressar a cada um dos leitores, o filme de Nélson tenta levar a cada um dos espectadores, ou seja, uma visão de como o povo brasileiro soube lutar contra os preconceitos, contra uma falsa ciência, contra tudo o que significava a negação de uma condição humana e de uma condição brasileira, tudo o que significava fazer de nossa face uma face estrangeira. Esta luta que continua até hoje, que não parou. Nada do que está no livro, do que está no filme é inventado. São coisas que se passaram e que foram recriadas por mim e depois por Nélson. Eu recriei no livro dentro das minhas limitações, e Nélson recriou no filme com seu imenso talento e sua grande qualidade de cineasta.

Nossa relação durante a adaptação de *Tenda* foi ótima. Porque Nélson não briga. Nélson concorda e depois faz aquilo que ele quer. A relação foi inteiramente diferente. Porque eu nunca me meto em adaptação de livro meu, para nenhuma forma de comunicação diferente da literatura. Nem para teatro, nem para televisão, nem para rádio, nem para cinema, eu nunca dei o menor palpite. Mas com Nélson, não. Com ele eu discuti muito, conversei muito, palpiti muito.

Mas o Nélson fez uma coisa muito inteligente: me botou para trabalhar e enquanto isso ele foi filmar. Quando eu terminei de fazer as coisas, ele tinha acabado de filmar. Ele fez exatamente o que ele devia ter feito — fez a sua adaptação. Ele, naturalmente, conversou muito comigo, discutiu muito comigo. Eu disse tudo o que pensava e como pensava, e ele fez exatamente o que achou que devia fazer.

Sequer me passou pela cabeça a idéia de querer levar Nélson a modificar sua maneira de trabalhar, de fazer isso ou aquilo no filme que é dele, da mesma maneira que Nélson, se eu fosse escrever um



Jards Macalé e Liana Maria Graff.

DOSSIÊS CRÍTICOS

TENDA DOS MILAGRES

livro, não iria me impor seus pontos de vista no romance que eu fosse escrever.

Conheço o Néelson há muito tempo. Quando ele fez o *Rio 40 Graus* eu já o conhecia. Depois estive muito misturado com a vida dele. Temos uma ligação muito profunda, vital, na maneira de pensar, de ver e sentir as coisas. Somos amigos de muitos anos. Uma amizade que se construiu na base de um trabalho e de uma luta que fizemos juntos. Creio que acompanhei muito de perto a carreira de cineasta jovem e desconhecido, quando ainda não era o grande mestre de cinema brasileiro.

O filme *Tenda dos Milagres* é uma obra de Néelson, pensado, criado e concebido por ele. Mas não deixa de ser meu. Afinal, no sangue de Néelson que corre ali dentro, há um pouco do meu sangue. (Jorge Amado)

ALEGRIA DO POVO

No final de *Tenda dos milagres* — apesar da morte de Pedro Arcanjo (não estamos antecipando informação — é coisa que se sabe desde o início do filme), da incerteza sobre se um filme e uma pesquisa a seu respeito serão efetivamente completados e dados a público — o clima é de festa. É o povo na rua fazendo a sua própria alegria, afirmando os seus valores e a sua dimensão coletiva. Como no personagem de *O amuleto de Ogum*, que é, sem dúvida, expressão da alma popular, a ressurreição é sempre possível. Quaisquer que sejam os antagonismos, as perplexidades, os entraves ou os impedimentos, é infundável essa alma cujas raízes o bedel de faculdade, Pedro Arcanjo, pesquisou na própria fonte de suas origens.

Não se trata de um sentimentalismo, de um oportunismo, de uma gratuita exuberância ou mesmo de um fácil otimismo. Néelson Pereira dos Santos não é capaz de tais coisas. Trata-se de uma afirmação de vitalidade e de convicção em valores de autenticidade capazes de oferecerem a única resistência possível, na visão do cineasta, à investida mastodôntica da compressão massificadora de ingerências, intervenções e deformações como as que comanda, do alto de sua suficiência de empresário de comunicações, o cínico dr. Zezinho. Nisto tudo, como fica o poeta que deve repercutir, através da pesquisa, da criatividade e do amor da arte o destino da causa popular? Fausto Pena, poeta em primeiro lugar, jornalista e depois cineasta, é o homem que inicialmente desconhece quem seja Pedro

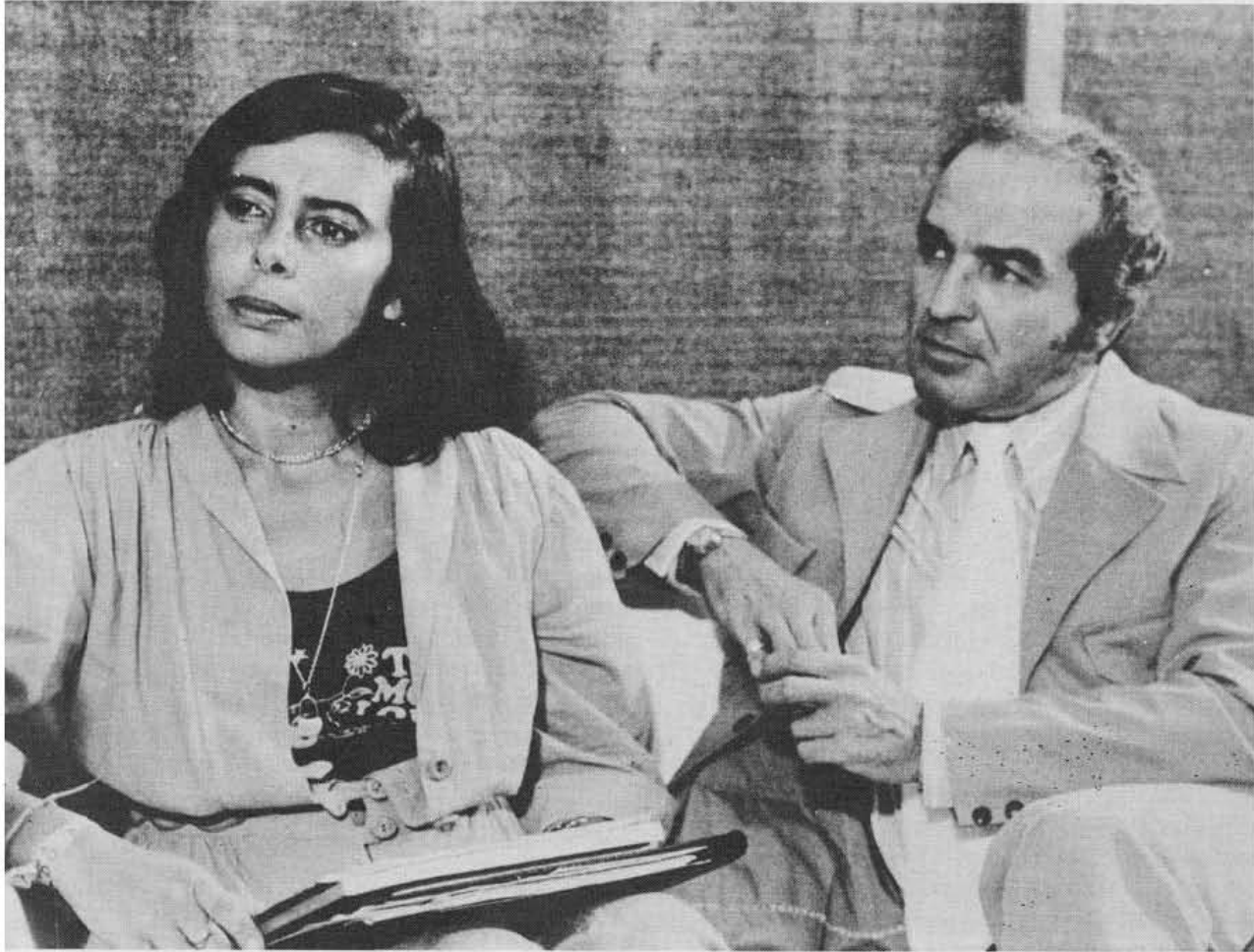
Arcanjo. Chega a ele pelos imperativos de um desempenho jornalístico e, depois, a serviço do *brasilianista* americano, que chegara à Bahia deslumbrado de algo de que entendia tão pouco como o professor Nilo Argolo, antagonista ferrenho de Pedro Arcanjo nos dias em que este provocava o decanato universitário com suas teorias sobre a miscigenação como ideal étnico.

De certa maneira, Fausto Pena chega ao cinema como o próprio livro *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado. Pois fazer cinema implica assumir a poesia, ampliar o jornalismo e sintetizar coerentemente o universo popular. É por isto, talvez, que se tem afirmado, com tanta frequência, que o filme *Tenda dos milagres*, de Néelson Pereira dos Santos, é também um filme sobre o cinema, mais localizada, como seria de se supor e desejar, sobre o cinema brasileiro. A obra incorporou o melhor da inventividade de Jorge Amado, num de seus melhores romances, à lúcida temática de um dos cineastas que mais obstinadamente tem pensado e vivido o cinema brasileiro. O resultado foi uma síntese profundamente rica em sugestões populares relacionadas à ficção, à potencialidade existencial, à luta pela afirmação de uma identidade, à ironia frente ao inimigo virtualmente mais poderoso. Ao mesmo tempo que é uma ficção extremamente envolvente, *Tenda dos milagres* é uma reflexão instigante e provocadora. E, mais do que no livro, esta reflexão, através do filme-dentro-do filme, do poeta cineasta Fausto Pena, é uma intromissão questionadora e de uma exuberância caudal, habilmente driblando o excesso e o modernoso em que poderia incidir uma narrativa hostil à acomodada facilidade dos processos mais correntes no cinema e na televisão.

Como espetáculo, *Tenda dos milagres* é um triunfo do cinema brasileiro, o filme mais importante da fase atual deste nosso cinema no encaixo da conquista decisiva do seu mercado. Uma produção notável em sua arquitetura formal, na inteligência da reconstituição, na recriação de um universo onde se desenvolve uma discussão de natureza política e antropológica. (Fernando Ferreira, *O Globo*)

AMOR AO CINEMA E AO POVO

Um filme amplo, rico, aberto. E no entanto, como em certo momento sentença seu personagem principal, muito simples. Sem enfeites supérfluos e sem qualquer vestígio de rebuscamento nas imagens ou em sua linguagem. O 12º longa-metragem



Ancy Rocha e Geraldo Freire.

de Néelson Pereira dos Santos (o primeiro, *Rio 40 Graus*, foi realizado em 1955) aborda e enfrenta a discriminação racial de forma clara, direta e franca.

Distante tanto dos apelos da pornochanchada quanto do formalismo dos filmes bem-feitinhos, *Tenda dos Milagres* é um inequívoco atestado de amor ao cinema e ao povo brasileiro, seus dois grandes personagens, E, ao mesmo tempo, um filme inovador, provocativo, que denuncia, instiga e exige reflexão. Não importa que se esteja ou não de acordo com a livre adaptação do romance lançado em 1969 por Jorge Amado: esse tipo de cumplicidade será irrelevante. Muito mais importante será acompanhar o cineasta Néelson Pereira dos Santos em sua procura de uma forma cinematográfica capaz de simultaneamente comportar suas preocupações como artista criador e identificar-se com os mitos e a linguagem popular. Sem nunca assumir uma atitude de crítica ou de superioridade, sem a

preocupação de fazer julgamentos e impor conclusões.

Na reconstituição da vida do seu herói, um mulato, capoeirista, tocador de violão, grande amante e incansável pesquisador da cultura negra, o filme alterna três épocas diferentes: o início do século, quando Pedro Arcanjo, bedel da Faculdade de Medicina da Bahia, fundada por D. João VI e fonte original do saber científico no Brasil, convive ainda sem grandes conflitos com as teorias racistas da cultura dominante, branca e europeizada, encampadas por seus catedráticos; entre o fim dos anos 30 e primeiros anos 40, quando Arcanjo decide enfrentar as pregações racistas do catedrático Nilo Argolo de Araújo publicando as pesquisas que acumulara e que pulverizam, inclusive individualmente, as aspirações do seu oponente em relação a uma raça pura; e os dias atuais (ou seja, 1975, quando foram feitas as filmagens em Salvador),

com Pedro Arcanjo sendo ironicamente redescoberto a partir de apaixonadas declarações de um sociólogo e antropólogo norte-americano, "um dos cinco gênios do século".

Admirado por estrangeiro tão ilustre, o escorçado bedel que pagara com a cadeia sua ousadia por sacudir incômodas árvores genealógicas é transformado em personagem da moda e consumido segundo as necessidades do sistema. Seu nome e sua importância ficam esvaziados por rótulos como "herói contestador" e pelo mercantilismo de políticos e comerciantes de vários gêneros que comandam a máquina publicitária e administrativa do *establishment*.

Mas existe o verdadeiro Pedro Arcanjo, preservado à margem da cultura oficial na memória e nas ações do povo. O privilégio e a responsabilidade pelo resgate dessa cultura das catacumbas para a luz, Néelson atribui ao cinema. Com inteligência ele inclui no roteiro uma proposta estética pessoal. E o cineasta — na história — que se propõe a descobrir Pedro Arcanjo, como o próprio diretor ao fazer *Tenda dos Milagres* — vai meticulosamente desmontando os engodos, armadilhas e reticências erigidas em torno da verdade pelos preconceitos e conveniências da cultura que detém o poder. Essa investigação sobre as origens da raça brasileira é sempre direta. Câmara colocada ao nível do espectador, a busca acabará revelando seu próprio perfil, o elo que completa a corrente circular formada pelo povo e seus mitos, sintetizada na música-tema, de Gilberto Gil ("O filho perguntou pro pai/onde é que está o meu avô. . . pai perguntou pro avô/onde é que está meu bisavô. . . avô perguntou bisavô/onde é que tá tataravô. . . tataravô, bisavô, avô, pai Xangô, Aganju/viva Egum. . .").

Todos somos personagens de *Tenda dos Milagres*. Ou por razões étnicas e culturais imediatas ou pela leitura dessa pastoral ufanista que apela para sentimentos e aspirações universais — o amor, a fraternidade, a tolerância, a compreensão, despindo expressões como liberdade e democracia racial dos seus assépticos invólucros pomposos e beletristas para inseri-las na prática do cotidiano. E sem recorrer às facilidades da emoção derramada ou do pitoresco, recursos infalíveis quando o interesse é apenas o de arregimentar grandes audiências.

As ambições de Néelson Pereira dos Santos escolheram um caminho muito mais áspero, o que livra seu filme também das prováveis acusações de demagogia. Porque ele recusa o envolvimento proporcionado pelas histórias de injustiças e persegui-

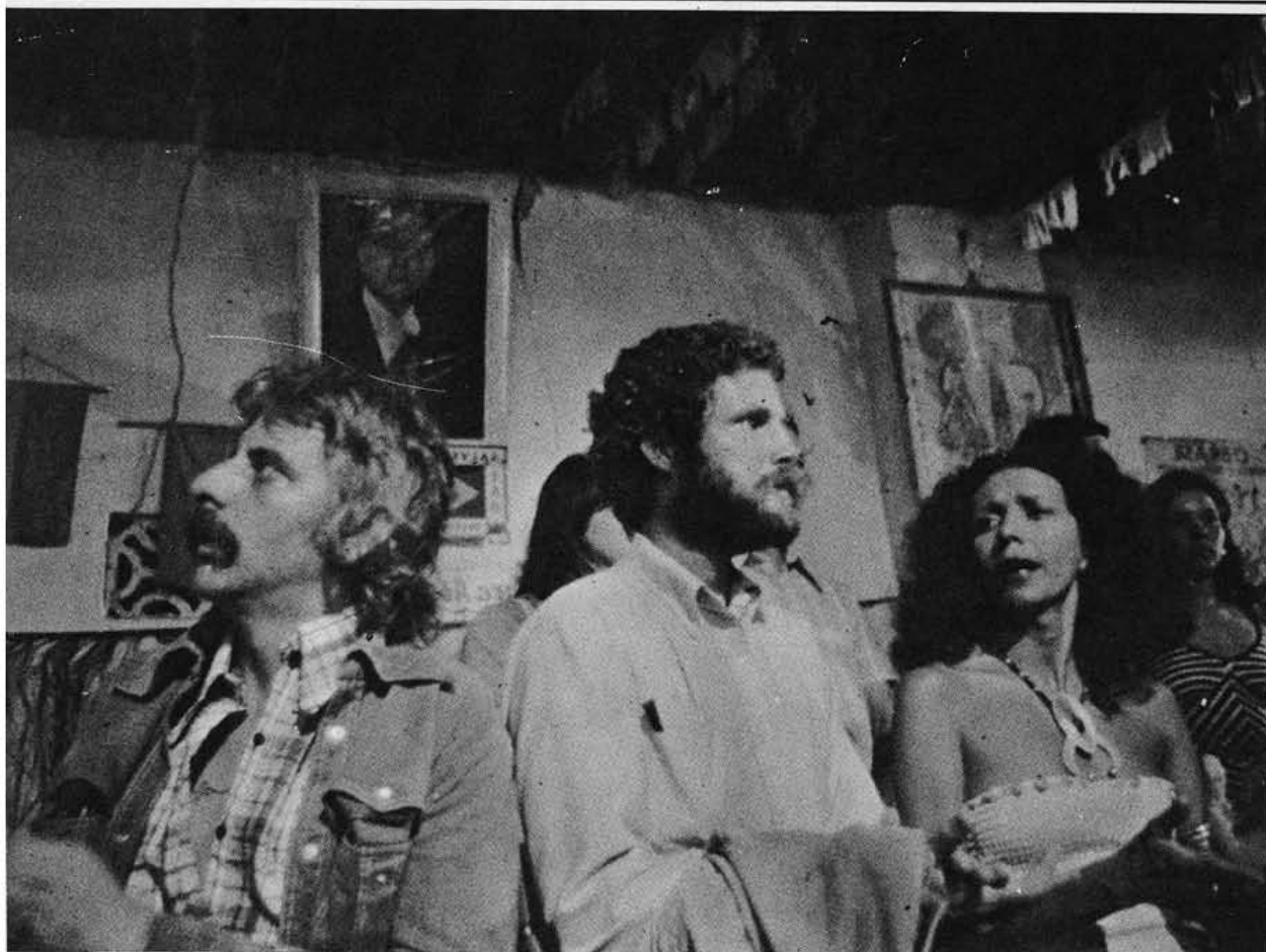
ções passadas, da mesma forma que ignora a insuperável plasticidade das cerimônias de candomblé (embora conte com um ótimo fotógrafo, Hélio Silva), para propor a reflexão. E é através dela que se chega à beleza e à emoção, assim como à profunda e implacável ironia, deste luminoso depoimento sobre a cultura brasileira. (Edmar Pereira, *Jornal da Tarde*).

FILME ENVOLVENTE

Poucos filmes conseguiram tornar tão fascinante a pesquisa e o estudo sobre a cultura brasileira como *Tenda dos Milagres*. As proposições do romance de Jorge Amado, incorporadas e enriquecidas por Néelson Pereira dos Santos, assumem em seu filme uma nova vida e inúmeras outras dimensões paralelas. Apesar de este romance ser um dos momentos de maior reflexão do escritor, o mérito do cineasta foi exatamente ter explicitado, com o seu engenho e arte, a força de um universo riquíssimo pela sua originalidade, conformação e formação.

Tenda dos milagres retrata o processo pelo qual o homem brasileiro modifica, estrutura e transforma a sua sociedade em todos os níveis. É o retrato da pluralidade que informa a nossa cultura, o nosso povo e as contradições que o caminhar pela vida impõem a quem dela participa. A grande sabedoria do personagem Pedro Arcanjo é uma lição de humanidade e inconformismo, de amor e revolta, de liberdade e submissão, de crença, principalmente de crença, a fé que se transforma em obras porque é fruto de profundas convicções. Disso tudo resulta o compromisso com os outros que vivem e têm o direito de continuar a viver.

Na obra de Néelson Pereira dos Santos, *Tenda dos Milagres* é o testemunho da maturidade e da liberdade de criação. É um filme envolvente da primeira à última imagem. Totalmente acabado, senão o mais bem acabado do cinema brasileiro nos últimos anos. É impossível negar-lhe a agilidade narrativa, a ironia com que trata certos temas (o machismo, o coronelismo, o próprio cinema brasileiro e sua política) e personagens (o coronel, o chefe de polícia, a televisão e os publicitários). a observação profunda e arguta do comportamento das pessoas investidas de suas funções sociais. Mas, acima de tudo, a forma com que Néelson captou a energia viva de um povo, sua luta, seus traços culturais e o seu caráter.



Hugo Carvana, Laurence R. Wilson e Sônia Dias.

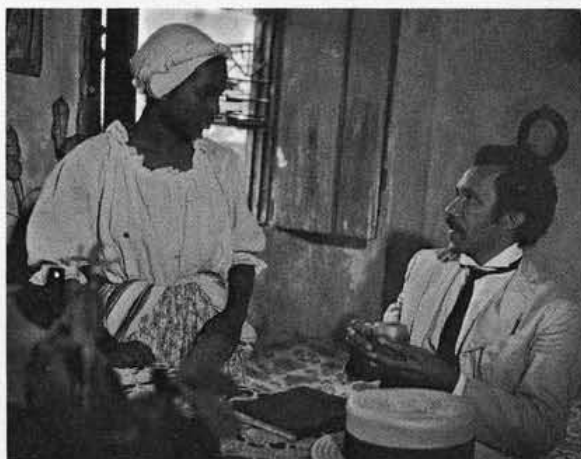
Permanentemente inventivo, *Tenda dos Milagres* não dá ao espectador a chance de se desligar da narrativa. Ele é envolvido por ela quase que inconscientemente, exatamente porque Néelson conseguiu mexer com o inconsciente coletivo — esse sincretismo racial e cultural. Todo brasileiro se sente mais ou menos refletido no filme. Na verdade, trata-se de um filme que responde a muitas inquietações políticas e existenciais do nosso cinema. Além de uma *mise-en-scène* extremamente rica e inventiva, *Tenda dos Milagres* conta com interpretações magníficas (especialmente as de Hugo Carvana, Juarez Paraíso, Jards Macalé, Emmanuel Cavalcanti, Anecy Rocha, Nildo Parente, Jofre Soares e Sonia Dias), excelente fotografia (de Hélio Silva), inspirada trilha sonora (de Jards Macalé) e o belo tema musical (de Gilberto Gil). Tudo isso faz de *Tenda dos Milagres* um dos melhores filmes brasileiros em muitos anos. (Miguel Pereira, *O Globo*).

AMENO E AMARGO

Nas primeiras cenas os retratos em sépia — a cor do passado — marcam o passar do tempo, as épocas. No tempo passado e no presente vive e revive na Bahia o protagonista Pedro Arcanjo em duas edições, mas sempre com as mesmas características.

Mais do que o protagonista ele é o tema do filme, mais do que pessoa real ou de ficção é o Problema. O problema é árduo, acirrado, cru. Deve a cultura mestiça, afro-brasileira, sobreviver ao lado da cultura oficial de importação? Reacionários de colarinho engomado, os “puros brancos” (ou que acreditam sê-lo) esmerando na castiça eloquência baiana, se opõem a um sincretismo e a uma mestiçagem cultural e religiosa, chegam a sugerir a abolição do casamento entre brancos e pretos. Mas nas ruas da cidade a questão explode em demonstrações, não em discussões. Em fatos, não em tertúli-

TENDA DOS MILAGRES



Juarez Paraíso e Janete Ribeiro da Silva.



Juarez Paraíso, Conceição e Dmerval.

as. Continuam os ritos mágicos, os candomblés, as capoeiras, etc. e manifestações pagãs se misturam sem chocar-se com atos de fé na cidade dos mil templos católicos e das mil tendas dos milagres.

Um pai óbvio, caricatural e branco, declara que o mulato Daniel é para ele como um filho mas quando sabe que namora a filha dele e que os dois tencionam casar-se escorraça o jovem que de "querido filho" se torna "aquele descarado oportunista". Dos países onde a gente é incontestavelmente loira e de olhos azuis chega uma mocinha de estilo vitoriano que quer unir-se a Pedro Arcanjo e ter com ele um filho (é uma antropóloga ou uma filantropa?). Alcançada a finalidade, volta a casa feliz e grávida. Os reacionários ateiáms fogo onde encontram vestígios da detestada cultura, os pretos e os mulatos reagem liderados pelo bedel da universidade, Pedro Arcanjo, estudioso, sociólogo. Ele acaba preso mas tem seguidores que não deixam morrer nada que indiretamente ou não se refere àquela cultura. Pedro, o arauto, o combatente, morre. Mas continuam vivos os orixás, os ritos, as

cerimônias de um culto tradicional. Tudo: desde os europeus da procissão até as mais misteriosas crenças.

A cultura, Pedro Arcanjo o sabia, é a expressão viva dos sentimentos de um povo, das suas emoções, dos seus pensamentos, dos gostos e das aspirações — é a tradição, uma *energia* sem a qual uma raça sobrevive apenas. Cultura, no caso, emotiva e rica que é como um livro aberto da história de uma raça.

Mas quem é, de onde vem Pedro Arcanjo? Ele é descoberto para os baianos por um cientista norte-americano que vem à Bahia justamente para pesquisar sobre ele. Os baianos nunca ouviram ninguém citá-lo, alguns se lembram vagamente dele. Fazem-se logo pesquisas e investigações (o americano falou, talvez atabalhoadamente, em "gênio"); procura-se nos arquivos e nas memórias e eis que surge, pula, dança, fala no meio do seu povo o gênio-bedel, redentor da tradição. Torna-se um bem comum, arrisca tornar-se um bem de consumo através da publicidade ou de morrer em áridos estudos. Mas a melhor maneira de fazê-lo reviver é de rodar o filme dele, colocar o gênio com seu avental branco de bedel ao nível do povo. E roda-se o filme.

É a bela película de Néelson Pereira dos Santos, inspirada no livro de Jorge Amado. Como o mestre, ao encarar um tema que podia degenerar em polêmica erudita, em ênfase demagógica e, pior, em sentimentalismo, Néelson escolheu o caminho sereno e pouco comprometedor da ironia e da meia comicidade. Assim, o Problema se torna lição (apenas lição) garbosa e sem pedantismo, a um nível popular. Amado estudou a questão sobretudo nas ruas, nas praças, nas tendas; ouvindo, discutindo, interrogando, criando contatos humanos.

Néelson fez o mesmo, preocupando-se com um filme que fosse ameno e ao mesmo tempo evocação de antigas amarguras, de tristes conflitos, de oposições ridículas. Não pôde conservar aquele senso de amor alegre, de paternal simpatia que caracteriza sempre as relações Amado-Bahia. Mas isto não o prejudica. O que prejudica, levemente, é certa fatura de personagens e de casos e a exploração repetida dos desfiles, das esplendorosas procissões, garantia de sucesso no exterior mas razão de cansaço para o espectador já desafiado por mais de duas horas de espetáculo. (Bruna Becherucci, *Jornal da Tarde*)



Terreiro do Opô Afonjá.

Dirção: Néelson Pereira dos Santos. Baseado no romance *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado. **Adaptação e diálogos:** Jorge Amado e Néelson Pereira dos Santos. **Roteiro:** Néelson Pereira dos Santos. **Fotografia:** Hélio Silva. **Trilha sonora:** Jards Macalé. **Música-tema:** Gilberto Gil. **Cenografia:** Tizuca Yamasaki. **Figurino:** Yurika Yamasaki. **Montagem:** Raimundo Higino e Severino Dadá. **Diretor de Produção:** Albertino N. da Fonseca. **Produtor executivo:** Ney Sant'Anna. **Elenco** — Época contemporânea: Hugo Carvana (Fausto Pena), Sônia Dias (Ana Mercedes), Anecy Rocha (Professora Eldelweis), Wilson Jorge Mello (Dr. Zezinho, diretor do jornal), Geraldo Freire (Gastão Simas, diretor da agência de publicidade), Laurence R. Wilson (James D. Livingston), Severino Dadá (Dadá, o montador); Época antiga: Jards Macalé (Pedro Arcanjo jovem), Juarez Paraíso (Pedro Arcanjo), Nildo Parente (Prof. Nilo Argolo), Washington Fernandes (Delegado Pedrito Gordo), Emmanuel Cavalcânti (Chefe de polícia Fernando Góes), Nilda Spencer (Condessa Zabela), Jurema Penna (Tia Eufrásia), Fernanda Amado (Lu), Arildo Deda (Prof. Fontes), Geová de Car-

valho (Major Damião), Álvaro Guimarães (Astério), Jorge Amorim (Tadeu Canhoto), Gildásio Leite (Prof. Fraga Neto), José Passos Neto (Prof. Silva Virajá), Manoel Bonfim (Lúdio Corró), Maria Adélia (D. Emília), Janete Ribeiro da Silva (Rosa de Oxalá e Iaba), Ana Lúcia dos Santos Reis (Dorotéia e Iaba), Liana Maria Graff (Kirsi), Luís da Muriçoca (Pai Procópio), Guido Araújo (Prof. Calazans); Participações especiais: Jofre Soares (Coronel Gomes), Menininha do Gantois e seu Terreiro, Mãe Ruinhó de Bogum, Mirinha do Portão e seu Terreiro, Terreiro do Opô Afonjá, Mestre Pastinha, Caribé, Prof. Cid Teixeira, Jenner Augusto, Calazans Neto, Mirabeau Sampaio. **Produção:** Regina Filmes. **Distribuição:** Embrafilme. Brasil, 1977.

PRÊMIOS:

X Festival de Brasília (1977): Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Trilha Sonora (Jards Macalé), Melhor Atriz Coadjuvante (Sônia Dias). Air France 1977: Melhor Filme

AJURICABA

O REBELDE DA AMAZÔNIA

CALDEIRA & AJURICABA

Ajuricaba é o terceiro longa-metragem do cineasta Oswaldo Caldeira e o sétimo filme por ele realizado, em dez anos de carreira.

Caldeira começou fazendo cineclubismo no Centro de Estudos Cinematográficos, em Belo Horizonte. Depois desenvolveu um trabalho de crítica cinematográfica para a imprensa diária desta mesma cidade. Vindo para o Rio frequentou um Curso de Cinema promovido pelo Itamarati e Unesco através do documentarista sueco Arne Sucksdorf. Era um curso bastante intenso e abordava diversas fases da realização cinematográfica. Em 1966 formou-se em Filosofia. E foi à luta.

Surge em 1967 *Telejornal*, mistura de documentário e ficção, reunindo sons e imagens do que restou de uma cidade, recompostos por uma televisão do futuro. Dois anos depois *O Cantor das Multidões* recorda a vida artística de Orlando Silva, a partir de uma apresentação que o cantor faz no programa Bibi Ferreira para a televisão.

O belíssimo *Trabalhar na Pedra* foi concluído em 1972 e recebeu o primeiro lugar do Festival de Curta Metragem do JB. A pedra é o elemento dominante do filme. Através de rudimentares instrumentos de trabalho uma comunidade organiza a sua vida em função da pedreira.

O quarto curta-metragem de Oswaldo Caldeira foi *A Casa dos Contos* (1974), encomendado pelo Ministério da Fazenda, que restaurou a casa do contratador João Rodrigues de Macedo, em Ouro Preto. Desta casa pouco se sabe a não ser que ele a mandou construir procurando o máximo de beleza e sem medir custos, e que alguns episódios da Inconfidência Mineira poderiam ter acontecido no seu interior. O filme tenta reconstituir a história da casa na medida em que os operários e arquitetos procuram ocultar ou disfarçar o tempo em suas paredes repintadas.

Ainda em 1974 Oswaldo Caldeira aprontou *Passe Livre*, que aborda a vida profissional do jogador de futebol Afonsinho e as relações de trabalho no futebol. Premiado pela Conferência Nacional

dos Bispos do Brasil com a *Margarida de Prata*, este filme nunca conheceu uma exibição no circuito comercial. Somente foi exibido no circuito paralelo de cineclubes e entidades culturais que por ele se interessaram. Este é um absurdo que somente a caolha distribuição cinematográfica de nosso mercado pode explicar.

Futebol Total é uma produção da equipe do Canal 100 concluída em 1975. Caldeira, que já havia utilizado o arquivo de Carlinhos Niemeyer na realização de *Passe Livre*, co-dirigiu este novo filme sobre futebol que focaliza a copa de 1974.

Ajuricaba já estava planejado quando surgiu a idéia de filmar o mito Timbira, recolhido por Roberto da Matta, que explica como surgiu o homem branco. Daí nasceu *Aukê*, que procura contrapor uma visão que se tem do índio brasileiro a uma visão que os índios têm dos brancos.

E *Ajuricaba*, como surgiu? Caldeira diz que teve a idéia lendo um número especial da revista *Realidade* sobre a Amazônia. Lá ele encontrou um encarte que contava toda a história deste índio. Ficou impressionado pelo sentido de resistência ao colonizador que levou Ajuricaba a não ceder mesmo depois de preso.

Ajuricaba era manaú. Os manaú habitavam a região em que hoje se acha edificada a cidade de Manaus. Os portugueses, no início do século XVII, interessados em consolidar a posse da região e principalmente dar estocadas além do Tratado de Tordesilhas, fundaram um forte a 14 quilômetros da confluência dos rios Solimões e Negro, exatamente onde começa o Amazonas.

Ajuricaba era neto de Caboquena, que seguia a tradição Manari. Manari era o deus do Bem. Ele dizia que a floresta e tudo mais nela existente era dos índios e que eles não deviam permitir que nenhum invasor a dominasse. Entretanto, o pai de Ajuricaba cedeu aos colonizadores firmando com eles uma aliança e permitindo a exploração da área.

Ajuricaba não concorda com este pacto. Refugia-se na floresta ainda menino e de lá só retorna para comandar a resistência ao invasor, o que acontece após o assassinato de seu pai. Durante quatro



Rinaldo Genes.

anos comandou a mais significativa confederação de indígenas de que se tem notícia na história do Brasil, causando pesadas baixas aos portugueses. Para derrotá-lo estes mandaram vir reforços da metrópole e utilizaram material de guerra muito superior ao dos índios (espingardas, navios e canhões).

Ajuricaba morreu. Mas durante os anos que nos separam de sua história outros ajuricabas tornaram a aparecer. Mostrando que a resistência iniciada com o primeiro Ajuricaba extrapolou o episódio da fundação de Manaus, permanecendo registrado na consciência do povo amazonense.

Ele é um herói na Amazônia. Sua história faz parte do ensino escolar e seu nome aparece em inúmeras farmácias, lojas comerciais as mais diversas, inclusive nas importadoras de Manaus.

Quando Oswaldo Caldeira escolheu a história de Ajuricaba, o fez em primeiro lugar impressionado pela extraordinária resistência político-cultural de um povo a um invasor poderoso e arrasador. O colonizador não somente se apodera das terras nativas. Ele também impõe seu modo de vida, a troca comercial e a propriedade, noções desconhecidas pela tribo que retira da natureza quase que diretamente seus produtos e os distribui sem distinguir quem os produziu.

O colonizador também impõe seu tempo. Para os índios o "sempre" existe sempre. Não há lugar na sua cultura para o tempo-dinheiro. Nem para apressar o trabalho ou racionalizar o dia e aumentar o lucro. Por outro lado, o invasor desorganiza a ideologia do índio. Corrompe-o com presentes estranhos e exóticos que o índio não consegue digerir culturalmente e o transforma, tornando-o dócil e submisso.

Ajuricaba não se submeteu ao poder colonial. Permaneceu fiel à tradição de seu avô e ao deus Manari. Tornou ainda mais sólido o laço cultural que unia os indígenas. Não permitiu que as "manhas" coloniais os envolvessem destruindo as suas nações guerreiras. Resistiu lutando. Resistiu mesmo acorrentado. Íntegro e convicto perante as botas e os canhões da coroa portuguesa.

O capitão-do-mato Belchior Mendes de Moraes nunca pôde entendê-lo. Apreendê-lo. Belchior ambicionava a riqueza e o poder. Mas este e aquela não existem sozinhos. É preciso que algum tipo de gratificação os acompanhe. A mão da filha do governador, por exemplo. Por isso, Belchior destruíra os índios. Mas não consegue destruir o enigma de Ajuricaba e com isto sentir o seu trabalho de agente da civilização glorificado.

Ajuricaba era a dignidade de um índio que não se curvava mesmo sob o peso das algemas. Um selvagem "imbecil" que não reconhecia o progresso. Para prender Ajuricaba, Belchior joga toda a sua sabedoria militar na luta. E, prendendo-o, descobre uma integridade cultural, que ele não julgava existir, pois os princípios da corte portuguesa não eram iguais aos da tribo dos manaú.

E por isto Belchior sofre. Sofre porque na sua ideologia colonizadora não existe lugar para um espírito livre como Ajuricaba. Não existe espaço para a própria liberdade. Cada palmo de terreno conquistado, cada índio morto aumenta a distância que separa cada colonizador de seu par, acentua a ideologia do comércio, transformando as relações pessoais em simples transações de troca.

Ajuricaba é a cobra, é a onça, é a natureza que se transforma. A cultura em mutação constante em defesa contra o invasor. Um mistério que Belchior não pôde devassar.

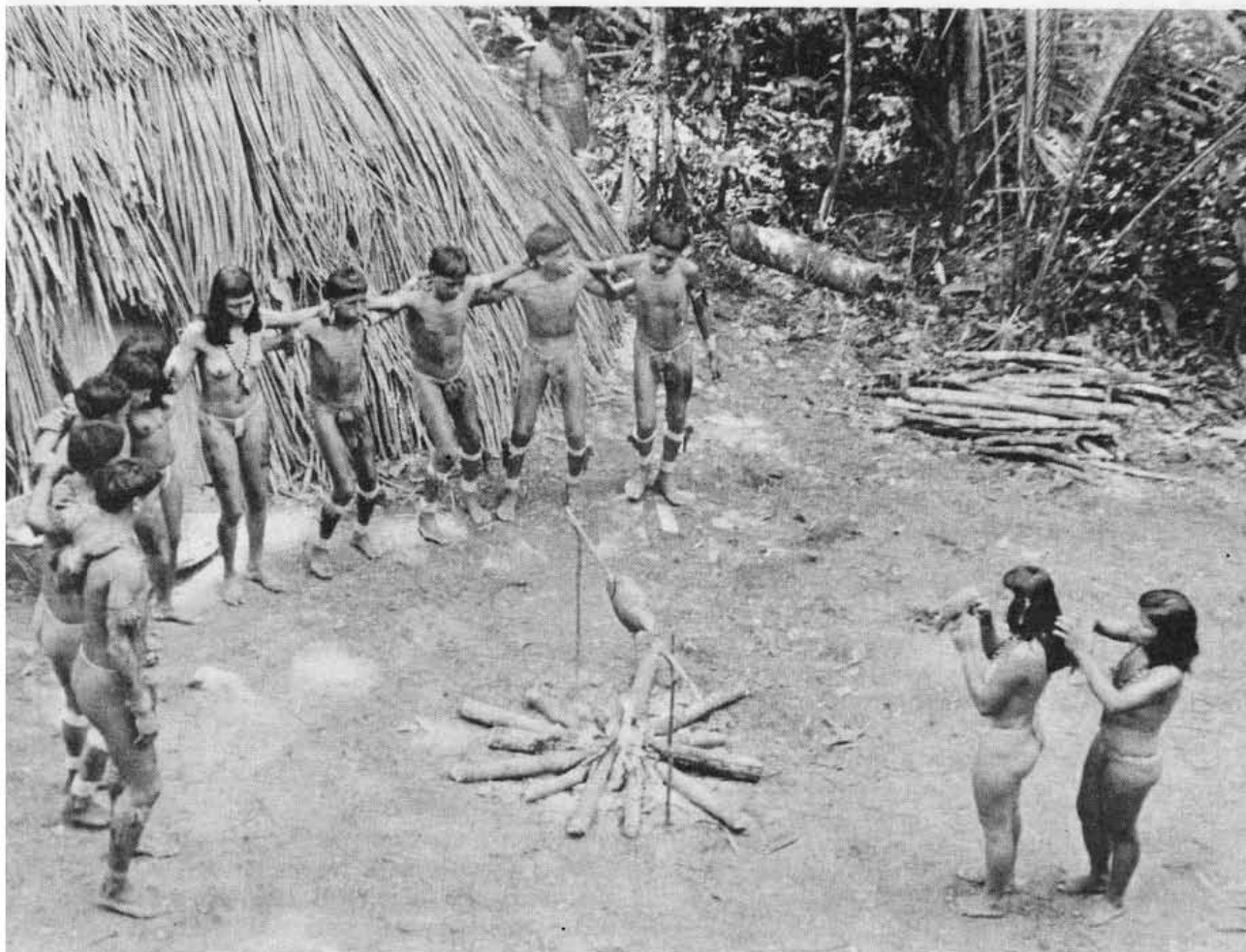
Belchior é o sujo instrumento do colonialismo português. Não é ele quem vai casar com a filha do governador. Não serão dele as terras que "pacificou". Também o lucro das operações comerciais nos rios que acalmou. Ele é só um instrumento. Ferimento e malária. Triste revelação.

Hoje Manaus é a televisão, o enlatado, uma Zona Franca altamente competitiva. Mas Ajuricaba está presente. É rua, é título de loja comercial, é aula e sobrevive mesmo apesar de todas as sofisticadas importadas. Quem vencerá? Ou melhor: quem está engolindo quem? Caldeira tem um palpite. Para ele a cultura invasora, como toda cultura dominante, é decadente e não possui razões suficientes para continuar existindo. (José Luiz de Jesus, *Jornal do Commercio*)

ANTI-MACUNAIMA

A importância fundamental do filme, do ponto de vista pedagógico, é lançar nas telas esse nome desconhecido. Um nome que conheci em 1949, quando subia o Amazonas numa gaiola. Nessa ocasião passou por nós uma canhoneira rebelde que fez a Revolução de 30 no rio Amazonas, chamada Ajuricaba. Eu pensava que era o nome de um coco. E foi aí a primeira vez que ouvi falar nele. O grande mérito do filme é lançar o nome de Ajuricaba para o grande público.

Como segundo ponto eu destaco as cenas de floresta desse filme. Como são bonitas, como con-



seguiram captar as coisas de profundo mistério da mata, os índios e os próprios portugueses morrendo naquela guerra!

Agora, o próprio Mário de Andrade jamais diria que o índio brasileiro é o Macunaíma. Ele pegou o homem brasileiro na figura do índio. Me lembro de Pronominare, um herói das lendas brasileiras, mais safado, malandro, bêbado e mulherengo que Macunaíma. Macunaíma é muito mais o brasileiro em geral, e não o índio. Ajuricaba é o anti-Macunaíma, nesse sentido sério, de luta muito bonita.

Ajuricaba é um tipo mais amplo. E a história do campo brasileiro é essa, nunca ninguém tem nada, todos são párias, índios ou não. Atualmente tem 200 mil brasileiros pobres no Paraguai, onde a terra é mais barata. Ajuricaba personifica muito bem esse tipo, que não tem chance nenhuma. E a transposição que Caldeira faz para o contrabandista é esplêndida: um sujeito que tem vontade de luta,

com uma idéia muito favorável de si mesmo (como também o Lúcio Flávio e o malandro carioca em geral), e que parte para o crime, sem outra chance, porque não se conforma de viver na miséria.

O motivo de não haver quase registro histórico sobre Ajuricaba é que todas as revoluções populares no Brasil saídas de um herói humilde ou são falseadas ou não aparecem, simplesmente. A gente só conhece a figura de Antônio Conselheiro por causa do gênio de Euclides da Cunha. Do contrário, ele teria ficado como o beato Zé Lourenço, cujos últimos seguidores foram metralhados e seguidos já de avião. No livro *Fanáticos e cangaceiros*, do Rui Facó, a gente vê como a historiografia oficial suprime esse movimento. É como se o sujeito fosse maluco e um dia resolvesse fazer estrepolias. Na realidade, ele parte para uma ação tipicamente revolucionária, mas são registrados como se não fossem heróis, e, sim, "fanáticos". Isso porque querem

sua casa própria, sua terra. E isso é fácil de suprimir. Se não fosse Euclides da Cunha, que fez aquela série de reportagens para *O Estado de São Paulo*, e que meteu o Antonio Conselheiro na cabeça da gente, nós não o conheceríamos. Segundo a visão oficial, aquela foi uma luta tola, com um objetivo "que ele teria conseguido por outros meios".

Quanto a ser o desfecho do filme idealista, isso se pode debater. Acho que ele infringe uma realidade que ele observou. Mas isso é uma questão mais estética, de opção, realmente, do diretor. Se fosse o caso de fazer a crítica do filme, acho que as cenas de palácio, dos grã-finos da época, me parecem muito formalizadas, no sentido afetado. Aquilo, me parece, falseia um pouco o filme. Não pelos tipos, que são importantes, mas pela forma de balé.

O Tapuia é um tipo que acontece realmente. Ele não é Macunaíma, uma vez que a estrutura força a coisa. E um homem já semicivilizado, claro que tem que ficar indeciso. A vida dele é uma crise de indecisão. A realidade é aquilo mesmo.

Eu não me perguntaria a mim mesmo se o *Ajuricaba* é um marco da cinematografia brasileira, porque é uma preocupação nossa muito comum hoje, e isso é relativo. O importante é enriquecer o repertório e é o tempo que vai fazer uma triagem. Dos últimos filmes nacionais gostei, por exemplo, de *Xica da Silva*. Mas não é importante saber se acrescenta, se inova, se isso, se aquilo. Do ponto de vista cinematográfico, *Ajuricaba* é muito bonito, plasticamente. Um instante muito bom de cinematografia brasileira.

A figura de Belchior Mendes de Moraes é, realmente, o que devem ter sido aqueles colonizadores: homens brutos, cruéis, vivendo num meio hostil. Serve para a gente ver como a operação colonialista depende sempre de tipos desagradáveis. O princípio colonialista, em si, é tirar o dinheiro e voltar para o ponto de saída. Belchior é o sujeito pobre, com uma coragem tola. Pra que serve sua coragem? Acho um aspecto do filme muito bem formulado.

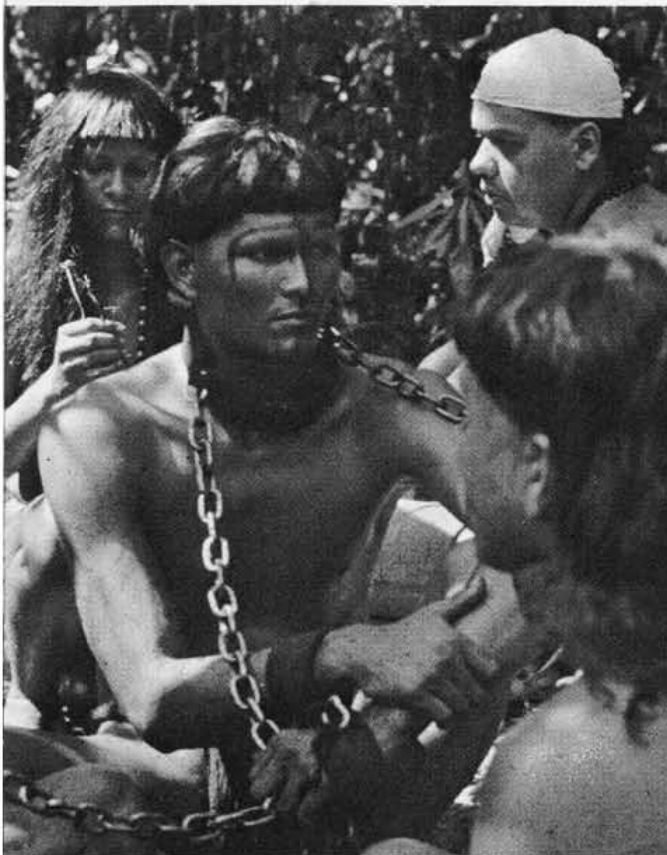
O final deixa a gente num terreno um pouco vago. Me parece mais aconselhável apresentar *Ajuricaba* como resistente da Zona Franca, uma parte muito boa, aliás. Acho o desfecho defensável, apenas eu não o faria assim. Mas o *Ajuricaba* na Zona Franca é um achado, e aquele final dá a impressão de hesitação da pessoa que formulou o entrecho (Antônio Callado, *O Globo*)

CINEMA CONSCIENTE

Nas fitas de índio feitas no Brasil, o vilão é o homem branco. O detalhe, porém, é insuficiente para ilustrar a novidade e a força de um cinema situado nas antípodas das antigas histórias em quadrinhos, impressas ou filmadas. Um cinema de consciência histórica, marcado por uma preocupação, digamos, *cultural*. O surto de indianismo no cinema brasileiro já nos tinha dado antes três filmes excelentes: *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos), *Uirá* (Gustavo Dahl) e *A Lenda de Ubirajara* (André Luiz de Oliveira). *Ajuricaba*, de Oswaldo Caldeira, é o quarto deles. E não se poderia esperar, em sua estréia no longa-metragem de ficção, outra coisa desse veterano documentarista que desde o primeiro curta, *Telejornal*, passando pelo admirável *Trabalhar na Pedra*, sempre foi um de nossos maiores talentos. *Ajuricaba* se alinha, sem favor, entre os trabalhos mais importantes dos melhores diretores brasileiros. Há nele um pouco de romantismo alencariano na visão do índio e um pouco de idealismo na conclusão. Tudo isso corre por conta do seu entusiasmo contagiante. Na verdade, o único ponto que impede o filme de ser já uma obra plenamente madura é querer ser muitas coisas ao mesmo tempo: uma *pesquisa* sobre o problema do índio brasileiro, uma alegoria (a permanência da idéia, na transformação do mito) um estudo de caráter (os tormentos físicos e morais do Capitão Belchior), um ensaio de poesia primitiva (*Ajuricaba* e suas mulheres). Mas Oswaldo Caldeira é cineasta, conhece cinema, e se sua carreira (como é de hábito no Brasil) não for truncada pelas circunstâncias, ainda falaremos muito sobre ele. (José Haroldo Pereira, *Manchete*).

NARRATIVA LIVRE E MODERNA

Ajuricaba morre duas vezes, talvez mais. Na primeira, ele se atira nas águas do rio depois de arrebentar as correntes que os colonizadores lhe impuseram pela força. Na segunda, recebe um tiro certo do policial que o persegue num Mercedes branco até o cais, onde tomba como passarinho indefeso. Estas duas mortes de *Ajuricaba* estão ligadas, apesar dos três séculos que as separam. O personagem histórico, o índio manaú que liderou a revolta contra os invasores da floresta, tem uma dimensão própria, definida pela sua ânsia de liberda-



de, pela defesa de seus valores e de sua raça. E por isso, esse personagem se perpetua na história e na lenda, tornando-se um símbolo que o filme de Oswaldo Caldeira identifica com a marginalização social, com aqueles que, como o Ajuricaba histórico, são colocados fora do sistema. Essa identificação não se restringe apenas a essa atualização da lenda ou da história. Ela procura discutir a própria identidade cultural do Brasil e os processos de sua formação passada e atual.

Ao reconstituir o fato histórico, Caldeira aprofunda a sua reflexão. Traz para os dias de hoje todo o significado da luta de Ajuricaba e incorpora a ela os novos contornos que a configuram. As relações entre o passado e o presente são propostas desde as primeiras seqüências do filme, que não escondem em momento algum o seu sentido. Apesar disso, não se deve concluir apressadamente que *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia* é um filme meridiano, simplificado em suas propostas. Ele tem um estilo bastante definido e uma estrutura narrativa livre e moderna. E nem poderia ser de outra forma, na medida em que Oswaldo Caldeira acalenta um projeto cinematográfico que quer testemunhar o seu tempo com lucidez e fidelidade ao seu compromisso com o trabalho artístico. Essa disposição o

acompanha desde seu primeiro filme. E de lá para cá só tem sido confirmada a cada obra realizada que amadurece sempre mais o compromisso básico. Com *Ajuricaba*, Caldeira teve a oportunidade de comprovar seu indiscutível talento no manejo de sua arte, tornando-o um dos cineastas brasileiros mais inventivos e com um sentido de responsabilidade profissional e artística indiscutível.

O filme sugere muitos pontos de reflexão. Não é, de forma alguma, uma obra fechada, amarrada a uma moral tradicional sintetizada nos conceitos de bem e de mal. Ele amplia a discussão, define posições, mas não se coloca como o dono da verdade. É essa liberdade intrínseca da obra que faz de *Ajuricaba* um filme riquíssimo e elucidativo do momento histórico que vivemos. Junte-se a isso o pulso com que Caldeira conduz a narrativa, um elenco afinado com as propostas do filme, o clima das seqüências, uma fotografia excelente de Edison Santos, e é fácil concluir-se que *Ajuricaba* é dos mais importantes filmes brasileiros de produção mais recente. (Miguel Pereira, *O Globo*)

Direção: Oswaldo Caldeira. **Argumento e roteiro:** Oswaldo Caldeira e Almir Muniz. **Fotografia:** Edison Santos. **Montagem:** Carlos Brajsblat. **Cenografia:** Anísio Medeiros. **Música:** Airton Barbosa. **Som direto:** Antônio César. **Diretor de Produção:** Luís Carlos Lacerda. **Efeitos especiais:** Euthymio Gomes de Carvalho. **Produção executiva:** Carlos Prates Correia, Alberto Graça e Leilany Fernandes. **Elenco:** Rinaldo Genes (Ajuricaba), Paulo Villaça (Belchior Mendes de Moraes), Nildo Parente (Pedro), Emmanuel Cavalcânti (Martim), Amir Haddad (Freitas), Fregolente (Governador João de Maia da Gama), Carlos Wilson (João Tapuia), Sura Berditchevsky (Elisa), Maria Sílvia (cabocla), Carlos Eduardo Novaes (Padre Reitor do Colégio Jesuíta), Aurélio Michiles (Índio amigo de Ajuricaba), Vânia Velloso (mulher da Corte), José Kleber (místico), Euthymio Gomes de Carvalho (Xamã). **Produção:** Oswaldo Caldeira, Embrafilme e Fundação Cultural do Estado do Amazonas. **Distribuição:** Embrafilme. Brasil, 1977.

PRÊMIOS:

X Festival de Brasília (1977): Melhor Fotografia (Edison Santos)

Air France 1977: Prêmio Especial de Direção

VI Festival de Gramado (1978): Melhor Roteiro (Oswaldo Caldeira e Almir Muniz)

PRODUÇÃO E DIFUSÃO DO FILME CULTURAL

Fernando Alves



A equipe do antigo INCE, na década de 40: sentados, Humberto Mauro, Roquette Pinto e Pedro Gouveia Filho.

O Departamento do Filme Cultural da Embrafilme (criado em 1976) é o prosseguimento do que foi o Departamento do Filme Educativo do ex-INC (1966-1975) que, por sua vez, herdou as atribuições do extinto Instituto Nacional de Filme Educativo (1936-1966): a produção e a distribuição de filmes e diafilmes (empréstimo e doação, respectivamente) didáticos, científicos e culturais, para estabelecimentos de ensino e outras entidades. INCE, DFE e DFC são, portanto, três etapas de um mesmo e velho sonho de um mesmo homem que colocou a força de seu ideal em inúmeras realizações culturais de sua época: Roquete Pinto, cujas aspirações — expressas em frases como “O ideal é que o cinema e o rádio fossem, no Brasil, escolas dos que não têm escola” e “Nosso cinema tem que informar cada vez mais o Brasil aos brasileiros” — encontram abrigo na filosofia atual que rege o trabalho do DFC.

A história do Cinema educativo entre nós é, numa primeira etapa, a história do esforço criador de Roquette Pinto (INCE) e, numa segunda etapa, a tentativa de criação de uma infraestrutura sólida, tanto do ponto de vista educacional como cinematográfico, sobre a qual fosse possível construir uma obra realmente significativa, sem perda de solução de continuidade.

Tal estabilidade é raras vezes alcançada por cinematografias em fase de crescimento e afirmação como a nossa. Um constante reajuste às condições externas, também por sua vez em acelerada mutação, teria fatalmente que se refletir na produção do cinema educativo. Para se compreender a evolução deste e a gênese do chamado filme cultural, entre nós, impõe-se ter conhecimento das profundas reformulações administrativas que ocorreram no setor desde os seus primórdios: ao longo período de atuação do INCE (aproximadamente 30 anos) e à alta produtividade que conseguiu alcançar levando-se em conta o reduzido quadro de funcionários de que dispunha e a situação do cinema nacional na época, seguiu-se a relativamente breve e agitada existência do DFE (INC) que, embora contando com maiores recursos humanos e financeiros, ainda sofria as conseqüências da readaptação ao novo contexto em que passou a funcionar; e quando começava a produzir seus

melhores frutos, novas diretrizes se impuseram, por força inclusive do processo de desenvolvimento e expansão da indústria cinematográfica, que enfatizou sobremaneira a conquista do mercado.

PRIMÓRDIOS

No Brasil, o início do emprego do cinema no ensino e na pesquisa científica pode ser datado de 1910, quando foi criada a Filmoteca do Museu Nacional, enriquecida posteriormente com documentações fílmicas das explorações geográficas, botânicas, zoológicas e etnográficas da Comissão Rondon.

Em 1912, o professor Roquette Pinto trazia, da atual Rondônia, os primeiros filmes dos índios Nambikuara, que foram projetados no ano seguinte, no salão de conferências da Biblioteca Nacional. A partir de então, o cinema educativo começou a despontar em diversos pontos do país, voltado para o ensino primário, secundário e superior.

Ainda não existiam, entretanto, medidas legislativas para incentivar a sua produção e utilização regular. Em 1929, Fernando de Azevedo, Diretor do Departamento de Educação do então Distrito Federal, recomendou o uso do cinema em todas as escolas primárias do Rio de

FILME CULTURAL

Janeiro. Nesse mesmo ano, a utilização da película *nom flam* 16mm veio facilitar muito o cinema escolar. O professor Jonathas Serrano, da Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, inaugurou oficialmente o novo gênero com a Primeira Exposição de Cinematografia Educativa, em 1929.

Em 1933, foi criada, no então Distrito Federal, a Biblioteca Central de Educação, com uma Divisão de Cinema Educativo para fornecer filmes às escolas públicas do Rio de Janeiro. O Código de Educação, publicado no mesmo ano, adotava nova disposição relativa ao desenvolvimento do cinema escolar. Pode-se assinalar também a publicação, na época, de duas obras especializadas sobre o assunto: *Cinema e Educação*, dos professores Jonathas Serrano e Venâncio Filho, e *Cinema Contra Cinema*, de Mendes de Almeida.

Apesar das diversas iniciativas, o cinema educativo ainda não dispunha de uma organização sistemática, com estrutura e recursos próprios que lhe garantissem um desenvolvimento maior.

INCE

Quando se faz um retrospecto até a fase de implantação do cinema educativo, avulta em primeiro plano a figura de Roquette Pinto, que, partindo das esparsas experiências anteriores, levou ao então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, e este ao Presidente Getúlio Vargas, exposição de motivos propondo a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, aprovada em 10 de março de 1936 sob forma de Comissão Instaladora do INCE (em projeto de lei, apresentado em 1935 à Câmara dos Deputados, já havia sido prevista a criação do mesmo Instituto). O INCE foi oficializado através da lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que deu nova organização ao Ministério da Educação:

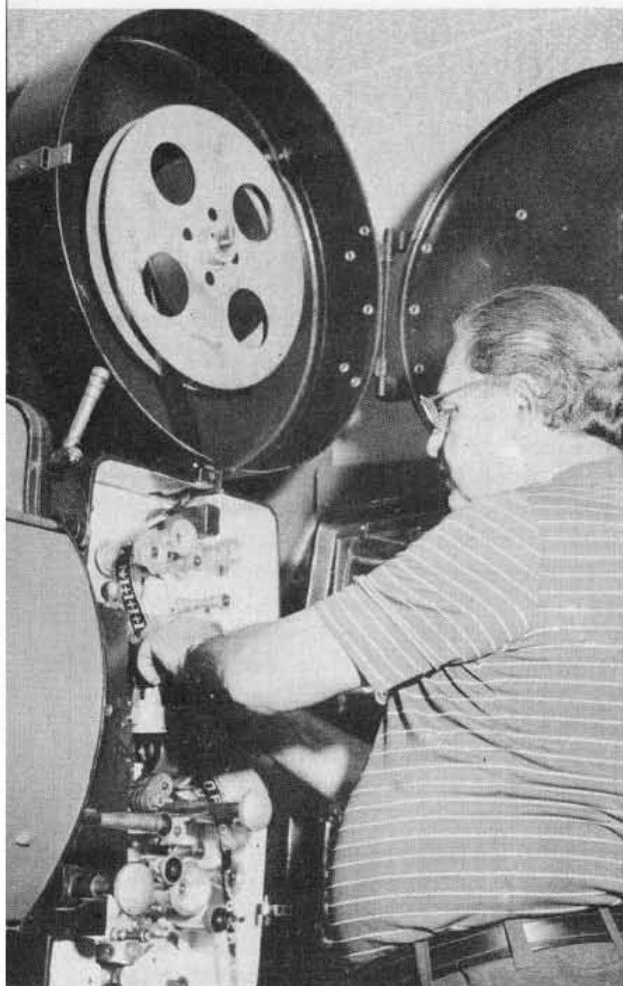
"Art. 4º Fica criado o INCE, destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino e ainda como meio de educação em geral, competindo-lhe: a) editar filmes educativos populares (*standard*, 35mm) e escolares (*sub-*

standard, 16mm) assim como diafilmes para serem divulgados dentro e fora do território nacional; b) prestar assistência científica e técnica à iniciativa particular desde que a sua produção industrial ou comercial seja de cinematografia para fins educativos.

Parágrafo único: Para desempenhar sua finalidade, o Instituto manterá uma Filmoteca; divulgará os filmes de sua propriedade, cedendo-os por empréstimo ou por troca às instituições culturais e de ensino, oficiais e particulares, nacionais e estrangeiras; e fará publicar uma revista consagrada especialmente à educação pelos modernos processos técnicos (cinema, fonógrafo, rádio, etc)."

Como seu primeiro Diretor, Roquette Pinto logo dotou o INCE de uma infraestrutura funcional que lhe proporcionava trabalhar de maneira profícua e autônoma: criou a primeira biblioteca nacional especializada em cinema, enriquecida com a doação de 707 volumes do próprio Roquette Pinto; uma filmoteca voltada fundamentalmente para a preservação dos filmes brasileiros, e que já continha em seu acervo, no ano de 1943, apenas para exemplificar, 587 filmes em 16 e 35mm, além de 110 diafilmes, entre editados e adquiridos; a seção de distribuição, em permanente contato com escolas e instituições culturais (232 escolas registradas, 324 empréstimos de projetores e aproximadamente 8 000 projeções realizadas, no ano acima mencionado), e contando com a colaboração do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos e das Secretarias de Educação Dos Estados, havendo um prêmio, sugerido pelo Diretor do INCE e instituído pelo Ministro da Educação, de doação de quatro filmes a toda escola que possuísse um projetor sonoro de 16mm. (Na Escola Normal N. S. do Carmo, de Cataguazes, acha-se anotado esse prêmio, concedido em 29 de agosto de 1938). Cabe ainda citar, com destaque, a Seção Técnica, com salas de corte e montagem, estúdio de filmagem, laboratório de revelação e copiagem, redução e ampliação de filme, estúdio de som, mesa para desenho animado e oficina de reparação.

O INCE contou com a colaboração de uma equipe de técnicos e professores renomados, como Carlos Chagas, na orientação de filmes científicos, Venâncio Filho, Edgard Sussekind de Mendonça, Maciel Pinheiro, Maurício Gudín, Bandeira Duarte na parte de orientação pedagógica, e outros. Mas onde melhor se fez sentir a orientação esclarecida de Roquette Pinto foi na escolha do chefe da Seção Técnica: Humberto Mauro, cineasta dotado de singular espírito de brasilidade e voltado com especial carinho para os aspectos de nossa formação rural.



José Mauro

Cabina de projeção do auditório do DFC, na Praça da República.

Nessa função, Mauro realizou cerca de 230 documentários de curta metragem, abordando temática variada: medicina, documentação rural, música, folclore, indústria, zoologia, botânica, geografia, literatura, história, física, e deixando obras clássicas como *A Velha a Fiar* (1964). Ainda como representante do INCE, ele foi o primeiro delegado oficial do Brasil num festival internacional: o de Veneza em 1938, apresentando, na ocasião, os filmes *O Descobrimento do Brasil* e os documentários do INCE *O Céu do Brasil* e *Vitória Régia*.

No I Congresso Internacional de Filmes Científicos, paralelo ao Festival de Cannes de 1952, o INCE também teve sua participação oficial através de cinco filmes de Humberto Mauro: *Coração Físico de Oswald*, *Fisiologia Geral*, *Propriedades Elétricas do Puraquê*, *O Cristal Oscilador* e *Convulsoterapia Elétrica*. Na ocasião, o professor Roquette Pinto foi eleito para Vice-Presidente do Instituto Internacional do Cinema Científico.

A difusão dos filmes do INCE no estrangeiro, aliás, foi bastante intensa. Só na Feira

Mundial de Nova Iorque, em 1939, foram exibidas 12 fitas, sem contar com projeções em outras cidades dos Estados Unidos, Argentina, Uruguai, Colômbia, México, Paraguai, Dinamarca, Japão, França, Suíça e Portugal, quer em caráter oficial, quer em instituições particulares.

DEPARTAMENTO DO FILME EDUCATIVO

O Instituto Nacional do Cinema, cuja criação deu-se em 1966, veio absorver as atribuições do INCE (Ministério de Educação e Cultura) e do GEICINE (Ministério da Indústria e Comércio), concentrando no Departamento do Filme Educativo toda a sua política relativa ao cinema educacional.

Num artigo da revista *FILME CULTURA* nº 19 (1971), a professora Maria Luiza G. Cavalcânti, que ocupou durante algum tempo a chefia do DFE, sintetizava as diretrizes dessa política, durante sua gestão. Eis alguns trechos de suas declarações: "O cinema educativo será aproveitado e terá sua vez nessa fase da revolução industrial. É o que tentamos realizar no INC. Colocar o cinema a serviço da comunicação, como veículo de amparo aos novos esquemas educativos que surgem e surgirão. Colocá-lo nas escolas, na TV Educativa, nos clubes sociais e sociedades culturais. (...) O cinema educativo cuidará mais da mensagem que dos grandes cortes de montagem, procurando simplificar o tema e apresentar a seqüência de forma a não criar choques para a platéia a que se destina. Integrar o Homem em seu meio e apresentar-lhe novos horizontes dentro de todos os campos das atividades humanas. As atividades dos indivíduos, das coletividades das cidades, da Nação e das nações serão estudadas e apresentadas na tela, resultante de investigações e pesquisas num espírito de renovação permanente e coordenado. Integrar os povos do Norte e do Sul em seus respectivos costumes, tradições, folclores, cultura e vida. Apresentar aos jovens o caminho ou caminhos que poderão escolher dentro de sua capacidade e tendências vocacionais. Indicar as profissões em ascendência e decadência dentro dos recursos locais e do mercado de oferta e de procura, da própria época."

Nos seus quase dez anos de existência, o DFE apresentou algumas modificações e muitas realizações. Desde a sua criação, o cinema educativo vem contando com o apoio e a colaboração dos melhores valores da nossa cinematografia, irmanando-se aí os profissionais do longa-metragem e os jovens amadores do filme curto, em que pesem as dificuldades inerentes a uma especificidade de trabalho que teve que adquirir, na prática, seu próprio *know how*.

FILME CULTURAL

Para a produção de filmes, o DFE adotava a seguinte norma de trabalho: elaborava propostas de temas e submetia à aprovação do MEC e depois abria licitação para os realizadores. Além disso, foi instituída a compra de direitos de contra-tipagem de produções independentes (20 filmes por ano), o que dava direito à distribuição, pelo INC, de várias cópias (em geral eram tiradas 10 cópias) no circuito não comercial de escolas e demais entidades.

DEPARTAMENTO DO FILME CULTURAL

Após a fusão do INC com a EMBRAFILME, em 8 de fevereiro de 1976, o cinema educativo ficou a cargo do Departamento do Filme Cultural, subordinado à Diretoria de Operações Não Comerciais. A mudança do nome do DFE para DFC implicou não só numa transformação orgânica como também numa conceituação mais ampla do que seja cinema educativo.

A reformulação administrativa é assim explicada pelo Diretor de Operações Não Comerciais da Embrafilme, Dr. Leandro Tocantins:

"Como se sabe, o atual DFC é resultado do velho sonho de Roquette Pinto, que em 1936 propôs a criação do INCE e viu sua idéia tornar-se lei em 1937.

Roquette Pinto é um grande brasileiro que todos nós devemos admirar pelos grandes serviços que prestou ao país, não só no campo da Antropologia e como membro da Academia Brasileira de Letras, mas, também, como educador, e educador sobretudo através da imagem cinematográfica. Ele foi um grande entusiasta do cinema. Achava que o cinema podia revolucionar os meios de ensino no país, porque era uma forma de comunicação direta, de profundo significado psicossocial.

Na verdade, não é só o DFC que resultou do INCE, mas a própria Diretoria de Operações Não Comerciais, da qual sou eventualmente titular, e que tem sob sua responsabilidade as atividades culturais cinematográficas previstas pela lei que reformulou a política nacional do cinema. Essas atividades culturais relacionadas com o cinema abrangem vários setores. Além do filme de curta metragem de caráter cultural e educativo, compreendem documentação, publicações, cursos de extensão universitária ou de es-

pecialização cinematográfica, recuperação da memória nacional através de filmes que revelem qualquer aspecto de nossa vida social, cultural, política e também da própria natureza brasileira, em seu paisagismo natural, além da paisagem humanizada. Temos assim uma área muito ampla de atuação e trabalhamos com entusiasmo para continuar a obra iniciada por Roquette Pinto, procurando realizar todos aqueles ideais que deram alento à sua vida de brasileiro devotado aos problemas brasileiros. Ele foi um homem que escreveu livros magníficos, não só de literatura mas também de antropologia, como *Seixos Rolados* e *A Rondônia*. Toda essa riqueza intelectual levou Roquette Pinto à Academia Brasileira de Letras e justifica a grande admiração que todos nós temos por sua figura.

Por sua vez, Fernando Ferreira esclarece, em linhas gerais, os objetivos e os processos operacionais do Departamento do Filme Cultural, do qual é o atual Chefe: "O compromisso fundamental do DFC é com a cultura brasileira, e esse compromisso vem desenvolvendo-se através da produção e distribuição de filmes e diafilmes, na medida em que se possa captar através desses trabalhos um espectro tão amplo quanto possível desta cultura. Evidentemente, como a Embrafilme é uma empresa que tem ligações diretas com o Governo, ela procura estabelecer prioridades que digam respeito às realidades que estão sendo atacadas diretamente pelo momento histórico do país. Dessa forma, os nossos pressupostos de trabalho estão tanto ligados ao passado quanto ao presente e ao que se espera do futuro. Por isso mesmo, estamos tentando levantar, principalmente através de filmes, já que a produção de diafilmes está provisoriamente estacionada, a significação de alguns personagens que influíram decisivamente na cultura brasileira e, ao mesmo tempo, localizar aspectos dessa mesma cultura que estejam em evolução ou em transformação e, ainda, procurando descobrir onde a alma popular está inserida em determinados movimentos e reflexos culturais, dentro do panorama mais amplo possível do país.

Nesse sentido, nesse período de um ano e meio de existência do DFC já realizamos filmes nos mais diferentes Estados, como Amazonas, Pará, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba,



Fernando Alves

Filmagem de Estação Ecológica de Faim, produção do DFC, em convênio com a Secretaria Especial do Meio Ambiente (SEMA), direção de Lyonel Lucini (na câmera, José de Almeida Mauro).

Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e temos projeto de chegarmos ao Rio Grande do Sul e Goiás, com realização, nesses Estados, de um filme sobre o *curare*.

No momento em que a Embrafilme assumiu a herança destes dois departamentos (INCE E DFE), verificamos que até então a ênfase tinha sido dada aos filmes de caráter didático e científico. Em nossa gestão, o filme didático é um dos nossos objetivos, mas não imediato. Isso não significa que nosso empenho em levar o cinema à educação não seja concretizado, porque realizamos filmes culturais no sentido mais amplo e, no momento em que se está fazendo cultura, está se fazendo educação. Então é uma forma de se levar às escolas uma importante definição de trabalho de cinema que não há de ser necessariamente o didático tradicional.

O mesmo ocorre em relação ao filme científico, que é por natureza bem mais complexo do que qualquer outro filme do gênero cultural. Mas houve apenas uma diminuição de filmes didáticos e científicos, não um abandono dessa linha de produção. No momento, por exemplo, estamos realizando um com apoio e em convênio com a Secretaria Especial do Meio Ambien-

te (SEMA), sobre a estação ecológica de Taim, no Rio Grande do Sul. Esse convênio abriu as portas para outro que vamos firmar, ainda com a SEMA, para a produção de mais seis filmes de caráter científico, com possibilidades de realização de dois ainda este ano.

Quanto ao processo de compra e produção de filmes pelo DFC, é muito simples: estamos permanentemente abertos à chegada de projetos que nos são encaminhados, desde que eles estejam de acordo com a aludida intenção de captar os momentos vivos da cultura brasileira. Também estudamos as sugestões que nos são encaminhadas por outros órgãos governamentais, como o citado caso SEMA."

O Departamento do Filme Cultural possui duas Divisões: a de Planejamento e Difusão (que antes da fusão do INC com a Embrafilme chamava-se Divisão de Orientação Pedagógica), composta dos setores de Distribuição de Filmes e de Diafilmes; e a Divisão de Produção, que abrange também a Fimoteca e a Seção Técnica.

Existem dois tipos de produção de curta metragem:

- 1) A Embrafilme funciona apenas como produtora, financiando a realização do filme sob a orientação do DFC;

FILME CULTURAL

2) A Embrafilme realiza seus próprios curtas-metragens através do DFC que, neste caso, acumula a produção e a produção executiva, cabendo-lhe inclusive contratar a equipe realizadora.

O DFC também produz filmes em convênio com outras entidades oficiais como a Funarte, Museu do Índio, Campanha de Defesa do Folclore, SEMA, SBPC, DAC/MEC e Universidades.

A PRODUÇÃO

Para apresentar um projeto de curta-metragem cultural no DFC, o realizador precisa levar seu currículo, uma carta-proposta e o roteiro do filme.

No momento, a grande maioria dos projetos é do eixo-Rio-São Paulo. Também os temas poderiam ser sugeridos pelas entidades às quais os filmes se destinam, como centros de pesquisa, entidades técnicas ou científicas, universidades, estas últimas podendo até aproveitar monografias e teses, o que daria maior rigor científico ao roteiro.

Os temas que estão sendo enfatizados, neste momento, por parte da Embrafilme, focalizam tudo o que diz respeito à memória nacional (o registro cultural do passado: aspectos, métodos e aparência física; a realidade sócio-cultural em transformação; os homens que realizaram ou *forjam* a cultura brasileira; a modificação das estruturas ou registros dos extratos culturais em agonia), os problemas que afetam a transformação da Natureza no país (a harmonia ecológica; a habitação rural e urbana e seus problemas de harmonização com o meio, e as atividades do homem que entram em conflito com a Natureza; a fauna e a flora brasileira, sua preservação e especificidade; o paisagismo natural, suas influências na concepção do moderno urbanismo), os caminhos do desenho-animado (a forma brasileira do desenho-animado; o folclore e a tradição nacionais como fontes do desenho de animação; o desenho-animado a serviço da ciência), arte e artistas brasileiros, e a ciência e os cientistas nacionais.

Desde sua criação, o DFC já produziu cerca de 40 curtas-metragens e finalizou 14 filmes provenientes de convênio com o DAC/MEC e três do DFE. Os filmes são em 16 ou 35mm, com duração variando entre 15 e 30 minutos, sendo feitas cinco cópias de cada título.

PLANEJAMENTO E DIFUSÃO

A Divisão de Planejamento e Difusão cuida de todas as fases que antecedem a produção propriamente dita, e que já foram citadas anteriormente, como a orientação geral, apresentação do projeto, aprovação e providências relativas à realização. Uma vez o filme pronto e incorporado ao acervo do DFC, ela se encarrega de sua ampla difusão.

Pelo processo adotado na distribuição de filmes, o usuário retira a cópia diretamente na



José Mauro

Filмотeca do Departamento do Filme Cultural.



Fernando Alves

Filmagem de *Conversa com Cascudo*, produção do DFC, direção de Walter Lima Júnior.

Seção de Distribuição de Filmes (Praça da República, 141/1º andar) ou então recorre às Representações da Embrafilme (nas cidades onde elas existem) ou às Secretarias Municipais, que fazem o trabalho de redistribuição pelas escolas. Entidades distantes dessas Representações podem receber o filme diretamente do DFC, através de solicitação especial, ficando a devolução, neste caso, por conta da entidade.

As condições para o empréstimo de filmes são as seguintes:

Todos os filmes são cedidos por empréstimo (aos estabelecimentos de ensino, entidades culturais, técnicas ou científicas, sindicatos, Prefeituras, igrejas, hospitais, orfanatos, presídios, Forças Armadas, etc., desde que as exposições não tenham finalidade lucrativa. Empresas comerciais e industriais e associações recreativas não gozam dos mesmos direitos.

A inscrição é feita mediante o preenchimento de um formulário fornecido pela Seção de Distribuição de Filmes do DFC, ou pelas Representações da Embrafilme.

As instituições deverão designar pessoa credenciada no Formulário de Inscrição ou em documento firmado pelo principal responsável, para receber os filmes na referida Seção, ou nas Representações.

As entidades situadas em outros Estados deverão dirigir-se às Representações da Embrafilme para inscrição, escolha, retirada e devoluções dos filmes, sendo que os pedidos poderão ser encaminhados diretamente à Seção de Distribuição, quando tratar-se de Representação que não possua sua própria Fílmoteca.

Os filmes disponíveis para empréstimo são, em geral, em 16mm e para programas de no máximo quatro filmes, salvo situações especiais.

O prazo de empréstimo é de cinco dias para o Estado do Rio de Janeiro e de quinze dias para os demais Estados, aceitando-se prorrogações desde que a Seção de Distribuição seja previamente comunicada.

No caso de perda ou inutilidade de parte ou de toda a cópia emprestada, o responsável deverá arcar com o ônus relativo à confecção de nova cópia. Novos empréstimos ficam condicionados ao cumprimento desta norma.

A Seção de Distribuição também organiza programações para os usuários em geral, ou para Mostras e Festivais, mediante solicitação. São muitos os pedidos nesse sentido. Como exemplo podemos citar as Prefeituras Municipais, além da Marinha de Guerra, que exhibe regularmente as cópias do acervo, quer nos navios em alto-mar, quer nas guarnições das ilhas de Fer-

FILME CULTURAL

nando de Noronha e Trindade. Esses programas organizados pelo DFC são também levados a países como Portugal, Guiné-Bissau e Argentina.

Um catálogo de todo o acervo, cobrindo as produções do INCE, DFE e DFC, pode ser consultado diretamente na Seção de Distribuição ou nas Representações. Nesse catálogo, os filmes são classificados em duas categorias: didáticos (aqueles que se destinam a complementar o ensino de matérias do currículo escolar, com especificação do grau de ensino) e filmes de interesse geral (os que não se restringem às matérias do currículo escolar e nem se limitam aos preceitos didáticos). Além dessas referências, são encontradas indicações sobre o diretor, produtor, ano de produção, cor ou preto-e-branco, duração, bitola e uma sinopse do filme.

No catálogo estão relacionados 721 títulos, divididos pelo seguintes assuntos: Antropologia e Arqueologia, Arquitetura, Artes Plásticas, Astronomia, Aviação, Cidades, Ciências Físicas e Biológicas, Cinema, Comunicação e Expressão, Cultura Popular, Dança, Diversos, Ecologia, Economia, Educação, Educação Moral e Cívica, Educação Rural, Educação e Saúde, Energia Atômica, Ensino Técnico Industrial, Esporte, Geografia, Geografia Econômica, História do Brasil, Indústria e Tecnologia, Informação Ocupacional, Literatura, Marinha, Matemática e Geometria, Medicina, Minas e Minerais, Música, Parques e Museus, Química, Realidade Brasileira, Recreativos, Sociologia e Comunicação, Teatro e Longas-Metragens de Ficção de Humberto Mauro.

Dados estatísticos revelam até agora um total de 984 entidades de todos os Estados que se utilizam regularmente dos serviços da filmoteca. Durante o ano de 1977 foram emprestadas um total de 7.045 cópias (sendo 6.905 em 16mm e 140 em 35mm). De janeiro a maio de 1978, o número de atendimentos foi de 980, com 2.257 cópias emprestadas. A preferência é por assuntos relativos ao currículo escolar (Ciência e História), seguindo-se os assuntos culturais e recreativos.

Como atividade paralela, visando a educação pelo cinema, o DFC está promovendo seus curtas-metragens culturais e o filme brasileiro

em geral, através de cursos organizados e ministrados por Dejean Magno Pellegrin, exclusivamente para estudantes do 1º e 2º graus. São cursos rápidos, constantes de 11 palestras e debates realizados no auditório do DFC (que permite uma aferição correta da qualidade de som das obras apresentadas), seguindo-se a projeção de filmes curtos e de um longa-metragem nacional. A programação é feita no sentido de proporcionar uma visão global das correntes mais representativas do nosso cinema e, ao mesmo tempo, motivar os alunos para o conteúdo cultural desses filmes, todos escolhidos com um sentido didático. Exemplo de uma aula programada com esse duplo objetivo cultural: projeção dos filmes *Carro de Bois* e *O Descobrimento do Brasil*, ambos de Humberto Mauro. No primeiro são ressaltados usos e costumes rurais do país; no segundo é destacado, pelo professor, o roteiro (carta de Pero Vaz de Caminha), a obra pictórica de Vítor Meireles, cujo quadro *A Primeira Missa no Brasil* é reproduzido ao vivo, pelos atores, e a figura de Villa Lobos, que compôs a música especialmente para o filme. Todos esses elementos culturais, inclusive a própria narrativa cinematográfica, são comentados pelo professor e debatidos pelos alunos, que recebem, no final da aula, fichas com dados informativos sobre os vultos analisados e uma biofilmografia do realizador do filme apresentado.

Vários colégios já participaram desses cursos, que são inteiramente gratuitos, bastando aos interessados solicitar inscrição no DFC.

(Reportagem de Vera Brandão)

Nota: A realização deste trabalho só foi possível com a colaboração dos funcionários do DFC, que forneceram prestimosamente todas as informações necessárias. Parte dos dados foi coletada na reportagem sobre o INCE, de Adalberto Mário Ribeiro, publicada na Revista do Serviço Público, Ano VII, vol. I, nº 3.

CURTA METRAGEM

OS CRITÉRIOS DA DISTRIBUIÇÃO

Com as resoluções 18 e 19, o Concine regulamentou a exibição compulsória de filmes brasileiros de curta metragem em todas as sessões em que for exibido filme estrangeiro de longa metragem, cabendo aos primeiros 5% da renda bruta de bilheteria. No interesse da pronta efetivação dessa medida, a Superintendência de Comercialização da Embrafilme (Sucom) criou, a 17 de outubro de 1977, sua Divisão de Curta-Metragem. O diretor, produtor e distribuidor Paulo Bastos Martins, um especialista no gênero, foi chamado para chefiá-la, e nesta entrevista a Vera Brandão ele define as diretrizes da política de distribuição do *curta* adotadas pelo seu setor.

"A criação de uma Divisão especial para o curta-metragem, na Embrafilme, foi problemática desde o começo, porque não havia nenhum modelo anterior em que nos basearmos. Partimos do seguinte princípio: o filme curto é um produto que, de certa maneira, tem uma amplitude maior que o longa-metragem, porque ele pode atingir outros mercados além do *comercial*, como o mercado do cinema *funcional*. Um mercado único se transforma num mercado múltiplo pelas possibilidades de utilização do curta com fins didáticos, informativos, recreativos, sociais e culturais propriamente ditos — por parte de empresas privadas, governamentais, mistas, universidade, clubes, escolas e centros de cultura e até por aviões e navios. Vou dar alguns exemplos: nas escolas de primeiro grau, a criança pode ver um filme de curta-metragem no período destinado a atividades como o teatro e a pintura. Os professores podem fazer uso do curta dentro do próprio programa curricular, como recurso audiovisual moderno de ilustração de aula. Esses são exemplos do filme didático, um dos gêneros e mercados possíveis para o curta-metragem.

A implantação do curta-metragem foi e continua sendo difícil, como já disse, pela inexistência de *know how* anterior e, principalmente, porque desejamos dar a essa implantação um sentido bem mais amplo do que o da simples comercialização. Os objetivos deste setor não visam somente programar e institucionalizar a exibição de filmes curtos nos cinemas. Temos em mira também a abertura de outros mercados. Eu citei um deles, o mercado do cinema funcional, pois é onde o curta tem uma aplicação claramente maior do que o longa-metragem. Mas poderia citar outros, inclusive a TV, e todos os que se abrem na área do 16mm.

O plano de trabalho básico da Divisão foi formulado com base na experiência anterior que

tenho com o filme curto, como realizador, distribuidor ou participante na feitura de filmes com finalidades funcionais. Foi, então, partindo da realidade concreta que existe atualmente no Brasil e pretendendo cobrir a ampla e variada faixa de possibilidades acima expostas, que a Divisão iniciou suas atividades. E estamos nos estruturando para atuar em todas aquelas frentes ao mesmo tempo, ou seja, implantar o modelo e, paralelamente, expandi-lo, atingindo progressivamente todas as áreas que o curta-metragem possa alcançar.

No momento, já estamos totalmente organizados para o atendimento ao mercado comercial, em 35mm. Dispomos de 103 títulos e mil cópias (cerca de 10 cópias para cada filme). A Divisão conta com cinco pessoas e mais dois programadores que ficam nas Supervisões (atualmente a Embrafilme dispõe de duas Supervisões, uma Sul, que atende de São Paulo para baixo, e outra Norte, de São Paulo para cima). Paralelamente ao fato de que o curta-metragem é uma coisa nova, também as pessoas são novas no ramo, estão ainda em fase de aprendizado, da mesma forma como todos nós estamos nos acostumando com o produto novo na tela, e isso diz respeito tanto ao público quanto aos exibidores e a nós mesmos, distribuidores, que ainda estamos aprendendo a prática do mercado. E, por que não dizer, também aos realizadores.

Somos, no momento, os únicos distribuidores, mas esta é uma situação provisória, porque sabemos que outros passarão a distribuir o curta-metragem e que o campo está aberto para todos. Mas acho que será muito difícil, pelo menos por enquanto, que fora da Embrafilme possa surgir outra empresa que tenha condições de desenvolver dois aspectos básicos do nosso trabalho e que são: a) uma programação racional de modo a adequar o curta ao filme estrangeiro que ele acompa-

CURTA METRAGEM



Chega de Demanda/Cartola, de Roberto Moura.

nha; b) atenções voltadas simultaneamente para os outros mercados.

Pessoalmente, tenho muito receio de que a entrada dessas outras empresas possa ter um significado pura e simplesmente comercial, destruindo todo um trabalho que estamos realizando, como, por exemplo, acompanhar a programação dos longas e preparar previamente uma listagem de pelo menos cinco curtas que possam acompanhá-los, trabalho esse que segue o espírito da própria lei que dá ao curta-metragem duas conotações, uma comercial e outra cultural. Receio também que essa mesma filosofia que rege nosso trabalho, voltado, inclusive, para a dinamização da produção de curtas de caráter cultural, possa vir a ser desfigurada e que se comece a fazer filmes de qualquer jeito, só para atender à regulamentação.

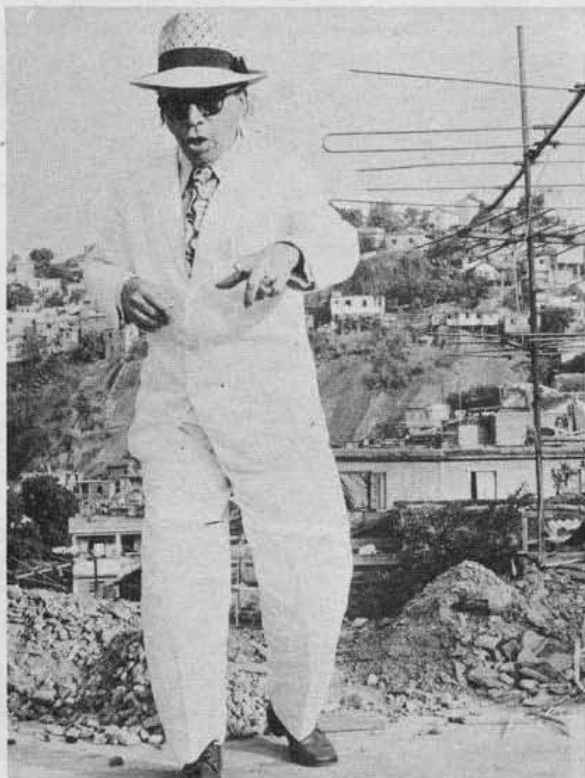
Desde abril que a Divisão está em pleno funcionamento e, tanto na parte de distribuição como no que se refere à ampliação do acervo, o trabalho se diversifica. Aos 103 filmes com cópias em 35mm, estamos querendo acrescentar outros títulos não apenas destinados aos cinemas como também para atender aos outros mercados. Estamos criando dois tipos de acervo: um para atender todos os mercados e outro não destinado aos

cinemas comerciais; este disporá de cópias em 16mm, Super-8 e vídeo-cassete. As cópias em 16mm já estão em execução e dispomos, no momento, de 150 filmes nesta bitola (redução), dos quais temos feito exibição (aluguel) e recebido propostas de venda, o que é feito só para empresas e entidades fora do mercado de distribuição. São justamente essas vendas e aluguéis que estamos pensando em oferecer em todas as bitolas.

A mecânica de distribuição do curta-metragem por nós é muito simples. No momento, só consideramos o curta-metragem como um produto pronto para comercialização a partir da obtenção da primeira cópia e dos certificados do Concine e da Censura. Preenchido e encaminhado o modelo de proposta pelo produtor, nós vemos a cópia e, de acordo com alguns parâmetros que estabelecemos aqui, chegamos ao valor do adiantamento que será proposto ao produtor. É bom ressaltar que o aferimento das potencialidades comerciais do produto não significa uma seleção ou censura. Apenas discutimos quais os curtas que atendem mais àqueles requisitos básicos que a lei pretende incrementar (natureza cultural, científi-

ca, técnica ou informativa) e também examinamos suas potencialidades em todos ou algum mercado. Mas não é, de forma alguma, uma seleção de qualidades, antes diria que de características e de potencialidade em relação a todos os mercados que citei anteriormente. Os aspectos que nós observamos são fruto da prática. Nós recebemos e estamos abertos para qualquer tipo de curta-metragem, desde que atenda às exigências da lei.

Quanto ao adiantamento, há uma faixa mínima e outra máxima, estabelecidas de antemão por nós e aprovadas pela Embrafilme, e a distância entre esse mínimo e máximo é relativamente pequena. Apenas consideramos que alguns filmes, por seus aspectos culturais e sua comercialização em todos os mercados, têm direito a um adiantamento um pouco maior do que os outros. A diferença não é grande e estamos tendendo cada vez mais para uma média entre os dois limites, e tentando dar um tratamento equitativo a todos os curtas-metragens. Aceito o adiantamento, providenciamos as cópias em 35mm e começamos a distribuição. Claro que, em determinado momento, para dinamizar os outros mercados, também vamos começar a aceitar filmes em 16mm. No momento, só estamos aceitando cópias em 35mm porque a meta prioritária é o mercado dos cinemas.



Moreira da Silva, de Ivan Cardoso.



Denise Bandeira em Variação Sobre um Tema, de Pompeu Aguiar.

O adiantamento tem por objetivo possibilitar que o realizador inicie outro curta. Além do adiantamento, que é estipulado de comum acordo com o produtor, adiantamos também a feitura das cópias, cujo custo é totalmente abatido nos primeiros relatórios. Quando o produtor já nos reembolsou as cópias que nós adiantamos, aí começa a ser feito o desconto do adiantamento inicial, mas de forma diferente do das cópias, que são descontadas totalmente, enquanto o adiantamento é descontado em 50%. Reavidos todos os adiantamentos, os pagamentos ao produtor continuam sendo feitos regularmente, de acordo com relatórios a ele encaminhados pela Embrafilme e que abrangem não só a comercialização nos cinemas mas também eventuais colocações em outros mercados. Os contratos serão assinados com o tempo de validade do primeiro certificado de Censura, podendo ser prorrogado."

COMO INSCREVER SEU CURTA

Para os interessados em inscrever um filme na Divisão de Curta-Metragem da Embrafilme, há o seguinte roteiro prévio a ser percorrido:

CURTA METRAGEM

1) Registro do filme na Embrafilme (Rua Mayrink Veiga, 28 – 6º andar). Se o filme tem Certificado de Censura e/ou Certificado de Classificação Especial, levar cópia xerox dos mesmos. Se ainda não tem Certificado de Censura, levar uma cópia xerox da nota fiscal da primeira cópia do laboratório.

2) Inscrição do filme no Concine (Rua Mayrink Veiga, 28 – 2º andar), para obtenção do Certificado de Produto Brasileiro. Levar papel timbrado da empresa produtora.

3) Obtenção do Certificado de Censura, caso o filme não tenha.

Só então o produtor poderá encaminhar seu filme à Divisão de Curta-Metragem (Rua Voluntários da Pátria, 45 – sala 504), onde preencherá uma proposta de distribuição. Juntamente com a cópia do filme, deverá levar os certificados originais do Concine e do Serviço de Censura de Diversões Públicas, além de ficha técnica, sinopse e material fotográfico para publicidade.

Todos os endereços mencionados são do Rio de Janeiro. A Distribuidora da Embrafilme também atende aos Estados, bastando solicitar pelo correio um modelo da proposta de distribuição e depois remeter para o Rio a cópia e os certificados necessários.

OS PRIMEIROS FILMES

Os 103 primeiros filmes de curta-metragem que estão sendo distribuídos pela Embrafilme são os seguintes:

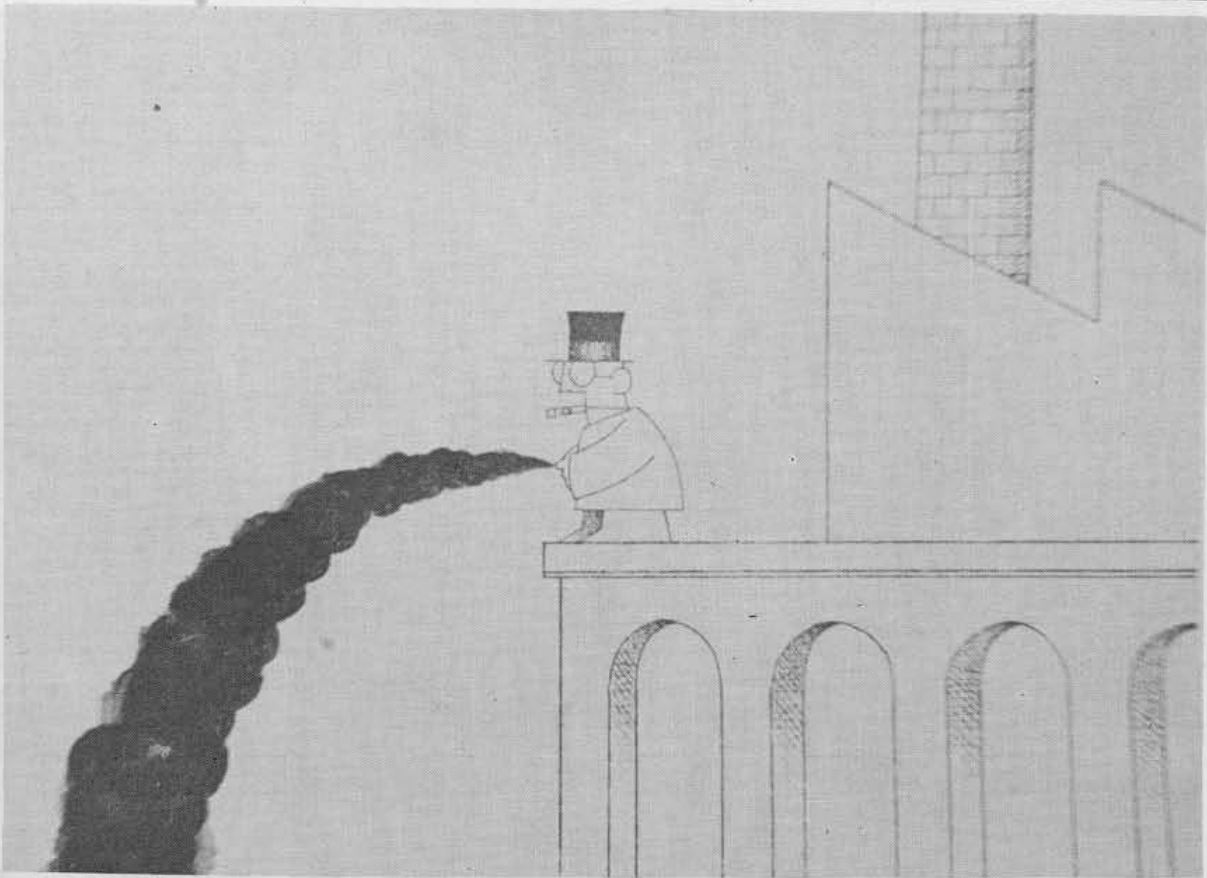
- 1) *Teatro Guaíra* (cor, 11min), de Sílvio Back
- 2) *Pé Direito* (cor, 12min), de Nazaré Ohana
- 3) *Arquitetura de Morar* (cor, 10min), de Antônio Carlos Fontoura
- 4) *Pelos Caminhos do Tear* (cor, 15min), de Ruy Santos
- 5) *Ukrinmakrinkrin, a Música de Marlos Nobre* (cor, 12min), de Carlos Frederico (Prêmio de Melhor Música e Melhor Montagem no Festival de Brasília/1975)
- 6) *O Futebol no Brasil* (cor, 10 min), de Paulo Bastos Martins
- 7) *Par de Brincos com Interferência* (cor, 9min), de Carlos Frederico
- 8) *Curitiba, uma Experiência de Planejamento Urbano* (cor, 10min), de Sílvio Back

- 9) *Maceió, uma Província no Início do Século* (p & b, 10min), de Adnor Pitanga
- 10) *Rua XV* (cor, 8,5min), de Wander Sílvio Machado
- 11) *Abolição da Escravatura* (p & b, 6min), de César Nunes
- 12) *Atrações Turísticas* (cor, 7min), de César Nunes
- 13) *Esporte é Cultura* (p & b, 6min), de César Nunes
- 14) *O Turismo Através da História* (p & b, 9min), de César Nunes

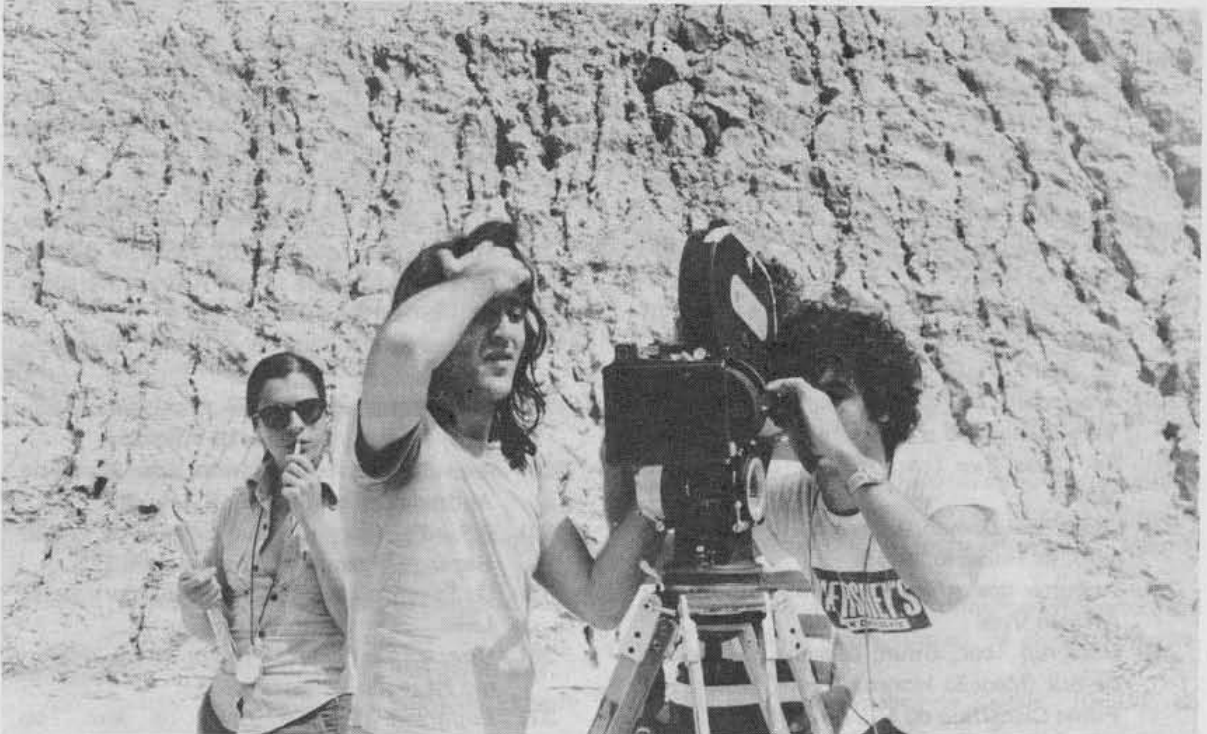
Bill



Paulo Bastos Martins.



Cauços, um Desenhista de Humor, de Hugo Kusnet.



Filmagem de Euphrasia, de Jom Tob Azulay.

CURTA METRAGEM



Rian, um Documento da Segunda Década, de Eduardo Ruegg.

- 15) *Uma Opção Para os Jovens* (cor, 8min), de César Nunes
- 16) *Copacabana de 7 às 7* (p & b, 10min), de Gilberto Loureiro
- 17) *Diga Ai, Bahia* (cor, 11 min), de Emiliano Ribeiro e Álvaro Freire
- 18) *Fortaleza de Santa Cruz* (cor, 14min), de Roland Henze
- 19) *Vivendo os Tombos/Carvoeiros* (p & b, 9min), de Dileny Campos (Prêmio no Festival JB/1977)
- 20) *Artesanato do Samba* (cor, 10min), de Vera Figueiredo e Zózimo Bulbul
- 21) *Sai Dessa Exu* (cor, 19min), de Roberto Moura
- 22) *Chega de Demanda/Cartola* (p & b, 10,5 min), de Roberto Moura
- 23) *Augusto dos Anjos* (viragem, 10min), de Afrânio Vital
- 24) *Dinagrup* (cor, 6 min, desenho animado), de Stil (Menção Honrosa na III Mostra do Filme Científico do Rio de Janeiro)
- 25) *Caraca* (cor, 10min), de Lenine Otoni
- 26) *Morrendo* (cor, 9min), de Dilma Lóes
- 27) *Naida 16* (cor, 9min), de Augusto Corrêa
- 28) *Simplex* (cor, 9min, desenho animado), de Alcídio Martins da Quinta (Prêmio Targa/Unicef no Festival de Luca, Itália, 1976)
- 29) *Tradição* (cor, 11min), de Sady Scalante
- 30) *Ponto Final* (cor, 9min), de José de Anchieta (Prêmio de Melhor Curta-metragem no Festival de Gramado/1975)
- 31) *Sócios da Natureza* (cor, 10 min), de Aécio de Andrade
- 32) *Rubem Valentim e sua Arte Semiológica* (cor, 10min), de Aécio de Andrade
- 33) *Ary Barroso* (cor, 14min), de Aécio de Andrade
- 34) *P.S.: Te Amo* (p&b, 9,5min), de Sérgio Rezende (Prêmio no Festival JB/1977)
- 35) *O Saxofonista* (cor, 10min), de Mariza Leão
- 36) *Opa: o Que Que Há?* (p&b, 9min), de Sérgio Rezende e Mariza Leão
- 37) *Euphrasia* (cor, 9,5min), de Jom Tob Azulay



Maceió -- Uma Província no Início do Século, de Adnor Pitanga.

- | | |
|--|---|
| <p>38) <i>Verdes ou Favor Não Comer a Grama</i> (cor, 9,5min), de Antônio Moreno</p> <p>39) <i>Brincadeira dos Velhos Tempos?</i> (cor, 10,5 min), de Ramon Alvarado</p> <p>40) <i>Cinema Íris</i> (cor, 9 min), de Carlos Diegues</p> <p>41) <i>Rugas</i> (cor, 9min), de João Daniel</p> <p>42) <i>Missa do Galo</i> (cor, 17,5min), de Roman Stulbach, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Zezé Motta, Rodrigo Santiago e Suzy Arruda (Prêmio MEC-Troféu Humberto Mauro/1974)</p> <p>43) <i>Rian, um Documento da Segunda Década</i> (cor, 9,5min), de Eduardo Ruegg</p> <p>44) <i>Caulos, um Desenhista de Humor</i> (cor, 10min), de Hugo Kusnet</p> <p>45) <i>O Jangadeiro</i> (cor, 11 min), de Júlio Heilbron</p> <p>46) <i>Feiras do Nordeste</i> (cor, 11min), de Júlio Heilbron</p> <p>47) <i>Wilson Grey</i> (cor, 13min), de Jessel Bus</p> <p>48) <i>Rebolo Gonsales</i> (cor, 10min), de Fernando Coni Campos</p> | <p>49) <i>O Brasil de Pedro a Pedro</i> (cor, 9min), de Fernando Coni Campos</p> <p>50) <i>Arrastão de Beira de Praia</i> (cor, 10min), de Alex Mariano Franco</p> <p>51) <i>Incelência para um Trem de Ferro</i> (cor, 26min), de Vladimir Carvalho (Prêmios Festival JB/1975 e Jornada de Curta-Metragem, Salvador, 1975)</p> <p>52) <i>O Nordeste Jogou a Gente Pra Cá</i> (cor, 9min), de Phydias Barbosa</p> <p>53) <i>Painel Tiradentes/Portinari</i> (cor, 9min), de Fernando Coni Campos</p> <p>54) <i>Noitada de Samba</i> (cor, 19,5 min), de Clóvis Scarpino e Carlos Tourinho</p> <p>55) <i>Tutti Tutti Buona Gente, Propriamente Buona</i> (cor, 28min), de Orlando Bomfim (Prêmio MEC-Troféu Humberto Mauro/1976)</p> <p>56) <i>Esperança</i> (p&B, 10min), de Roberto Pace</p> <p>57) <i>Luís Sá</i> (cor, 10min), de Roberto Machado Jr.</p> <p>58) <i>ABC da Esperança</i> (p&b, 10min), de Aécio de Andrade</p> |
|--|---|

CURTA METRAGEM

- 59) *Em Defesa da Natureza* (cor, 10min), de Aécio de Andrade
- 60) *Boca de Forno* (cor, 11min), de Ronaldo Nunes
- 61) *Praça Tiradentes/1977* (p&b, 11min), de José Joffily
- 62) *Varição Sobre um Tema* (cor, 15,5min), de Pompeu Aguiar
- 63) *O Mundo de Lygia Clark* (p&b, 25), de Eduardo Clark
- 64) *Sinal Fechado* (cor, 6,5min), de Euclides Marinho
- 65) *Cidade da Bahia* (cor, 7min), de Humberto Ribas



O Mundo de Lygia Clark, de Eduardo Clark.

- 66) *Lygia Clark* (p&b, 10min), de Eduardo Clark
- 67) *Linha de Mão* (cor, 12min), de Edgar Moura
- 68) *Veredas Mortas* (cor, 10min), de Victor de Almeida (Prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Brasília/1976 e 2º Prêmio da Mostra de Curta-Metragem de Minas Gerais/1977)
- 69) *Uma Lição de Moral* (cor, 11min), de Haroldo Marinho Barbosa
- 70) *O Ticumbi* (cor, 18,5min), de Eliseu Visconti (Prêmio de Melhor Música no Festival de Brasília/1977)
- 71) *A Banda da Pedra de Guaratiba* (cor, 11min), de José Maria Bezerril
- 72) *Bandeira* (cor, 9,5min), de Fábio Porchat
- 73) *Cores Brasileiras* (cor, 10min), de Fábio Porchat
- 74) *Tiradentes/Portinari* (cor, 10min), de Gerson Tavares
- 75) *Os Açorianos e o Divino* (p&b, 11min), de Lyonel Lucini
- 76) *Nova Arca* (cor, 8min), de Gerson Tavares

- 77) *Saveiros* (cor, 8min), de Gerson Tavares
- 78) *De Hollywood a Cataguazes* (p & b, 10min), de Eduardo Ruegg
- 79) *Quatro Corujas* (p & b, 10min), de Eduardo Ruegg
- 80) *Rocinha Brasil/77* (cor, 17min), de Sérgio Péo
- 81) *Recreação Educativa do Órfão – Teatro na Educação* (cor, 11min), de Quim Negro
- 82) *Partideiros* (cor, 11min), de Carlos Tourinho e Clóvis Scarpino
- 83) *Villa Rica de Ouro Preto* (cor, 11min), de Paulo Leite Soares
- 84) *O Último Ferreiro* (p&b, 10min), de Paulo Leite Soares (3º Prêmio da Mostra de Curta-Metragem de Minas Gerais/1977)
- 85) *Tudo Começou Pelo Mar* (cor, 12min), de J. Boerjes
- 86) *Cinema Brasileiro/77* (p&b, 12min), de Marcos Farias
- 87) *Primeira Página* (p&b, 7min), de Marcos Farias
- 88) *Cavalhadas de Pirenópolis* (cor, 15min), de José Petrillo
- 89) *Advento* (p&b, 11min), de Suzana Sereno
- 90) *A História de José e Maria* (cor, 12min), de Fábio Barreto (Prêmio de Melhor Direção no Festival de Brasília/1977)
- 91) *Feira da Banana* (cor, 18min), de Guido Araújo
- 92) *Cajaíba. . . Lição de Coisas, o Fazendeiro do Ar* (p&b, 12,5min), de Tuna Espinheira
- 93) *Moreira da Silva* (p & b, 10,5min), de Ivan Cardoso
- 94) *Ziraido* (cor, 9min), de Tarcísio Teixeira Vidigal
- 95) *Nóbrega e Anchieta na História do Brasil* (p&b, 8min), de José Canizares
- 96) *Vultos Históricos* (p&b, 8min), de Renato César Nunes
- 97) *Agropecuária, Fator de Progresso* (cor, 7min), de Renato César Nunes
- 98) *Raimundo Fagner* (cor, 15min), de Renato César Nunes
- 99) *Construção* (p&b, 9min), de Geraldo Miranda
- 100) *Neike* (cor, 13min), de José Eduardo Alcazar
- 101) *Sem Vergonha* (cor, 11min), de Marcelo França
- 102) *Alma no Olho* (p&b, 12min), de Zózimo Bulbul
- 103) *Roda Luso-Brasileira* (cor, 11min), de Phydias Barbosa



José Wilker em *A Batalha dos Guararapes*, de Paulo Thiago.

€ EMBRAFILME

