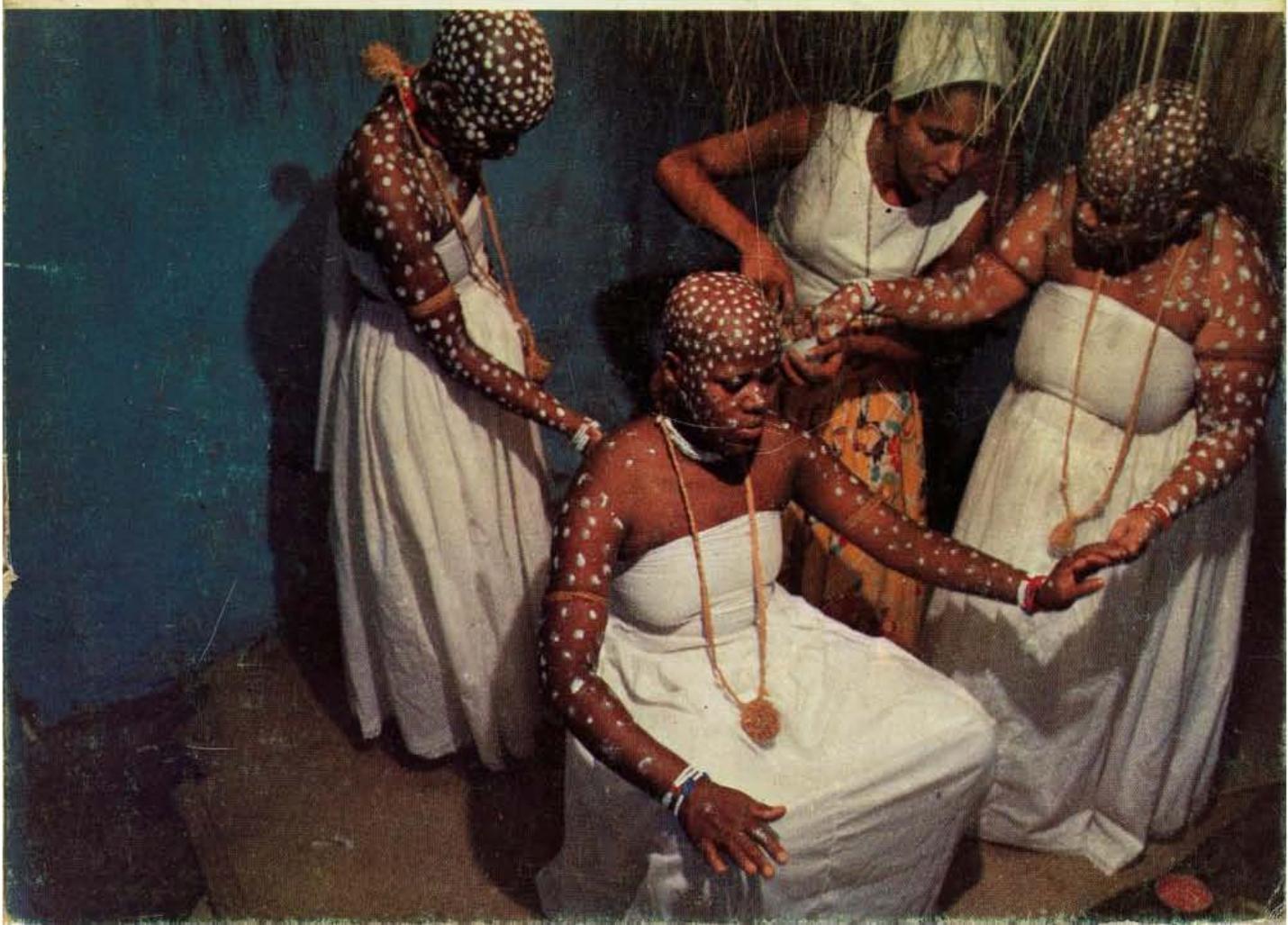
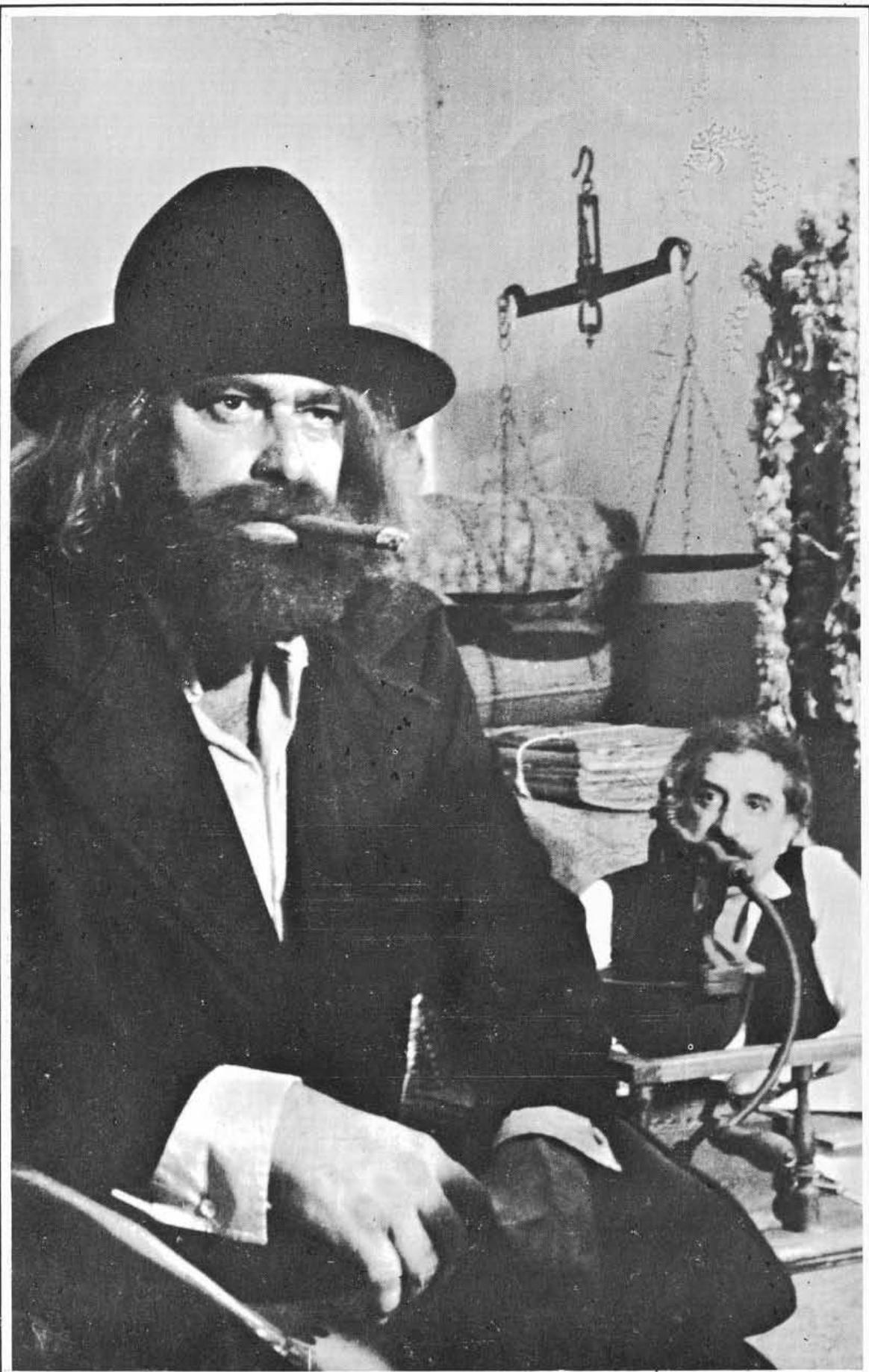


32³

filme cultura





Maurício do Valle em *O Coronel e o Lobisomem*, de Alcino Diniz

filme cultura 32

SUMÁRIO

Editorial	2
Geraldo Sarno e Coronel Delmíro Gouveia (José Carlos Avellar)	4
Um diretor: Alex Viany (entrevista)	20
Cooperativa de Cinema (reportagem)	39
Movimento (VI Festival de Aracaju, Novos curtas em distribuição, Ressalvas paulistas ao documento do Simpósio, Sganzerla e Orson Welles, Resoluções n°s 34, 35 e 36 do Concine, Produção de 1978, Prêmios, Publicações)	49
Jornalismo e Cinema (Nilson Lage)	69
Novos Filmes (<i>A Idade da Terra, Os Mucker,</i> <i>Trindade, Curto Caminho Longo e</i> <i>Agonia</i>)	77
Incentivo ao filme cultural no Estado do Rio	90
Um roteirista: Leopoldo Serran (entrevista)	96
Dossiês Críticos (<i>Barra Pesada e</i> <i>Mar de Rosas</i>)	107

1ª Capa:

Cena de *Iaô*, de Geraldo Sarno.

4ª Capa:

Cena de *Os Mucker*, de Jorge Bodanzky e
Wolf Gauer.

EXPEDIENTE

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

X
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:
Antônio Lima, José Carlos
Avellar, Luiz Carlos de
Oliveira, Nilson Lage, Sérvelo
Siqueira (texto), Thereza
Schlaepfer (pesquisa),
Marilena de Jesus Barbosa
(revisão)

FOTOGRAFIA:
Ana Lúcia Messias, Bill,
Fernando José Alves, José A.
Mauro

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

R 41

n. 32

ex. 1

Iniciamos 1979 quites com a nossa promessa de assegurar periodicidade a FILME CULTURA. No ano findo, editamos quatro números, a cota preestabelecida, o que pela primeira vez ocorreu na vida da revista.

Não há motivos para quebrar esse critério, ou melhor, promessa, no corrente ano. Tanto que o nº 32 inaugura a pontualidade que se pretende manter em 1979.

Os depoimentos recolhidos nesta nova fase de FILME CULTURA emprestam-nos a serena consciência do acerto de nossa orientação, tanto na parte gráfico-artística, como na matéria divulgada, sempre em razão dos interesses legítimos do cinema brasileiro.

De todo o Brasil, do estrangeiro, chegam-nos cartas de simpatia e de pedidos de assinatura da revista, de números atrasados. Algumas delas, provindas de destacadas figuras do cinema internacional, ou de instituições respeitáveis no campo da cinematografia, e da Cultura, em geral.

É nosso intuito a permanência em FILME CULTURA de um alto espírito de reflexões, de debates,

de análises, de defesa da memória cinematográfica nacional, de valores brasileiros, tanto eruditos como populares, de projeção de futuros — espírito capaz de se constituir e desenvolver em todos os níveis da inteligência e da ação. Páginas democráticas, acolhendo personalidades e idéias, várias e diferentes, mas responsáveis pelo desenvolvimento cinematográfico brasileiro.

O Universo do Cinema é como o universo de Shakespeare: é o universo dos sonhos:
*We are such stuff
As dreams are made on*

Tornar esses sonhos presentes, cada dia, através da imagem animada é uma prodigiosa adequação à vida de todos nós. Porque, de certo modo, a irrealidade existencial de Shakespeare talvez se identifique, um tanto, à própria ilusão da vida.

FILME CULTURA não pode deixar de prender-se a essa espantosa magia do movimento sonorizado. E, portanto, a todo o infinito de um inegotável poder de expressão visual e sensorial.

Mas, ao lado desse universalismo espiritual, FILME

CULTURA vive o dia-a-dia das ocorrências da indústria, do comércio, da legislação de cinema, bases também fundamentais para a existência de uma revista moderna e globalmente informativa.

Não temos nenhum motivo, pois, para alterar nossa orientação. Serena, construtiva. Atenta aos fenômenos que se processam na sociedade e que venham influir na técnica ou na filosofia da Sétima Arte. Orientação renovadora e inovadora.

Repetindo o conselho de Machado de Assis a quem escreve e em boa adaptação ao nosso caso: "o que se deve exigir (...) é certo sentimento íntimo que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço".

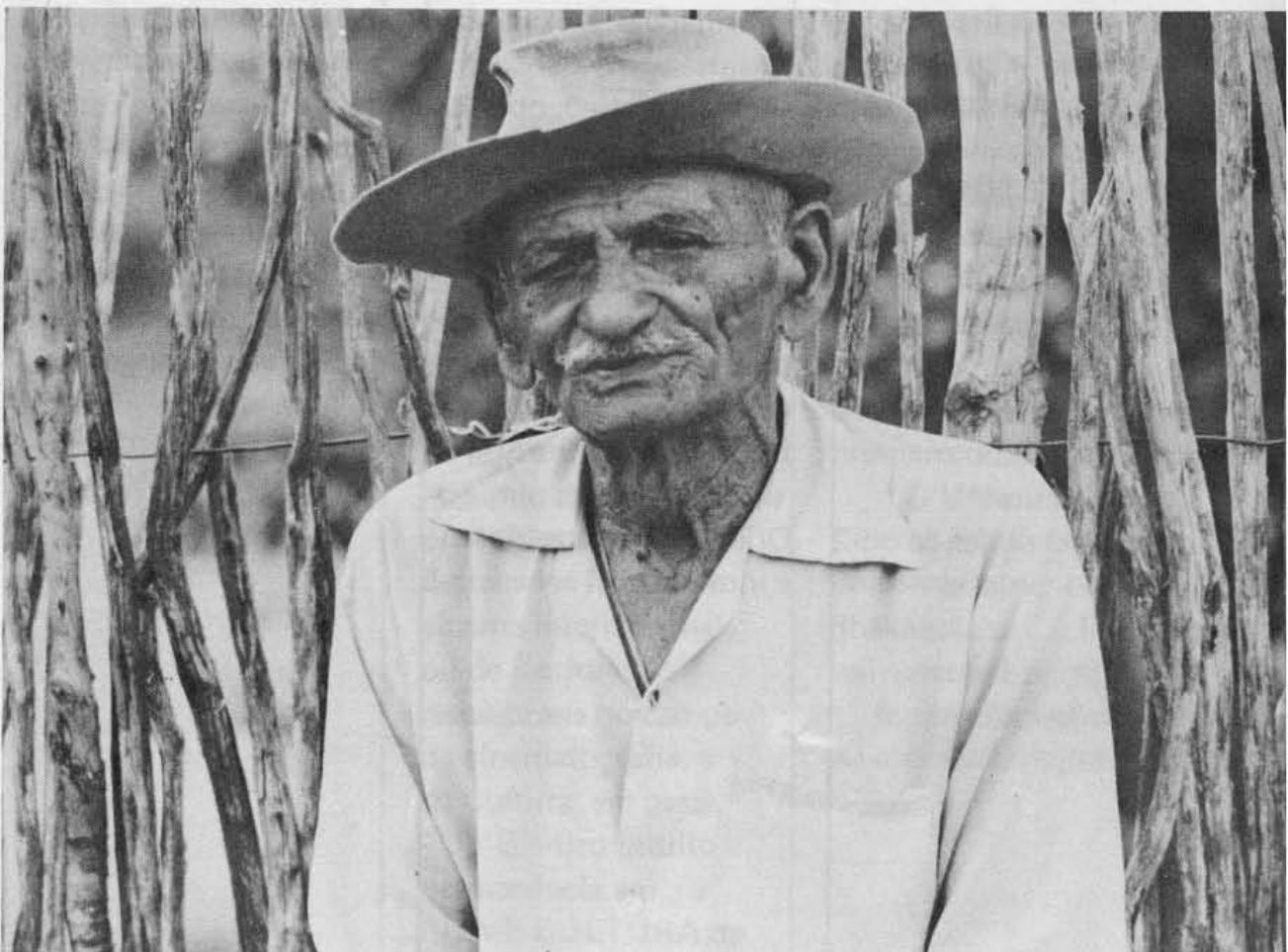
É o que pretende ser **FILME CULTURA**: revista de seu tempo e de seu país.

O DIRETOR-EDITOR

GERALDO SARNO E "CORONEL DELMIRO GOUVEIA"

JOSÉ CARLOS AVELLAR

O VELHO E O NOVO



O depoimento de um antigo operário de Delmiro Gouveia.

A sala de projeção fica escura, a luz do projetor bate na tela, e o que primeiro aparece é o rosto de um homem velho. Com uma expressão tranqüila, voz suave e muito pausada, e praticamente sem qualquer gesto, o velho fala de alguém que conheceu:

"Antes dele chegar, era. A fome era grande. A gente comia era (quando no tempo de seca, que não tinha planta) a gente comia era macambira, xiquexique. Esses frutos do mato. Xiquexique velho, assado.

Com a chegada dele nem nunca mais passou fome. Fome nunca mais se passou.

Nem nu.

Com a chegada dele... O lugar foi o mesmo que ter enricado... Quando ele chegou. Foi.

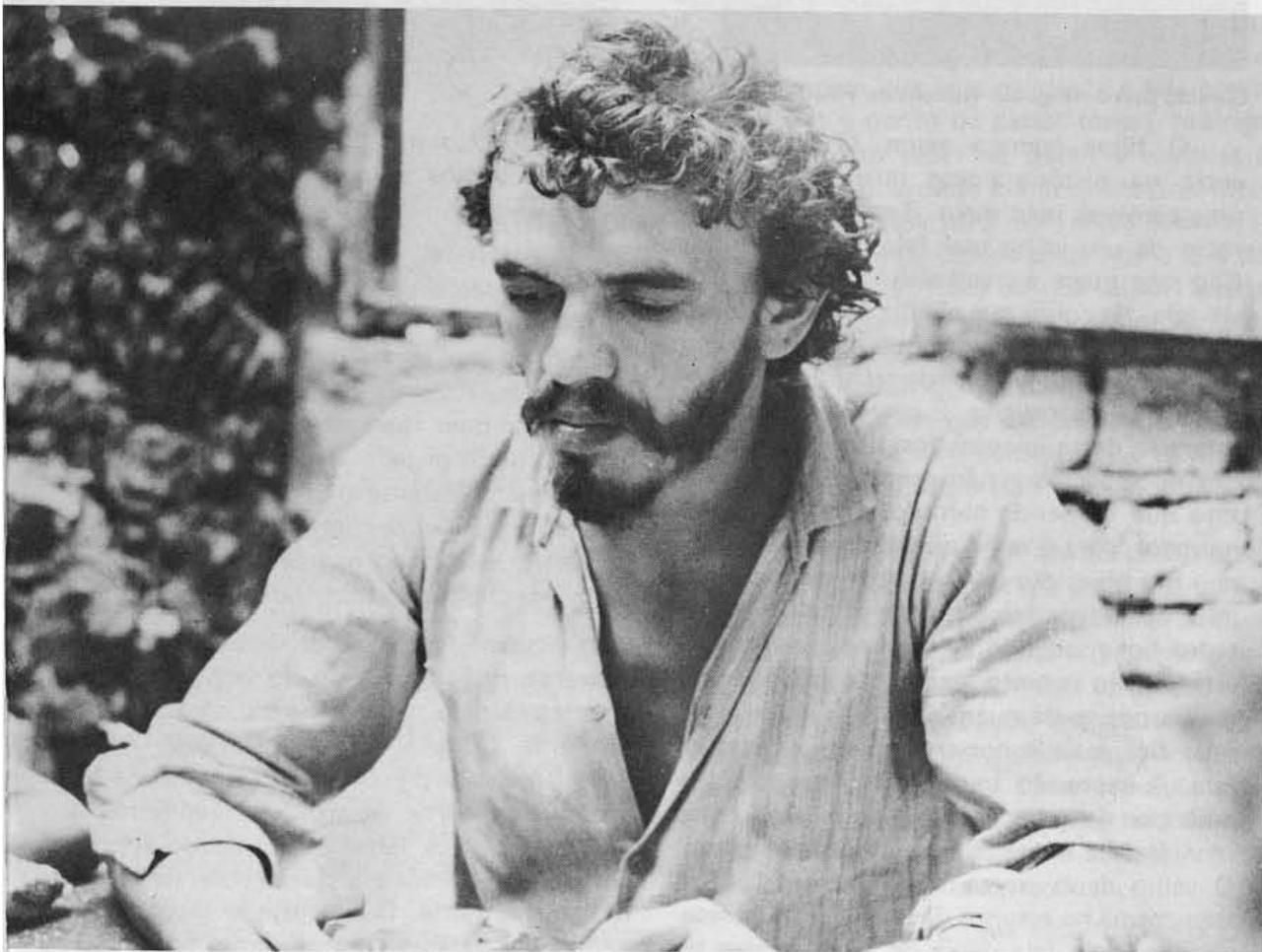
Quando chegava um homem, um retirante de fora, nu, ele mandava vestir. Tava com fome, dava de comer. No outro dia ia trabalhar. Quando o serviço era pouco mandava juntar pedra no mato, nas malhadas, pra ficar só certinho.

Mas ninguém passava fome nem tava parado também.

É. O povo, quando ele mandava chamar um, o camarada chegava lá e já ficava logo tremendo. Pois diziam que ele tinha ímã nos olhos. Tinha ímã nos olhos.

Agora, o que fizesse mal feito ele ou mandava se embora ou dava umas coiradas, e o cabra ia se embora.

Mas nunca mandou matar ninguém."



José Dumont no papel de um operário de Delmiro Gouveia.

GERALDO SARNO



Geraldo Sarno dirigindo Rubens de Falco e Sura Berdichevski.

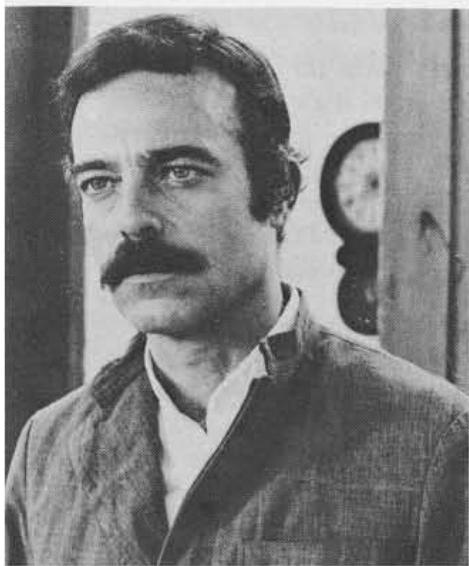
O filme começa assim. O espectador entra na história como quem surpreende uma conversa pelo meio. Tem diante de si o rosto de um velho que fala, e isto é tudo. Não sabe quem é o velho. Não sabe de quem ele fala. As coisas que ele diz parecem vir em resposta a uma pergunta que não aparece na tela, e assim ninguém pode saber ao certo sobre o que se conversa. É como se o principal interesse desta imagem fosse chamar a atenção do espectador não propriamente para o fato que vai sendo narrado, mas sim para o narrador, para o velho que está na tela.

Em princípio o velho aparece como um intermediário, para que através dele o espectador fique sabendo de uma pessoa que não está ali. No entanto, como não temos o nome da pessoa de quem se fala, a maneira de falar fica mais importante que o assunto da fala. A expressão tranqüila, a voz mansa, a ausência de gestos, as longas pausas entre uma frase e outra passam a primeiro plano. O velho deixa de ser um intermediário, se transforma no assunto da conversa. A pessoa de quem ele fala deixa de ser o centro da conversa, se transforma num intermediário,

numa fantasia, numa ficção feita para revelar melhor a pessoa que está ali, presente, na tela.

Só é possível, em verdade, perceber uma coisa se se percebe a outra ao mesmo tempo. O interesse pela figura do velho narrador se mantém em função do interesse pelo assunto que ele vai narrando, e conscientemente o espectador quer mesmo é saber de quem se fala. O interesse pelo velho virá mais tarde. No primeiro instante o espectador é levado pela curiosidade de descobrir quem era o homem que, quando mandava chamar um, o camarada chegava lá tremendo.

A curiosidade só é satisfeita no final da conversa, quando o rosto do velho narrador desaparece para surgir o cartão com o título do filme, *Coronel Delmiro Gouveia*. Aí se complementa a meia informação contida no prólogo. A partir de então, e enquanto na tela desfilam os letreiros, o espectador recompõe na memória o que acabou de ver. A imagem se esfria. O interesse se esgota logo depois dos cartões com os nomes dos principais intérpretes — como acontece aliás em



Rubens de Falco.



Isabel Ribeiro e Rubens de Falco.



Jofre Soares e Álvaro Freire.

todos os filmes: de um certo ponto em diante os letreiros formam uma mancha mais ou menos abstrata, um tempo de repouso. E neste filme em particular esta sensação de tempo morto durante a projeção dos letreiros é acentuada pelo desenho dos cartões — letras de traços finos sobre um fundo neutro.

Tudo estimula o espectador a se desligar do que está ali, diante de seus olhos para tirar da memória o que já passou. Só a música avança. Quase nada acontece na imagem. O espectador está solto. Imagina. Vê de novo o rosto do velho, ouve de novo a sua voz, associa o *ele* da narrativa (*ele*, o que mandava vestir, mandava comer e trabalhar, *ele*, o

que mandava dar umas coiradas no que fizesse mal feito, mas nunca mandou matar ninguém) associa o *ele* a um nome: Delmiro Gouveia.

É verdade, não convém supor que o espectador se entregue tão completamente a uma imagem que se movimenta e fala como coisa viva a ponto de passar todo o prólogo do filme sem saber de quem o velho está falando, desorientado como quem pega mesmo uma conversa pelo meio. Não convém imaginar que uma pessoa entre numa sala de projeção sem ter idéia do que vai ver, levada só pelo fascínio do cinema — assim como acontecia até os anos 50. Nem convém imaginar que o envolvimento da imagem do cinema seja tão grande que as pessoas mergulhem num estado de semi-consciência e passem a depender por inteiro da luz e do som que vêm da tela.

Quando a primeira imagem de *Coronel Delmiro Gouveia* aparece, a platéia já conta com dados suficientes para preencher as suas meias informações. Durante a projeção o espectador não é só alguém sem forma própria que recebe passivo o que vem da tela. Age sobre o que vê (e age melhor aqui, porque a estrutura narrativa do filme estimula este tipo de ação: encaminha pontos para discussão, deixa as conclusões em aberto). Age, preenche os vazios da narração.

O velho separa uma frase da outra por longos silêncios, e aí, nestas pausas, o espec-

GERALDO SARNO

tador pode se recuperar da surpresa de pegar um bate papo que começou antes dele chegar, e emprestar à conversa a informação que fica nas entrelinhas. O cartão com o título vem só confirmar o que se percebe com certa clareza desde a primeira pausa do narrador: o homem que acabou com a fome ao chegar era o Coronel Delmiro Gouveia.

Não convém, portanto, imaginar o espectador perdido diante da primeira imagem do filme só porque ela vem assim, de repente, sem explicação prévia. Uma tal suposição não faria justiça à capacidade de percepção das pessoas que freqüentam cinemas, nem faria justiça aos verdadeiros objetivos do filme, que não pretende criar qualquer clima de mistério com esta abertura, nem desorientar quem quer que seja. Ao contrário.

Tudo leva a crer que tal solução tenha sido adotada a partir da sensação de que a imagem do velho que fala de Delmiro se explica por si só, sem necessidade de qualquer informação complementar. E ainda, tudo leva a crer que este plano foi tomado para a abertura do filme porque, apesar de ter só pouco mais de um minuto, define com precisão o personagem-título da história que começará a ser contada adiante. Quando chegam os letreiros o espectador já sabe que vai seguir a trajetória de um homem que dava de vestir, dava de comer, dava trabalho, dava umas coiradas no que fizesse mal feito, mas nunca mandou matar ninguém. E quando os letreiros terminam não é preciso perder tempo com uma cena introdutória (presente em todos os filmes de estrutura narrativa tradicional) de ritmo mais lento, para apresentar o protagonista à platéia e deixá-lo em evidência na fração de tempo necessária para marcar seu rosto e o seu caráter.

A maior parte dos filmes segue ainda hoje este modelo de estrutura dramática imposto pela indústria americana, é verdade. O hábito de ir ao cinema tem servido mesmo é para limitar a percepção visual e auditiva das pessoas a um campo preciso, o que facilita o consumo de determinada forma cinematográfica, e evita eventuais conflitos entre um

estilo de narração e parte do público. É verdade. Mas não se pode dizer que seja estranho ou incomum abrir um filme assim como faz *Coronel Delmiro Gouveia*: uma cena antes dos letreiros para marcar logo o personagem e o tom da narrativa. O espectador médio não estranha um tal começo.

O contato regular com imagens e sons em movimento acostumou as pessoas a tirar de um plano uma informação bem além do imediatamente visível na tela. Se um filme não prende suas imagens aos limites impostos pela grande indústria do cinema, se deixa as imagens soltas, em aberto para que delas se retire o maior número possível de informações e de sensações, se um filme estimula o espectador a fazer esta procura com os olhos e ouvidos, aí então é possível perceber em cada pedacinho de um plano uma coisa nova. E aqui, nesta imagem do velho de expressão tranqüila e voz mansa e pausada, existe ainda uma outra coisa percebida: alguma coisa no quadro indica que o velho que fala não é um ator. Não representa, não finge ser uma pessoa que não é. É um velho de verdade, diante da câmara.

O que nos dá esta sensação são umas tantas coisas que se encontram na faixa sonora. Alguns ruídos que correm por baixo da voz do velho (um galo que canta, um murmúrio impreciso de vozes, a batida de um machado num tronco) ou a própria voz, o jeito de falar. O prolongamento das vogais no começo das frases ("aaaantes dele chegar, era... aaa fome era grande"). Um tempo de hesitação à procura da palavra certa ("éééé, eeesses... frut... frutos do mato"). Um meio riso para comentar o que está narrando com ironia e descrédito ("pois diziam que ele tinha ímã nos olhos") ou com certa malícia e aprovação ("dava umas coiradas e o cabra ia se embora"). Ou ainda um certo jeito de impostar a voz, que torna a coisa dita natural ou muito grave e densa, como a frase que encerra o depoimento, dita a meia voz ("mas nunca mandou matar ninguém").

É certo, um ator pode trabalhar o seu gesto e a sua voz, pode exercitar todo o seu

corpo e fazer sua figura chegar aí bem perto, treinar um estilo de representação naturalista a um ponto em que seja difícil separar o sentimento que ele representa daquele que ele realmente sente. Mas a emoção que a perfeita imitação provoca é sempre diversa daquela provocada pelo contato direto com a coisa imitada, e algum mecanismo de percepção sugere logo para o espectador que uma imagem como a do velho que abre *Coronel Delmilo Gouveia* mostra alguém de verdade.

Talvez porque dentro do próprio plano os sinais que aparecem no fundo, o colorido, o tom da luz ou tudo aquilo que o velho expressa com sua presença, confirmem que na tela está um fragmento do mundo real. Talvez porque um registro absolutamente fiel do mundo real (ou até mesmo um registro simplesmente diferente do estilo habitualmente encontrado nos filmes de ficção) seja o suficiente para passar a idéia de coisa-real.

Mas é bastante provável que a sensação de realidade que salta de imagens assim como esta do prólogo de *Coronel Delmilo Gouveia* venha de um imediato reconhecimento do ponto de vista e das intenções da câmera. Ou seja, é bastante provável que o espectador de cinema possa, diante da imagem projetada, determinar inconscientemente a posição da câmera que tomou aquela imagem. E, mais ainda, que ele possa, ao identificar este ponto de vista, perceber mais do que a simples posição física da máquina de registrar imagens em movimento. Que ele possa identificar também as intenções do realizador que se encontra por trás da câmera.

É preciso não esquecer que, da mesma forma que um ator pode se exercitar para chegar a um tom de representação perfeitamente natural, uma câmera de filmar pode também se preparar para registrar esta representação de forma naturalística. Podemos, portanto, pelo menos teoricamente, imaginar uma imagem de aparência absolutamente real, e não seria mesmo difícil arrancar da história do cinema dois ou três exemplos bem sucedidos. No entanto, como o espectador percebe de imediato, durante a projeção, que tal imagem foi feita com esta ou

aquela intenção, pode separar a cena representada que se quer passar por coisa de verdade, da cena de verdade que, como esta imagem do prólogo de *Coronel Delmilo Gouveia*, é tomada para funcionar como uma representação da realidade em que ela existe.

Todas estas coisas apanhadas na imagem do velho de expressão tranqüila, voz suave e muito pausada, são recebidas simultaneamente. São coisas que o espectador está de tal modo acostumado a receber que assimila sem se dar conta dos detalhes, sem separar pequenos sinais, como estamos fazendo aqui para tentar recompor este jogo de troca de estímulos entre o filme e a platéia. O filme se vê como um todo. Do filme se fixam só as partes mais significativas. Pouco provável que alguém se recorde do ruído do machado ou do canto do galo por baixo da voz do velho. Pouco provável que alguém consiga descrever a composição ou a textura de uma imagem que ficou na tela por pouco mais de um minuto. Não faz mal, o que interessa é que neste espaço de tempo se vê tudo isto (o narrador, a coisa narrada e mais a natureza da narração) e que na soma das coisas passadas por esta imagem de pouco mais de um minuto está uma perfeita antecipação do que se passa depois dos letreiros.

A imagem do prólogo está de tal modo integrada na narrativa que a sensação primeira é de que todo o resto do filme foi feito para se encaixar no ritmo determinado pelo rosto do velho e seu modo pausado de falar. E, efetivamente, de quando em quando um conjunto de imagens de *Coronel Delmilo Gouveia* aparece separado de outro por solução semelhante aos longos silêncios usados por este primeiro narrador para separar suas frases.

Um exemplo é a imagem que marca o rompimento de Delmilo com Eulina: ela se afasta da câmera, abraçada com o amante, lentamente. Vai diminuindo na tela. Desaparece. E o quadro permanece imóvel, sobre o vazio. A duração do plano é muitas vezes superior à necessária para o entendimento da ação. Outro bom exemplo é a longa descrição dos carros de bois que, depois da des-

GERALDO SARNO

truição da fábrica, transportam as peças para serem atiradas no São Francisco.

Tais exemplos têm muito a ver com o aspecto exterior do prólogo, porque a narração abre aí momentos de pausa para que o espectador trabalhe sobre a projeção, e também porque a narração parece mais interessada em fixar a atenção sobre estas figuras da narração (a paisagem, os vaqueiros, os carros de bois) do que sobre a história que vai sendo narrada através destas figuras (o rompimento entre Delmiro e Eulina, a decisão de montar a fábrica, a destruição da fábrica). Mas existe ainda uma ligação mais íntima, pois o narrador do prólogo antecipa a estrutura dramática do filme, que se apóia no relato de quatro personagens.

De cada uma destas narrações o espectador retira também duas informações simultâneas, uma sobre Delmiro Gouveia, outra sobre o próprio narrador, pois em cima da narração de cada um destes personagens existe a visão da câmara. E a câmara, ao mesmo tempo em que serve de veículo para o narrador, interfere assim como o faz já na imagem do prólogo, abrindo espaços para que as pessoas na platéia possam trabalhar as meias informações que recebem da tela. Em outras palavras, o filme é de uma só vez um veiculador da estrutura dramática armada por cada um de seus personagens narradores e construtor de uma estrutura própria, que se superpõe a esta série de visões parciais para revelar o problema em toda a sua extensão.

O narrador que surge logo depois dos letreiros, Eulina, segunda mulher de Delmiro, pinta um retrato romântico. Delmiro é um aventureiro admirado pela coragem de enfrentar os poderosos, um apaixonado que escrevia cartas de amor e roubava a filha do governador para viver um grande amor no sertão. Depois vem o Coronel Ulisses, o fazendeiro que acolhe Delmiro e o descreve como um homem de valentia por trás da aparência frágil de jabuti de cidade, um homem que conquistou a patente de coronel na praça, no meio da gente, sem medo. Em seguida é Iona, o sócio, o encarregado das contas,

que fala de Delmiro como um sonhador, dominado por impulsos de irresponsabilidade, com idéias disparatadas que só se realizaram pelas alterações feitas nos livros-caixa. E, finalmente, Zé Pó, o retirante que empurrado pela miséria da roça até a fábrica da Pedra se transforma em operário, em carregador de algodão e depois controlador de uma máquina. Ele parte sua narração da morte do coronel. Comenta a relação de trabalho entre o operário (que pensa) e a máquina (que só trabalha) e a relação entre o operário (que trabalha) e os donos da fábrica (que mandam construir e derrubar sem perguntar nada aos que trabalham) para concluir que o erro de Delmiro foi ter procurado fazer as coisas sozinho.

De tal modo os relatos se encontram integrados à imagem do prólogo, que ao final o círculo se fecha, e o rosto ainda jovem de Zé Pó que encerra o filme se associa, na memória do espectador, ao rosto do velho na abertura. É como se *Coronel Delmiro Gouveia* se abrisse sobre o rosto de Zé Pó hoje, muitos anos depois do acontecido. É como se este personagem que narra o trecho final da história tivesse sido criado a partir do velho entrevistado no prólogo.

O filme se baseia em fatos reais — todos sabemos — mas em momento algum encontramos nos letreiros qualquer referência mais destacada à ligação entre as cenas ali apresentadas e a verdadeira história da criação da usina em Paulo Afonso e da fábrica de linhas de coser da Pedra, entre 1911 e 1913, do assassinato de Delmiro, em 10 de outubro de 1917, e da venda e destruição da fábrica, em abril de 1930. Todas estas coisas estão no filme, mas não se encontram lá como reconstituição de fatos históricos. Nem a encenação faz referências precisas a datas e fatos reais para reforçar a sensação de veracidade da narrativa. A ficção procura funcionar como uma ficção mesmo, como algo que apesar de intimamente ligado ao real procura manter vida própria, agir como uma interpretação do real, e não como uma cópia conforme.



Rubens de Falco e Sura Berdichevski.

Esta preocupação já se percebe no plano de abertura, pois ao omitir o nome da pessoa a quem o velho se refere o filme impede uma relação puramente natural com a imagem. Integra o depoimento real ao quadro de ficção, transforma um flagrante não encenado num fragmento da encenação. E assim se reforça a idéia de que toda a narrativa foi montada em função desta entrevista no prólogo. Em termos práticos é mais do que provável que tenha acontecido o inverso, ou seja: no processo de seleção e montagem do material filmado o plano do velho foi escolhido porque se ajustava com facilidade ao resto da narrativa, e escolhido depois de armada na mesa de montagem a ordenação do filme. Mas em termos da construção da estrutura dramática, vale dizer que tudo se passou assim mesmo, e que o plano do velho, ou o que ele representa, determinou todo o filme.

Tal determinação não fica no nível simples de tomar o registro direto de um frag-

mento do mundo real como um modelo de encenação, e de opor este registro ao estilo convencional de representação para renová-lo. Não se trata de buscar um estilo narrativo que (prossegundo a tendência dominante no cinema desde que ele foi inventado) torne mais efetiva a ilusão de realidade. É certo dizer que a imagem do prólogo indica com clareza a estrutura de *Coronel Delmiro Gouveia* porque ela já mostra que parte da história a câmara deseja ver com maior atenção.

Fala-se de Delmiro, mas quem está na tela é um velho trabalhador. Fala-se de Delmiro, mas seu nome nem aparece nesta primeira imagem. Delmiro, de fato, é só um meio de nos levar ao velho que fala, e por isto mesmo mais adiante a câmara voltará a se afastar do personagem-título para se deter em personagens secundários, que atravessam a história sem oportunidade de interferir a fundo nos acontecimentos.

GERALDO SARNO

Por exemplo: Delmiro foge com Eulina, perseguido pelos soldados do governador. A câmara, que corre a seu lado, se atrasa, permanece mais atrás, ao lado dos capangas que protegiam a fuga, para vê-los morrer na emboscada dos soldados. Delmiro é preso e levado num trem. A câmara fica na estação, ao lado de um empregado de Delmiro, morto à traição por um soldado. Ou ainda: a câmara parece se perder na dança da gente pobre na inauguração do Derby, ou em volta da mãe de santo que limpa o corpo de Delmiro, ou na roda dos vaqueiros que cantam e dançam. Parece divagar aí, nestas coisas que acontecem à margem das conversas onde se decide baixar os preços dos produtos, montar uma usina, plantar algodão, construir uma fábrica de linhas de costura.

E exatamente porque estes personagens atravessam a história sem a oportunidade de interferir para mudar os acontecimentos é que o filme procura falar deles assim, indiretamente, através de um intermediário. Através de intermediários que detêm o poder e os meios de ação, pois só assim o retrato fica exato, e os retratados podem ser vistos em primeiro plano e ao mesmo tempo inseridos no contexto em que eles se encontram, contexto que os empurra para o fundo do plano, contexto definido na entrevista do prólogo (a fome era grande) e na narração de Zé Pó (se um dia o povo trabalhador, que trabalha como as máquinas e pensa também, tiver as fábricas, ninguém mais derruba as fábricas assim).

Fiquemos um pouco mais sobre o rosto do velho. Até aqui o plano serviu de ponto de partida para a análise da estrutura dramática da ficção construída a partir dele. Procuraremos agora fazer o caminho inverso. Partir do rosto do velho para analisar a estrutura dramática dos documentários que Geraldo Sarno realizou antes de filmar *Coronel Delmiro Gouveia* que, pelo seu tema e pela forma de narração, parece uma extensão da experiência iniciada com os documentários, feitos sobre esta mesma paisagem em que Delmiro viveu.

Colado bem no começo da narrativa, antes até dos letreiros de apresentação, o plano do velho funciona como um ritual de passagem do documentário para a ficção, e, por isso, da mesma forma que antecipa com perfeição o que vem depois dele, serve também para explicar o que foi feito antes dele.

Enquanto o rosto do velho se encontra na tela o espectador é dominado pela sensação de ver uma imagem de documentário. Vê a realidade se expressar por ela mesma, de forma direta, praticamente sem intervenção do realizador do filme, que se limita a usar a técnica do cinema como uma aparelhagem científica para reproduzir a aparência externa das pessoas e coisas com uma precisão maior que a obtida pelo olho humano.

Voltamos ao que se disse um pouco acima — o espectador vê no rosto do velho (além do que o rosto expressa por si mesmo) um direto registro do real, porque a imagem de cinema permite ver além das coisas que estão ali reproduzidas. Juntamente com as pessoas, os objetos, as luzes, sombras, movimentos, cores e sons, todo o plano traz dentro dele mesmo uma informação invisível: a posição da câmara, ou melhor, as intenções do realizador que escolheu um determinado ponto para dali registrar as coisas contidas na imagem. O espectador vê as formas projetadas na tela, nelas reconhece as pessoas e coisas fotografadas e reconhece ainda algo invisível, a relação entre o realizador e o que ele filmou. Talvez até o que chamamos de cinema seja exatamente isto, esta informação invisível, o que os olhos não vêem nem o ouvido escuta.

O rosto do velho, tal como aparece no prólogo do *Coronel Delmiro Gouveia*, é uma imagem especialmente feliz para que se compreenda como um filme estimula o espectador a permanecer com os olhos fixos na tela e romper com os limites do quadro e ver o que está fora de seu campo visual.

A conversa é apanhada pela metade. Não se sabe quem é o velho. Não se sabe de quem ele fala. E assim, antes de se perceber

o assunto da imagem, o que se percebe é a relação entre a pessoa que filma e a pessoa que está sendo filmada, uma relação onde a primeira abre espaço para que a segunda participe ativamente da composição do plano.

A câmera se aproxima para ver e ouvir. Não se mexe. Não desvia o olhar. Não interfere nos longos silêncios entre uma frase e outra para dinamizar a conversa com mudanças no enquadramento. O ritmo interno do plano é determinado pela expressão tranquila e pela voz pausada do velho. O que chega na tela — o rosto do velho e as formas imprecisas por trás dele, a voz do velho e os sons imprecisos por baixo dela — é a soma daquilo que o velho realmente é com a relação que se estabeleceu entre ele e o realizador do filme. Ou seja, a composição do plano, sua duração e sua posição na narrativa, foram determinadas pela relação de simpatia que se estabeleceu entre os dois.

Não importa que as platéias de cinema não tenham consciência desta capacidade de ver o lado invisível da imagem. O natural é que durante a projeção o espectador passe pela imagem sem desmontá-la. A análise vem depois que o filme termina. O natural é passar pelo prólogo e ver aí apenas o rosto de um velho simpático, sem se dar conta de que esta impressão de simpatia vem, em grande parte, desta coisa invisível que organiza o plano em que o velho aparece. Ver um filme é ultrapassar o imediato conhecimento das coisas filmadas, e sem esta dupla visão seria impossível identificar a unidade e o significado da associação mais ou menos arbitrária de fragmentos de imagens e de sons. O cinema só começa a expressar alguma coisa quando o espectador faz a relação entre a parte visível e o todo, o que está fora do alcance de nossos olhos. E só ganha expressão maior quando o espectador descobre onde está a pessoa que filma e porque ela está ali.

Ver além do que está dentro do plano é uma operação natural e imediata. O mecanismo da visão humana tem perfeita consciência do prolongamento da paisagem para além dos limites do campo visual, e a pessoa que

vê sabe perfeitamente se orientar dentro do espaço que complementa o seu ângulo de visão, vê a parte em relação ao todo. O cinema vem exatamente se encaixar aí — a narração de um filme parte do princípio de que o espectador sabe completar a imagem além do campo de visão registrado pela câmera.

O cinema, no entanto, não é só um meio de imitar o funcionamento do olhar humano. Ele interfere também n'a maneira de ver as coisas, interfere na educação visual que cada um de nós recebeu da sociedade em que vive, e nem sempre interfere bem. A organização econômica que se montou em cima dos filmes procura induzir o espectador a ver mal, a entrar na situação filmada e participar dela como se ela fosse uma ação real, como se não existisse filme, nem tela, nem projetor, nem nada, mas só gente de verdade. E, a partir deste estímulo, com freqüência, o espectador se engana. Tende a ver apenas o que se encontra diante dele, como se aquele fosse todo o campo de visão possível, esquece o que está em volta.

Este erro, no entanto, é intencional. O processo de percepção do que se passa na tela continua inalterado. Também aí o espectador tem perfeita consciência da posição da câmera e das intenções do realizador. Isto é: as linhas de composição da imagem revelam que a pessoa que filma procura se esconder, e ocultar também os artifícios usados para compor a representação, de modo a fazer de conta que a coisa representada se passa ali, naquele momento. O espectador erra, vê a parte como o todo, sabe que sua capacidade de ver está sendo limitada, e erra consciente de seu erro. Quer se iludir. Não consegue controlar um impulso que vem ele não sabe de onde.

A participação neste jogo de faz-de-conta depende menos de uma propriedade qualquer do cinema, ou da ficção cinematográfica, do que de uma específica pressão da sociedade, o apelo geral dos sistemas de controle e planejamento social para a aceitação de regras de convivência desligadas do interesse da maioria das pessoas. Afastadas dos centros de decisão, reduzidas a observadoras passivas das medidas tomadas pelo po-

GERALDO SARNO

der, as pessoas se comportam diante de um filme assim como o fazem na sociedade. Ou vice-versa. E então, no cinema como no geral, as ações passam a ser determinadas por convenções estereotipadas e limitadas a um campo de visão muito estreito.

Foi como reação a este modelo de ficção imposto pela grande indústria cinematográfica que a certa altura da história do cinema surgiu a idéia do documentário, o filme de preocupações humanistas, feito sobre cenários e pessoas de verdade, uma influência positiva para a criação de novos estilos de narração. Procurava-se reeducar a visão, redescobrir um jeito natural de olhar, para dar ao espectador não a ilusão de se encontrar diante do real, mas a certeza de estar diante de um documento do real — assim como acontece no prólogo de *Coronel Delmilo Gouveia*. Ali os artifícios usados para compor a imagem denunciam a sua presença. Tudo se refere o mais claramente possível ao que existe fora do campo visual de câmera. O desenho do quadro, o olhar e o jeito de falar do velho tornam evidente a presença de um entrevistador, de alguém que vê e escuta.

Na maior parte das vezes o documentário se contenta em ficar aí. O registro direto do real já parece (e algumas vezes efetivamente é) o suficiente para levar o espectador a compreender a situação que vai sendo documentada. O registro, no entanto, pode ganhar significados mais amplos se organizado numa estrutura onde passe a funcionar não mais como uma fotografia animada do real, mas já como parte de uma representação dramática que mostre o real tal como ele é percebido por um ser humano.

Deixemos o prólogo com o rosto do velho, atravessemos os letreiros e entremos na história do filme. Quando se estabelece a ligação do plano inicial com o resto da narrativa, a sensação de documento puro, tão forte enquanto a imagem do velho estava diante dos nossos olhos, desaparece. O plano se transforma numa imagem de ficção. O que isoladamente funcionava como um registro quase científico do real tem sua significação

alterada pela montagem, quando o que ficou do rosto do velho na memória se liga com as outras imagens. O prólogo passa a ser a primeira das quatro narrações que contam a história de Delmilo, algo assim como um novo depoimento de Zé Pó, feito agora, muito depois do acontencido.

Se conseguimos ver o prólogo em relação ao filme como um todo, se conseguimos ver o plano do rosto do velho ao mesmo tempo como um fragmento da realidade e como um fragmento de uma representação dramática, temos então apreendida a forma de composição dos documentários realizados por Geraldo Sarno antes de filmar a história de Delmilo Gouveia.

No momento em que a imagem é colhida, sua composição pode ser determinada só pelas condições impostas pela situação que vai sendo filmada. A estrutura dramática que o realizador tem na cabeça (noutras palavras, sua interpretação da realidade que procura documentar) muitas vezes não comanda de forma absoluta a textura da imagem. Ou porque a estrutura dramática se forma no próprio trabalho de filmar, ou porque o registro ditado pela aparência externa do real é o primeiro passo para a construção desta estrutura, que ganha corpo só no período de montagem. Mas, de qualquer modo, uma vez terminado o registro, uma vez a imagem pronta, ela passa a ser tomada como um pedaço de filme, como um plano, que deve ser manipulado necessariamente como um fragmento de um possível filme.

A certa altura de *Viva Cariri!*, um fazendeiro tira o revólver do cinto e atira três vezes para o ar, sinal para reunir os empregados em frente ao alpendre da casa grande, para serem filmados. A conversa antes dos tiros (uma fala mansa sobre qualquer coisa) o espectador não ouve. Corre baixinha, em segundo plano. Por cima dela está montada uma outra faixa de som, com a voz deste mesmo fazendeiro protestando irritado contra a situação em que vivia. É o som de uma outra imagem, que não vemos. Os tiros, na realidade usados para chamar os empregados, apare-

cem como uma natural sequência dos protestos. Ainda em *Viva Cariri!* existe um plano em que um homem magro e de expressão cansada bate seguidamente um pilão numa sala escura (a câmara entra aí e se aproxima do rosto dele). E um outro plano, bem no final do filme, onde uma velha, sentada no chão, come farinha atirando os bocados muito lenta e precisamente na boca, enquanto olha fixa na direção da câmara. São três exemplos bastante expressivos, pois qualquer que tenha sido o significado destas ações, no instante da filmagem, no filme, elas aparecem com um sentido diferente, que só pode ser apreendido dentro da estrutura dramática que ordena a narração. Cada um destes planos é, ao mesmo tempo, a realidade que está ali documentada e mais a visão que o diretor tem desta realidade.

O que importa neste documentário não é levar o espectador a ver a aparência externa do real tal como se ele estivesse lá, no lugar da câmara. Neste filme, como em seus outros documentários, Sarno procura compor uma estrutura dramática que leve o espectador além do reconhecimento visual da paisagem filmada. O homem que bate pilão é, ao mesmo tempo, isto que se pode reconhecer com os olhos, ou seja, um qualquer trabalhador magro e faminto como tantos outros do nordeste, e mais o que ele representa quando visto aí, no meio desta narração feita da montagem de aspectos soltos do Cariri. É também uma encenação do mecanismo da sociedade em que ele vive, que bate, bate, bate e bate, e deixa o esforço maior nas mãos dos grupos mais pobres. Ele é ainda a representação direta do meio desespero e da meia raiva que começa a tomar conta de quem se identifique com o ponto de vista da câmara, para ver estes aspectos soltos do vale do Cariri.

É para funcionar de modo idêntico, como uma expressão de desespero que leva a bater repetidamente, ou como uma expressão de desespero que leva a ficar mais perto do chão, que estão no filme os planos do fazendeiro que atira três vezes para o ar e o da velha que come farinha. Há um pouco de ficção nos documentários de Geraldo Sarno, assim como há muito de documentário nesta

sua primeira ficção tirada de um fato real (os desvios para mostrar o carro de bois, a festa dos vaqueiros ou a cerimônia em que a ialorixá limpa o corpo de Delmiro). Há um pouco de ficção no sentido que o fragmento do real, depois de colhido pela câmara, ganha uma vida própria, pode ser manipulado para ganhar um especial significado, que embora se refira sempre à cena original, passa a obedecer exclusivamente às leis da dramática do filme.

Quase todo o tempo, em *Vitalino Lampião*, está na tela Mânuel Vitalino Filho que prepara um boneco de barro. A câmara documenta detalhadamente as mãos do artista que faz uma figura de Lampião, e de quando em quando, na faixa sonora, ouvimos o artista comentar seu processo de criação. Mas o que temos aí não é só um documento direto da fabricação de um boneco de barro, pois entre um instante e outro do depoimento de Vitalino, ouvimos a voz do cantador Severino Pinto cantar a história de Lampião, o que leva o espectador a ver não só o processo de fabrico de um boneco de barro, mas a construção de um mito popular.

Os documentários feitos por Geraldo Sarno antes de chegar à história de Delmiro Gouveia correm todos mais ou menos nesta mesma faixa. Procuram documentar de que modo as pessoas comuns fazem as coisas e qual é a estrutura dramática que comanda este fazer. Num primeiro nível os filmes registram como o homem comum arma sua estratégia de sobrevivência. Como é o trabalho meio à margem da grande cidade industrial, como é o trabalho na casa de farinha, no engenho, na feira, na fábrica montada no sertão, na oficina de imprimir os folhetos de cordel, na oficina dos santeiros, e em volta da casa grande. Num segundo nível os filmes discutem como é feita a cabeça destas pessoas, como funcionam as diversas formas de religião nas cidades grandes, como interpretam o mundo os cantadores, os santeiros, os atores do bumba, os fazedores de bonecos de barro, os poetas do cordel e os que se iniciaram no mundo segundo o candomblé.

Foi mais ou menos deste trabalho de investigação da ação e da estrutura dramática popular que resultou a narração de *Coronel*

Delmiro Gouveia, ficção tirada do real, narrativa que leva o espectador a ver nos fatos em torno da construção e da derrubada da Fábrica da Pedra o que em geral ninguém vê na história: o homem comum. Os empregados de Delmiro que morrem na emboscada dos soldados, o empregado que morre na estação, os vaqueiros que vão libertar o coro-

nel, a ialorixá, o operário Zé Pó, o operário de verdade que aparece logo na primeira imagem para dizer o que lhe vai na cabeça — contar como sobreviver no tempo de seca e fome, macambira e xiquexique velho assado, contar o sonho simples de ver um lugar enriquecido, com trabalho para todos.

A OBRA DE GERALDO SARNO



Carlos Imperial (Capitão Gancho) em *O Picapau Amarelo* (1974).

Baiano de 40 anos (nasceu em 1938), Geraldo Sarno fez, com Sérgio Muniz, em meados da década de 60, o roteiro de *Roda e Outras Histórias*; montou *Papo Amarelo*, de Moisés Kendler, segundo episódio de *Os Marginais*, em 1969; e foi diretor de produção de *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz*, de Paulo Gil Soares, em 1967. Mas sua contribuição essencial ao cinema brasileiro é como diretor: nesta função, realizou 19 filmes curtos e três de longa metragem: *O Picapau Amarelo*, *Iaô* e *Coronel Delmiro Gouveia*. O curta-metragem *Viramundo*, reunido com três outros, de diferentes diretores, foi ainda exibido num filme-antologia organizado pelo produtor Thomaz Farkas, *Brasil Verdade*.

CURTAS-METRAGENS

Viramundo (1964) — O personagem-título é o pai mítico dos heróis migrantes do Nordeste, que aparecem na literatura de cordel. Heróis que se atualizam com o ritmo crescente (3 milhões de pessoas desde 1900) da migração de trabalhadores rurais nordestinos para São Paulo. Lá, em seus depoimentos, eles demonstram o quanto oscilam entre a condição de lavradores, que não são mais, e a de operários, que não chegam a assumir. Prêmios *Cinema Novo* no I Festival Internacional do Filme, Rio de Janeiro (1965); no Festival de Cinema Independente das Américas, Uruguai (1965); menção honrosa na I Semana do Cinema Brasileiro, em Brasília (1965); *Governador do Estado*, menção honrosa ao produtor Thomaz Farkas, em São Paulo (1966); Grande Festival Internacional do Filme



Gina Izzo (Narizinho) em *O Picapau Amarelo*.



Leda Zeppelin (Emília) e Joel Barcelos (Visconde de Sabugosa) em *O Picapau Amarelo*.

em 16 mm, em Evian, França (1966); XV Internationalen Filmwoche Mannheim, na Alemanha, pela produção (1966); V Festival de Cine de Viña del Mar, Chile. Preto e branco.

Auto da Vitória (1966) — A abertura documenta o traslado de ossos do Padre José de Anchieta (vindos do Vaticano) da Basílica de Aparecida do Norte (SP) para a cidade de São Paulo. Em seguida, mostram-se trechos da peça de Anchieta *Auto da Vitória*, encenados em igrejas paulistas. Existe cópia em 35 mm no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Preto e branco.

Dramática Popular (1968) — A literatura de cordel e o teatro popular (em destaque o Maribondo e o Bumba-meu-boi) são mostrados como instrumento da conservação, na memória popular, dos

temas folclóricos do Nordeste e como testemunhos de uma época. Preto e branco.

Vitalino/Lampião (1969) — Manuel Vitalino, mestre artesão de Caruaru, Pernambuco, cria em barro uma estatueta de Lampião, chefe cangaceiro. O cantador popular Severino Pinto narra, em sextilhas de improviso, as razões que levaram ao cangaço Virgulino Ferreira. Preto e branco.

Os Imaginários (1970) — O filme documenta a tarefa de artesãos santeiros de Juazeiro do Norte, entre eles Mestre Noza e o gravador Valderedo Gonçalves, que aparece trabalhando em matriz de sua série de xilogravuras sobre o Apocalipse. Preto e branco.

Jornal do Sertão (1969/1970) — Improviso dos cantadores ou texto a ser cantado nas feiras e fazendas, a literatura popular em verso cumpre uma função de resistência cultural aos mitos urbanos. Em sextilhas ou décimas, a que chamam *marteiro*, essa literatura trata de gestas medievais da tradição ibérica, gestas do cangaço, romances moralizantes, aventuras de heróis pícaros, comentário e crítica de acontecimentos atuais. Preto e branco.

O Engenho (1969/1970) — O Vale do Cariri, ao pé da Serra do Araripe, no Ceará, é uma zona fértil no Nordeste semi-árido; lá, ao contrário do que ocorre em quase toda parte, a cana-de-açúcar é cultivada numa estrutura fundiária em que predomina o minifúndio. O filme documenta a fabricação da rapadura (tijolos de açúcar mascavo) em pequenos engenhos do Cariri. Cor.

Casa de Farinha (1969/1970) — A farinha de mandioca é alimento básico do nordestino. Fabricada nas casas de farinha, pelos membros de uma família ou moradores de uma mesma fazenda ou sítio, ela é levada às feiras semanais das cidades próximas. O dono das terras participa do produto final do trabalho do dia conforme os acordos que tenha com os lavradores. Prêmio destaque do júri do I Festival Brasileiro de Curta-Metragem, em 1971. Cor.

A Cantoria (1970) — O cantador nordestino é tanto mais aceito quanto mais se mantém fiel às formas tradicionais do canto e do improviso. Não inova nem transgride os valores éticos tradicionais da sociedade. O filme documenta a cantoria de Lourival Batista e Severino Pinto, na Fazenda Três Irmãos em Caruaru, Pernambuco, nos gêneros sextilha, dez pés e quadrão, mourão, martelo agalopado, gemedeira e mourão voltado. Prêmio no II Festival Brasileiro de Curta-Metragem do *Jornal do Brasil*, em 1972. Cor.

Viva Cariri! (1970) — Juazeiro, no Vale do Cariri, é a maior área urbana do interior do Ceará. Inspira-se ainda na liderança do Padre Cícero Romão Batista, que morreu em 1934: ele a concebeu como cidade mística e de produção artesanal. Lá, entidades nacionais e internacionais se juntaram

GERALDO SARNO

para, sob a orientação do Professor Morris Asimow, da Universidade de Berkeley, Califórnia, EUA, tentar a industrialização. O filme trata do esforço regional de desenvolvimento, e do impacto cultural que motiva. Prêmios *Carmen Santos*, do INC (1970); *Margarida de Prata*, da CNBB (1970); *Citá di Venezia*, do I Festival de Filme Etnográfico e Sociológico, na Itália (1972). Cor.

Padre Cícero (1970) — Com o aproveitamento de material cinematográfico antigo, em que o Padre Cícero Romão Batista recebe autoridades do Estado, em companhia de seu protegido, o deputado federal Floro Bartolomeu, para inaugurar sua própria estátua em praça pública, o filme mostra o uso que se faz hoje da imagem do velho patriarca. A veneração à sua figura cristaliza os anseios da população e dos romeiros. Cor e preto e branco.

Monteiro Lobato (1971) — Co-dirigido por Ana Carolina. Aproveita filme sobre o poço de petróleo que o escritor mandou perfurar e fotos antigas. Mostra a velha casa de fazenda onde Lobato morou. A trilha sonora contém trechos da última entrevista do criador do Sítio do Picapau Amarelo, gravada em disco. Cor.

Semana de Arte Moderna (1972) — A última entrevista da pintora Tarcila do Amaral, depoimento de Di Cavalcanti, e, em filmes da época, como era São Paulo em 1922, quando ocorreu a Semana. Material da exposição que comemorou seu cincuenta-aniversário. Um ensaio sobre três heróis da literatura modernista (*Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Abelardo e Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade). Grande Otelo e Joaquim Pedro de Andrade falam sobre Macunaíma; José Celso Martinez Correia, sobre a obra de Oswald de Andrade e, em particular, a peça *O Rei da Vela*. Aparecem ainda trechos de shows de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Co-produzido pelo programa Globo-Shell, tem mais ou menos uma hora de projeção. Preto e branco.

Um Mundo Novo (1972) — Filme didático, trata da associação do ensino teórico com atividades práticas e sociais, na escola polivalente. Cuida da ligação entre o centro cultural (escola) e o centro de integração (cidade). Produzido para o Pemem. Cor.

Petroquímica da Bahia (1974) — Feito com Lia Mônica. A partir do local, então em terraplenagem, onde seria instalado o pólo petroquímico baiano, mostra o plano final da obra montado com módulos plásticos de brinquedo. Cor.

Casa Grande & Senzala (1974) — Documentário sobre o livro de Gilberto Freire, publicado em 1933, faz uma análise da sociedade patriarcal, escravocrata e latifundiária. Produção Embrafilme. Cor.

Segunda-feira (1974) — As feiras do Nordeste são vistas de um ângulo poético e narradas em tex-



Vitalino/Lampião (1969).



Casa de Farinha (1969/1970).



Viramundo (1964).



Filmagem de Viramundo.

to de Capinam. Foi realizado junto com *Casa Grande & Senzala*. Para o DAC/PAC/MEC. Cor.

Espaço Sagrado (1976) — Filmado na Bahia, trata do espaço físico em que vive a comunidade do candomblé e, dentro dele, do espaço sagrado (os locais de culto dos orixás, os barracões de festas), bem como dos locais sagrados da natureza (aparece uma oferenda à Iemanjá no Rio Paraguaçu). Na obra de Sarno, este, curta-metragem como que introduz a temática de *Iaô*. Produzido para o DAC/PAC/MEC. Cor.

LONGAS-METRAGENS

O Picapau Amarelo (1974) — Recriação do universo mítico das histórias infantis de Monteiro Lobato, o filme começa com uma carta do Pequeno Polegar à Dona Benta e arregimenta fabulosos heróis de todas as procedências e culturas. Cor.

Iaô (1976) — Argumento inspirado na tese universitária de Juana Elbein dos Santos, *Os Nagô e a Morte*, o filme documenta o processo de iniciação ao culto dos orixás. Foi realizado num terreiro que conserva as tradições da nação gege-nagô e aponta as características de resistência cultural da comunidade, situada à margem do processo econômico e social de modernização da sociedade brasileira. Prêmio melhor longa-metragem em 16 mm do X Festival de Brasília, em 1977. Cor e preto e branco.

Coronel Delmiro Gouveia (1977) — O filme conta a história do pioneiro da industrialização e da eletrificação que, ao tempo da Primeira Guerra Mundial, montou uma fábrica de linhas de costura à margem do Rio São Francisco e resistiu à tentativa dos monopólios ingleses para comprar ou associar-se à sua indústria. Assassínado em 1917, a fábrica foi adquirida anos mais tarde pelos ingleses, que a desmontaram e atiraram as máquinas no rio. Cor.



A Cantoria (1970).



Viva Cariri! (1970).

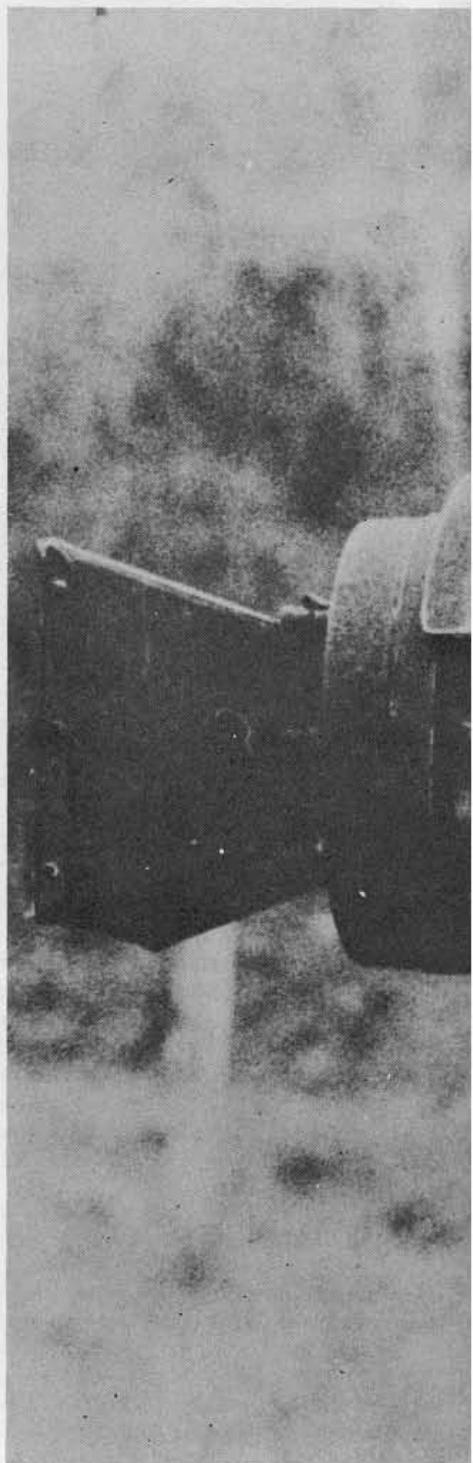


Jornal do Sertão (1969/1970).

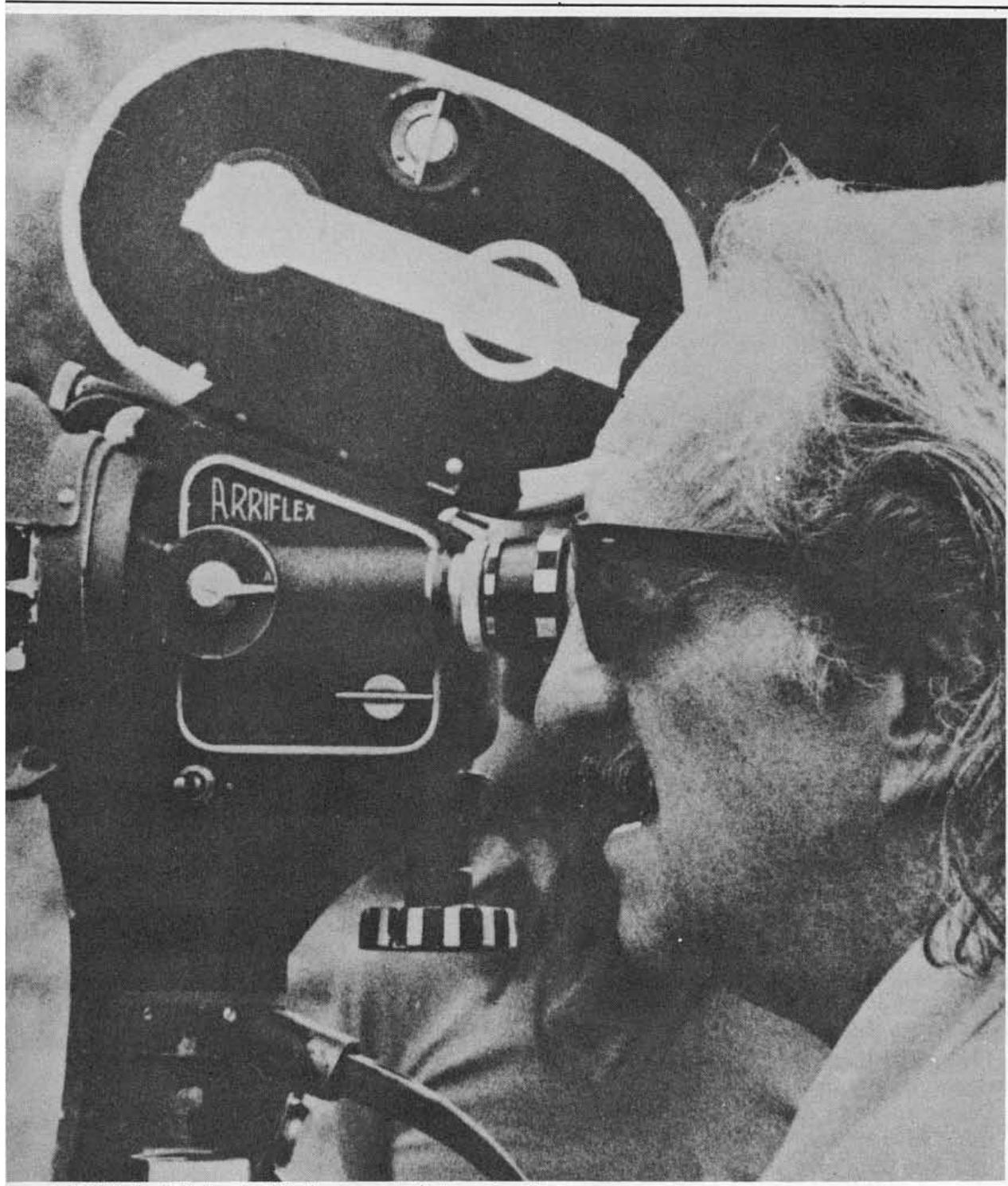
UM DIRETOR

ALEX VIANY

Cineasta, jornalista, historiador, pesquisador, Alex Viany está lançando seu novo longa-metragem, *A Noiva da Cidade*, baseado numa história antiga de Humberto Mauro e rodado no interior de Minas. É, de fato, uma homenagem a Mauro, o amigo e o mestre, mas ao mesmo tempo um filme no qual "eu me coloquei por inteiro". Repetindo o caso de *Sol Sobre a Lama* (1962), *A Noiva* teve produção longa e difícil. Um simples trabalho de filmagem acabou se transformando em mais uma sofrida batalha humana, que Alex narrou aos críticos Antônio Lima e José Haroldo Pereira, num depoimento que se abriu para toda a sua carreira.



YUEN YUEN



Dirigindo A Noiva da Cidade, seu novo longa-metragem.

ALEX VIANY

Haroldo — Podíamos aproveitar e fazer uma entrevista mais global com você, abrangendo toda a sua carreira. Mas começemos falando de *A Noiva da Cidade*. Eu acho que a primeira pergunta natural sobre este filme seria: por que sua produção foi tão complicada? Por que deu tanta confusão?

Alex — Em primeiro lugar, *A Noiva da Cidade* seria uma produção difícil, com muitos problemas, mesmo em condições ideais. O próprio Humberto Mauro, quando quis fazer o filme, por volta de 1950, acabou desistindo porque viu que era difícil. Mais tarde, quando tive a idéia de fazer o filme com ele, ele foi o primeiro a tentar me dissuadir, pois sabia que tudo seria difícil. E foi ainda muito mais difícil, porque certas coisas não foram previstas por mim, certas pessoas falharam, não só em termos de equipe, como falharam também certas promessas de ajuda financeira, inclusive lá em Minas Gerais. Quando paralisei as filmagens pela primeira vez, já com 70 por cento do roteiro filmado, *A Noiva da Cidade* tornara-se um caso dramático de produção.

Haroldo — Qual era a maior dificuldade?

Alex — Muita gente. Um elenco muito grande, de 40 pessoas, com compromissos no teatro e na televisão. Conseguir afastar essas pessoas do Rio e levá-las para Volta Grande — onde o filme foi feito — foi uma loucura. Por exemplo, até hoje eu não sei realmente como nós filmamos a seqüência da Câmara Municipal, que tem muita gente. Além de tudo, o Antero de Oliveira, que já estava doente, chegou lá bastante mal. Depois eu soube que ele tinha trabalhado três dias e três noites sem parar, mas ele não disse nada para nós e na filmagem simplesmente desmaiou.

Lima — Ele fazia o quê nessa época?

Alex — Ele fazia televisão, mas não me lembro se fazia algo mais. E chegou lá exaurido. Na hora da filmagem, desmaiou, e só voltou a trabalhar porque era um grande profissional, além de um grande ator. No dia seguinte conseguiu fazer a seqüência, que é a maior do roteiro, mas que no filme ficou muito reduzida. Por problemas de metragem, tive de cortá-la muito. Mas foi dificílima de fazer e, na hora de



Dóris Monteiro e Fada Santoro em *A Aguilha no Palheiro* (1953).

cortar, essas coisas entram em consideração, por que a gente sabe da dificuldade que todos tiveram para fazê-la, do milagre que foi fazer aquilo tudo em três dias, aliás dois dias, pois no primeiro o Antero desmaiou e nós paramos a filmagem. Filmamos muito pouco nesse dia. Foi possível ir até o fim, porque havia uns elementos incríveis na equipe, o Carlos del Pino, por exemplo, que era meu assistente, e outras pessoas que possibilitaram que a seqüência fosse realizada. Além disso, havia os atores, que eram craques absolutos. A verdade é que, no final da seqüência, eu estava arrebatado.



Fada Santoro e Roberto Batalin em Agulha no Palheiro.



Agulha no Palheiro (Fada Santoro, Roberto Batalin, Carmélia Alves, César Cruz e Mirim).

Haroldo — Quer dizer que a dificuldade era o grande número de atores?

Alex — Essa era uma delas, mas não era a única.

Haroldo — Você se lembra de alguma tentativa semelhante no cinema brasileiro que tenha dado certo?

Alex — Não, mas é muito difícil conseguir um grande número de atores que não estejam comprometidos com a televisão, teatro, outras coisas. Eu creio que não houve nada semelhante no cinema brasileiro.

Haroldo — Talvez tenha sido o filme brasileiro que deslocou maior número de pessoas para filmagem *in loco*.

ALEX VIANY



Glauce Rocha e Carlos Alberto em *Rua Sem Sol* (1954).

Alex — Eu creio que sim. E não tínhamos dinheiro suficiente para pagar essa gente, permitindo que ela se desligasse de seus outros compromissos, principalmente da televisão.

Lima — Eu queria fazer uma comparação entre *A Noiva da Cidade* e outra produção, *Batalha dos Guararapes*, que também tem muita gente de teatro e de televisão. É a de que na *Batalha* os atores não tinham compromissos no Rio e o Paulo Thiago usou pouquíssimos do primeiro time. O resto eram figurantes.

Alex — *A Noiva* tem mais papéis. Se eu tivesse tido realmente uma produção



Sérgio Vasconcelos (centro) e Ilídio Costa (dir.) em *Rua Sem Sol*.

bem planejada, muito pensada, talvez fosse diferente. Mas era importante fazer o filme em Minas, pelo menos para mostrar o relacionamento do pessoal com a natureza. Mas as cenas de interior, como a da Câmara Municipal, não tinha sentido fazer lá. É lógico que a gente só pensa nisso depois de tudo pronto. Aquela seqüência poderia ter sido feita aqui ou perto daqui.

Haroldo — Além dessa dificuldade, qual era a outra que apavorava Humberto Mauro?



Argentina Della Torre e
Doris Monteiro em Rua Sem Sol.

Alex — Com muita gente, a produção encarecia, mas muitas pessoas trabalharam no filme em consideração ao Mauro e a mim. Muitos já conheciam o Mauro, curtiam o Mauro, e outros trabalharam por minha causa ou por nós dois. Mas a história da Noiva já está em livro, com bastante detalhes.

Haroldo — O filme tem realmente esse espírito: foi feito entre amigos, para homenagear um amigo. Fale desse lado afetivo do filme.

Alex — A Noiva da Cidade é um filme dedicado a Humberto Mauro e ao mesmo tempo era um risco muito grande, porque o Mauro pode ser desconhecido do grande

público brasileiro, mas seus filmes são exibidos constantemente em cineclubs e cinematecas. Entre os estudantes, muita gente que não conhece Humberto Mauro já viu as obras dele, como *A Velha a Fiar*, *Meus Oito Anos*, etc. Esse era um desafio para mim e eu o enfrentei, porque dizia respeito à figura mais respeitável do cinema brasileiro, nosso grande patrono, que é sempre citado quando se fala nas raízes do cinema. É lógico que todo o mundo iria me cobrar um filme à sua altura. Há o pessoal que vive cobrando até de graça, não é? Ainda mais em relação ao Humberto Mauro, nós que estamos nesta de cinema brasileiro, sabendo o homem que é o Mauro, merecedor de todo respeito, um mito quase. Por causa de tudo isso havia um risco muito grande e eu não tinha a exata noção dele quando comecei o filme. Depois tomei consciência disso, até mesmo porque eu havia prometido às pessoas e ao próprio Humberto Mauro que as filmagens deveriam ser feitas em ritmo de festa, mas eu estava mesmo numa muito ruim.

Lima — Ruim em que sentido?

Alex — Eu estava atravessando uma fase muito ruim na minha vida e isso coincidiu com o filme. Mas hoje eu vejo que foi bom esse desafio, essa responsabilidade que me segurou e me ajudou a atravessar a fase pessoal ruim. E uma coisa que me surpreendeu muito foi a reação das pessoas diante da versão definitiva do filme: eu sei exatamente se a pessoa gostou ou não e por quê. Eu conheço o filme com a maior intimidade, aliás estou convivendo com essa noiva há muito tempo. Noto que, apesar de não ser um filme o tempo todo risonho, a sensação que fica nas pessoas é *pra frente e pra cima*.

Haroldo — Você acha que não é?

ALEX VIANY

Alex — É por isso que me surpreendi, porque eu estava *pra baixo* o tempo todo. Para mim, o resultado está bastante aquém do que eu pretendia, que era o clima de festa. Para mim não houve festa, mas o filme acabou tendo esse clima.

Haroldo — É inegável que é um filme alegre.

Alex — Ele agrada muito mais do que eu esperava e isso me surpreendeu. Para outras pessoas, a época passada em Volta Grande foi bastante feliz, embora eu pessoalmente não estivesse bem, em clima de festa. Eu tinha estudado bem a obra do Mauro e sabia que o filme deveria ter uma narrativa lírico-gozativa, que é o estilo do Mauro.

Lima — Certo. Deveria ter o bucolismo dos filmes dele, a ingenuidade dos filmes dele.

Haroldo — Penso que você deve ter se preocupado mais em fazer uma homenagem a Humberto Mauro do que algo que expressasse a maneira como você se sentia no momento. Em suma: você renunciou a você mesmo naqueles instantes, para fazer uma homenagem a Humberto Mauro, à obra dele, à figura dele.

Lima — Uma prova de humildade.

Alex — Alguns dirão que não, que foi algo talvez pretensioso, já que o Mauro é o maior cineasta brasileiro e eu pretendi fazer o filme que ele não fez. Mas acho o seguinte: eu estava parado há 10 anos, tinha tido uma experiência frustrante com *Sol Sobre a Lama* e cheguei à conclusão de que, nessa minha volta, qualquer projeto pessoal que elaborasse não seria tão importante quanto *A Noiva*. De repente, eu descobri que seria importante essa tentativa de voltar às raízes, de tentar recapitular um

pouco o universo do Mauro. Eu acho que há muitos caminhos soltos no cinema brasileiro, caminhos que foram abandonados e podem realmente ser retomados. Humberto Mauro talvez seja um dos mais importantes caminhos do cinema brasileiro e para mim era importante fazer essa experiência, mais do que qualquer projeto que tivesse. Não sei se tinha essa consciência quando tomei a decisão mas hoje eu vejo que acabei fazendo de *A Noiva da Cidade* um filme pessoal. É o meu filme mais pessoal, é uma homenagem a Humberto Mauro; mas eu estou inteiro no filme.



Geraldo del Rey e Antônio Miranda em
Sol Sobre a Lama (1963).



Othon Bastos e Gesse Gessy (dir.) em Sol Sobre a Lama.

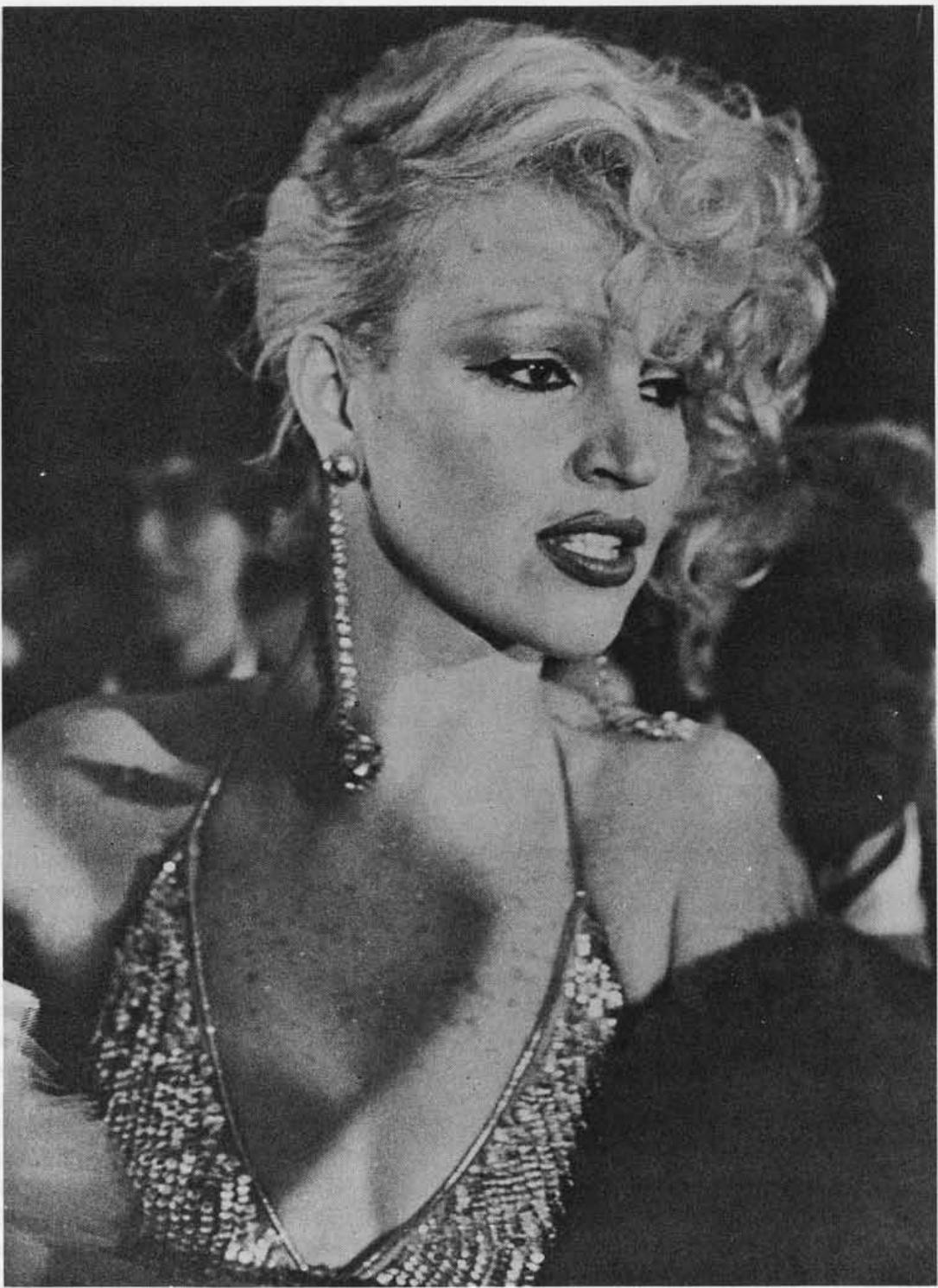
Haroldo — Quer dizer: na medida em que você se distanciou de você mesmo, acabou fazendo um filme pessoal. Isto significa que o Humberto Mauro não faria o filme da maneira como você fez.

Alex — Certamente não. O Humberto já viu o filme na moviola e gosta dele. A única opinião realmente importante seria a dele. E quando ele viu o filme na moviola eu fiquei em suspense, ainda que fosse uma primeira montagem, com cerca de quatro horas de duração. Mas ele viu e gostou. Bom, mas é cineasta, não? Com aquele amor que tem ao cinema, em seus quase 82 anos de idade, ele disse que era uma fita diferente, que não se parecia com nada que anda por aí. Depois, escrevi para ele, falan-

do sobre a sua reação e dizendo que, apesar de ser uma fita dele, sobre ele, o filme tinha adquirido uma identidade particular, própria, tornara-se uma espécie de monstro de Frankenstein, no bom sentido, que nós tínhamos fabricado um monstro que tinha adquirido vida própria. Mas o filme teve uma montagem também muito difícil. Comecei a sentir que estava "caçando com gato", uma expressão muito cara a Mauro desde a época de *Cataguases*. Comigo aconteceu isso. Quando consegui filmar a quadrilha, que deveria ser filmada lá, a turma já havia se dispersado. Conseguí filmar aqui no Rio, mas não foi um trabalho fácil. Só como exemplo: O Jorge Gomes foi uma noite e na outra não pôde ir; o Carlos Impe-

ALEX VIANY

**Elke Maravilha
em A Noiva
da Cidade.**



rial também tinha problema de tempo — então tive de armar uma outra seqüência, numa outra ordem de filmagem, a fim de permitir uma outra montagem, pois tudo o que estava previsto no roteiro foi alterado.

Lima — O Jorge Gomes é o ator principal, o galã, que faz o compositor e contracena com a Betina e a Elke.

Alex — É um personagem criado em cima do Chico Buarque de Hollanda e do próprio Humberto Mauro: é uma mistura dos dois. Aliás, inicialmente, o Chico ia fazer o papel.

Haroldo — Dizem que o Chico não quis fazer o papel por causa das cenas de amor. Isto é verdade?

Alex — A mim o Chico nunca disse isso.

Lima — Mas o Jorge Gomes é muito bom ator, ou talvez esteja muito bem dirigido.

Alex — O elenco inicial teria a Dina Sfat e o Chico. Os papéis foram escritos para eles, e o Chico, numa certa época, chegou a participar da elaboração do roteiro, pouquinha coisa, mas importante. De repente, eu senti que ele não aceitaria o papel; um dia apertei e vi que ele não o faria. Acho que ele estava assustado com a experiência no filme do Cacá Diegues (*Quando o Carnaval Chegar*) e me disse que realmente não queria ser ator, preferindo fazer apenas a música. Isso coincidiu com a gravidez da Dina. Eu me vi numa situação delicada, inclusive porque o primeiro roteiro me agradava só em parte. Já havia conversado com o Mauro sobre a atriz ideal e chegamos à conclusão de que essa mulher teria de ser uma mulher apaixonante. Eu conhecia a Elke pouco, mas o suficiente para saber que ela era algo mais do que aquela figura que aparece na televisão. Me decidi por ela,

mas dependendo da aprovação do Mauro. Fomos para Volta Grande num dia de tempestade e a Elke tiritava mais de medo do que de frio, porque além da formação mineira ela é muito bem informada, sabia quem era o Mauro. A Elke é filha de um engenheiro russo e sua mãe é alemã. Foi para Minas com cinco anos de idade e viveu em Itabira.

Haroldo — O Drummond escreveu sobre isto.

Alex — Um dia ela e o Drummond se encontraram na rua, aqui no Rio, reconheceram-se e se cumprimentaram efusivamente. Então o Drummond escreveu a crônica sobre ela.

Lima — A Elke tem uma frase ótima sobre o Mauro: "Humberto Mauro é um rapaz antigo".

Haroldo — Como foi o encontro da Elke com o Mauro?

Alex — Eu conhecia o Humberto bastante bem e sabia que os dois iam se apaixonar. Foi uma coisa incrível e a partir da entrada da Elke no projeto, ele ganhou outra dimensão, pois ela me abriu os olhos para aquele lado surrealista do Mauro. Ele



Jorge Gomes (A Noiva da Cidade).

ALEX VIANY

aceitou-a imediatamente, mesmo que à primeira vista não haja nada em comum entre os dois, principalmente com relação ao mundo do Mauro. Mas ela teve uma criação mineira e, quando a gente começa a analisar os filmes do Mauro, nota que aquelas mulheres louras são comuns no universo dele. Em *Ganga Bruta*, há Décia Selva, uma falsa ingênua, que agride e tenta o rapaz. Aliás, há muito de erotismo nos filmes do Humberto. Logo eu percebi que a Elke se encaixou bem no mundo do Mauro e que ele a aceitou bem. Tive então a noção do surrealismo que existe na obra dele: em *Ganga Bruta* há muito, mas no *Canto da Saudade* há bem mais; é um filme inteiramente surrealista. Certas idéias que o Humberto havia proposto para *A Noiva da Cidade* estão no filme e são surrealistas; acho que nem o Buñuel imaginaría coisa tão surrealista como aquela mulher sendo possuída pelo vento, e aquilo é do Humberto.

Lima — Eu gostaria que você explicasse a idéia do Humberto sobre o filme.

Alex — O Humberto nunca escreveu um roteiro, a não ser na época do Instituto Nacional do Cinema Educativo — INCE — quando era obrigado a apresentar o roteiro. Um deles, *Teoria Geral da Fazenda Clássica*, foi publicado em *FILME CULTURA*, na fase anterior. Mas você não encontra nenhum roteiro de longa-metragem do Humberto, pois ele nunca escreveu um.

Haroldo — Como ele trabalhava?

Alex — Ele tinha uma idéia geral e a partir dessa idéia ia improvisando com os próprios atores. *Canto da Saudade*, por exemplo, foi todo feito nessa base. Ele me contou que improvisou o filme no dia-a-dia. Ensaiava os diálogos com os atores e, naturalmente, acabava alguma coisa escrita, mas não sei se existe ainda alguma anotação.

Lima — Consta que, no início, Humberto Mauro foi muito influenciado por John Ford, que na época do primitivo cinema americano também trabalhava sem roteiro. Depois houve o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o cinema novo brasileiro. Como você situaria o Mauro nisso tudo?

Alex — Acho o Mauro um fenômeno tão especial que é difícil situá-lo. Realmente ele foi influenciado pelos americanos, pois via esses filmes todos, mas acho que a influência maior foi de Griffith e Henry King, deste, principalmente, *David o Caçula*. Mas ele goza um pouco isso e se você reparar em *O Tesouro Perdido* nota que é um filme tão brasileiro que extrapola essa influência. O próprio Humberto, com um pouco de gozação, compara os vilões de *O Tesouro Perdido* (ele próprio, que faz o Manoel Faca, e o Alzir Arruda, que faz o austríaco), com o vilão do filme americano. O Humberto diz: "Olha, o Ernest Torrence, o vilão americano, é um tremendo careteiro. Comparando filme com filme, nossa interpretação é melhor". Além disso, o filme tem uma carga de informações brasileiras muito grande. Exemplo: na cena das brincadeira infantis, os garotos aparecem brincando com um sapo, dando um cigarro para o sapo fumar. O Máximo Serrano, ator do filme, chega a fazer brinquedos para os garotos. Ele é um personagem que se apaixona pela heroína, mas ao mesmo tempo tem o pé na infância. É o próprio Humberto Mauro, um homem já muito maduro, mas que jamais abandonou a infância.

Lima — Quando o Humberto escreveu a história de *A Noiva da Cidade*?

Alex — Em 1952. Em uma lauda, ele conta a volta da mulher à cidade e como todos os homens se apaixonam por ela. E aí, então, ele dizia: "Aqui ocorre uma



Betina Viany
(A Noiva da Cidade).



Elke Maravilha e Jorge Gomes (A Noiva da Cidade).

ALEX VIANY

série de incidentes", colocando uma interrogação entre parênteses. É só. O resto ele foi criando através dos anos, são coisas da vivência dele, como a morte do cachorro, que aconteceu realmente. Não foi ele quem matou o cachorro, mas o animal vivia incomodando a dona Bêbe e foi necessário matá-lo. Talvez seja esta a seqüência que eu mais goste no filme, sendo também a que mais se aproxima da idéia do Mauro.

Haroldo — Em *A Noiva da Cidade* você faz muitas citações da obra de Humberto Mauro. Uma delas é óbvia, a de *A Velha a Fiar*.

Lima — Gostaria que você dissesse quem é o ator que faz a velha. É aquele ator amigo dele?

Alex — Não. Ia ser o Mateus Colaço, que fez a velha no curta-metragem, mas ele morreu. O Mateus era uma dessas figuras dedicadas, de fazer tudo no cinema brasileiro. O Humberto tinha o poder de reunir em torno de si essas pessoas incríveis. O Mateus Colaço foi um, houve também os irmãos Eric e Alexander Walder; havia o Manuel Ribeiro, que, além de ser um grande fotógrafo, fazia de tudo em cinema. Ele contava ainda com os filhos, Luís e Zequinha, que são também grandes fotógrafos e homens de cinema. Mas, em *A Noiva da Cidade*, quem faz a velha é o Jota Barroso, um ator que trabalha bastante em teatro e cinema. No roteiro inicial a seqüência da velha era mais elaborada, aparecendo ela às voltas com a mosca, o gato e o cachorro. Como isso ia desviar muito a atenção, a velha acabou apenas espiando as várias passagens da Elke.

Lima — Uma espécie de contraponto...

Alex — Exato. De citações diretas tem uma outra, ligeira, do joão-de-barro, e uma outra da *Teoria Geral da Fazenda Clássica*,



Roberto Batalin e Elke Maravilha (*A Noiva da Cidade*).

quando o rapaz entra com a Elke na fazenda, vai abrindo as portas e a luz vai entrando. Há as velhas fotografias na parede e os próprios diálogos têm relação com as velhas fazendas.

Haroldo — Há também aquelas cenas do regato, da cachoeira, como elemento erótico é importantíssimo na obra do Mauro. A água é importante para ele, principalmente a água correndo em cachoeira. E isso sempre ligado com sexo, não é?

Haroldo — Me parece que Humberto Mauro foi descoberto praticamente a partir do Cinema Novo. Será certo isso?

Alex — Não, foi um pouco antes. A valorização da obra dele começou a ser feita em 1952, pelo crítico Benedito Duarte, na época da Retrospectiva do cinema brasileiro que houve em São Paulo.

Haroldo — Você vê o Humberto Mauro clássico já como um cineasta essencialmente brasileiro?

Alex — Sem dúvida, porque *O Tesouro Perdido* tem uma enorme carga de informações sobre coisas brasileiras. *Ganga Bruta* é um filme brasileiro e vale lembrar o comentário do Paulo Emílio Salles Gomes em seu livro sobre o Mauro. Ele cita aquela briga no botequim em *Ganga Bruta*, com aqueles tipos, o comportamento dos personagens, e daquele engenheiro de bigodes. A atriz do filme, Déa Selva, era meio grifiteana: com toda aquela fragilidade feminina, possuía uma grande força, inclusive a capacidade de tomar a iniciativa com relação ao galã.

A mulher toma a iniciativa em *Sangue Mineiro*, em *Lábios Sem Beijos* e em *Ganga Bruta*, e isso não acontecia por acaso. Na época não havia a possibilidade de se fazer uma subleitura do comportamento da mulher, mas nota-se que ela estava impaciente com relação ao machismo. Como hoje essa leitura é permitida, acho legítimo ver isso nesses filmes.

Haroldo — Hoje diríamos que Humberto Mauro é um cineasta feminista.

Alex — Acho que sim, que o resultado seria esse, pois as heroínas dele são falsamente fracas. Dão a idéia de fragilidade, de hesitação, mas em geral são elas que tomam a iniciativa.

Haroldo — E o filme mais feminista dele seria então *A Noiva da Cidade*?

Alex — É, o filme é muito feminista.

Haroldo — Há um último aspecto de *A Noiva da Cidade* que poderia ser analisado: como filme musical. De certa forma ele é um filme musical, e em alguns momentos lembra até *Sete Noivas Para Sete Irmãos*, quando os personagens que vão

numa carroça de repente começam a cantar.

Alex — Meu cinema é muito musical e o do Humberto Mauro também.

Haroldo — O do Humberto Mauro também?

Alex — Você precisa ver como tem música nos filmes dele. *O Canto da Saudade* é quase um musical: só aquele número com *O Canto do Pajé* é uma coisa incrível. Ele fez filmes sobre compositores como o Leopoldo Miguez, sobre o Nepomuceno. Eu sempre quis fazer um musical e tenho inclusive o roteiro de um. Eu fiz poucos filmes, mas todos têm muita música.

Haroldo — *Sol Sobre a Lama* tem música do Pixinguinha.

Alex — Aliás, acho que quem não conhece a trilha sonora de *Sol Sobre a Lama* não conhece Pixinguinha, que era muito maior do que todo mundo pensava, mas até então não tinha sido chamado para fazer música para cinema. Eu tive a honra de provocar o casamento do Pixinguinha com o Vinicius de Moraes, que fez as letras das músicas e provoquei o casamento do Chico com o Francis Hime, pois eles nunca haviam trabalhado juntos antes. Esse roteiro que fiz para um musical chama-se *Estouro na Praça* e chegou quase à produção. Na época fiz um desafio ao Ary Barroso, dizendo que ele só fazia música para filme americano. Ele aceitou o desafio e fez quatro músicas que até hoje são inéditas, sem cobrar um centavo. Os títulos são: *Estouro na Praça*, *Samba Para Namorar*, uma das melhores coisas que ele fez — todo o namoro é contado através do samba — *Samba do Elevador*, que é muito carioca, e uma outra música cujo título não me lembro agora. Esse roteiro é de 1954 e por aí

ALEX VIANY

se vê que há muito tempo eu estou interessado em fazer um musical. Sem modéstia, muitas coisas que estão no roteiro foram feitas depois pelo Richard Lester naqueles filmes com os Beatles. Isso no sentido de linguagem, na maneira de contar a história. Se eu fosse fazer hoje muita gente iria dizer que eu estava copiando.

Haroldo — Entre *Sol Sobre a Lama* e *A Noiva da Cidade* você só dirigiu um curta-metragem, *A Máquina e o Sonho*. Qual era o assunto?

Alex — Era sobre o Ludovico Persici, um pioneiro do Espírito Santo que em 1926 inventou uma máquina que filmava, revelava e projetava. Fiquei fascinado pela figura dele e decidi seguir a sua pista, e consegui localizar um primo dele, Valeriano, já velho, mas com excelente memória. Ludovico era muito curioso, era fotógrafo, relojoeiro e mexia em tudo quanto é máquina. Conseguí fotos feitas por ele, de ótima qualidade, e colhi depoimentos da mãe dele, pois ele havia morrido em 1949. A primeira versão do filme ficou com 18 minutos, mas, para obter a classificação especial, tive de reduzir para os fatídicos 10 minutos e ele acabou ficando ruim. Eu rompi com o produtor, mas gostaria de refazer o filme para exibição, talvez na televisão. Daqui faço um apelo a ele, para, se tiver os negativos, permitir que eu refaça o filme.

Haroldo — Há uma constante curiosa em sua carreira de cineasta: os problemas de produção. Isso é uma vocação sua?

Alex — Parece que é, se bem que *Agulha no Palheiro* e *Rua Sem Sol* tenham sido feitos sem problemas. Mas a produção desses dois filmes também têm suas histórias. Eu havia trabalhado na Maristela, em São Paulo, de 1949, quando voltei dos Estados Unidos, até 1952, quando decidi voltar

para o Rio, pois o esquema da Maristela era impraticável. Na Maristela eu havia conhecido o Mário del Rio, um espanhol de quem ficara amigo e que me convidou para fazer um filme no Rio, com o Moacir Fenelon. O Mário me pediu para escrever a história, pois estava terminando um filme, e não queria que o estúdio ficasse parado. Escrevi a história de *Agulha no Palheiro* em poucos dias. É uma história muito pessoal, que tem muito a ver com o que estava acontecendo comigo. Por exemplo: a figura que a Sara Nobre faz foi calcada em minha mãe, que havia morrido no ano anterior. O nascimento da menina é o nascimento de minha filha Betina, até a hora, tudo direitinho. Eu queria fazer um filme sobre o subúrbio, filmar em Cascadura, onde nasci, mas ia encarecer demais e acabei fazendo perto do estúdio, nas Laranjeiras. Por causa dessa mudança, o filme tem algumas inconsistências. Eu queria fazer uma comédia, mas só percebi que havia feito uma espécie de melodrama quando assisti à fita com o Cláudio Santoro, que fez a música. Ele próprio estranhou a diferença, pois eu dissera que era uma comédia. Mas o resultado era muito ligado ao Rio, a um certo tipo de filme carioca.

Haroldo — Com alguma influência neorealista.

Alex — A influência é óbvia, porque eu estava muito ligado no neo-realismo. Foi o meu filme de produção mais tranquila, por causa do Mário del Rio.

Haroldo — E *Rua Sem Sol*?

Alex — Também por causa do Mário eu fiz *Rua Sem Sol*, que aliás começou a ser dirigido por ele. O Mário era tão honesto que começou a dirigir o filme, fazendo todas as cenas de delegacia; mas, lá pelas tantas, ele viu que não aguentaria ir até o



Elke Maravilha, Hugo Bidet, Olivia Pineschi e Zé Rodrix (A Noiva da Cidade).

fim e começou a procurar diretor. Chegou até a contatar o Nélson Pereira dos Santos e o Carlos Alberto de Souza Barros. Parece que o Nélson pediu carta branca e não conseguiu. O roteiro era abominável, escrito por um espanhol radicado no México e o Mário havia aceitado algumas idéias do Carlos Alberto, para melhorar a história. Eu incorporei algumas idéias, mas filmei na base da improvisação, quase que nodia-a-dia. Foi um exercício incrível, porque eu estava atado às cenas já filmadas na delegacia, onde a Glauce Rocha está presa e começa a contar a história. Mas, a partir daí, comecei a mudar uma porção de coisas. Ia inventando em cima e quase não sabia o que ia filmar em seguida. A gente filmava no antigo estúdio de Carmen Santos, no alto da

Tijuca, onde hoje é o estúdio do Herbert Richers, alugado para a TV Globo. No dia de filmar a seqüência do velório, o dinheiro acabou, ficamos sem estúdio e tive de improvisar. Conversei com o Mário Pagés, um argentino que tinha conhecido na Maristela e trabalhara comigo em *Agulha no Palheiro* e que também fazia a fotografia de *Rua Sem Sol*. Quis saber dele se dava para fazer o velório com as tais sombras projetadas na parede. Deu certo, tanto assim que encantou muito a nossa crítica. Houve outras compensações, pois o filme ganhou o *Saci de melhor roteiro*.

Lima — Fale de sua experiência internacional, com o episódio do filme alemão *Rosa dos Ventos*.

ALEX VIANY

Alex — Quem ia dirigir o filme era o Alberto Cavalcanti, com quem eu não andava bem na época, porque ele estava na comissão de criação do Instituto Nacional de Cinema como representante oficial. A gente lutava nos congressos de cinema e havia uma briga entre a versão dele (oficial) quanto ao INC, e a nossa. Ele ia fazer o filme, mas teve de voltar à Europa. A história é do Jorge Amado, com tratamento do Trigueirinho Neto. O Chick Fowle foi o diretor de fotografia.

Haroldo — Foi filmado onde?

Alex — No interior da Bahia, inclusive Canudos, isto é, as mesmas locações que o Glauber utilizou para fazer *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Esse filme teve trechos incluídos numa antologia sobre o Cavalcanti, mas eu só vi o resultado do meu trabalho na moviola, antes do material ser remetido à Alemanha. Existem as cópias integrais do filme nas cinematecas do Uruguai e do Chile e eu vi uma delas no festival de Viña del Mar de 1967. Acho que o Brasil deveria importar uma cópia completa, pois são cinco episódios.

Lima — De quem são os outros?

Alex — Tem um que é chinês, de uma mulher; o soviético é do Guerassimov, o italiano, do Gilo Pontecorvo e o francês de Yannick Bellon. O filme ganhou dois prêmios em Karlovy Vary em 1958. O episódio brasileiro foi sempre considerado um dos melhores.

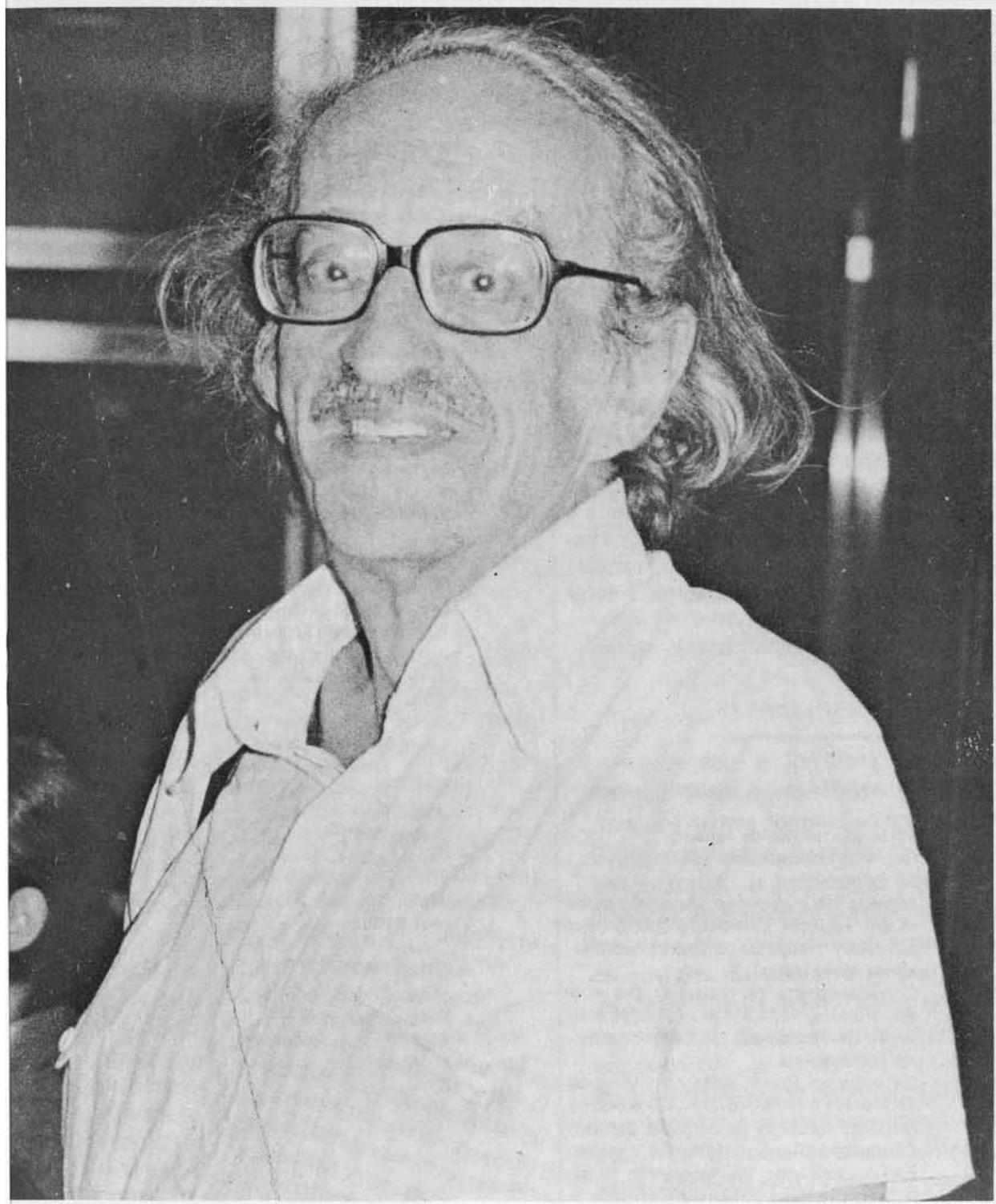
Lima — Como é seu episódio?

Alex — Foi feito em 1955 e trata da exploração quase escrava da mão-de-obra de retirantes nordestinos. Mostra como os retirantes são recrutados no sertão e levados para o interior da Bahia, quase como escravos. O nome inicial do filme era *Cinco Mulheres* e procurava mostrar

a situação da mulher no mundo, em várias situações, na época. No episódio brasileiro a atriz principal é Vanja Orico. Foi o primeiro filme do Miguel Torres, como ator e não como roteirista; e ainda havia Aurélio Teixeira, como ator, e Araci Cardoso. Conseguimos uns 40 flagelados autênticos, entre os quais estava a Marlene França e toda a família. Acho que essa mistura de atores verdadeiros com não-atores funcionou.

Haroldo — Depois você ficou cinco anos sem fazer um filme.

Alex — Um pouco mais, pois *Sol Sobre a Lama* foi começado em 1962 e lançado em 1963. Não sei se devo me considerar um eleito dos deuses ou dos demônios, por causa dessas dificuldades todas, pois todo cineasta brasileiro enfrenta dificuldades. Mas a produção de *Sol Sobre a Lama* foi mais difícil do que a de *A Noiva da Cidade*, foi a pior de todos os meus filmes. Eu fui chamado pelo João Palma Neto, que conheci em Porto Alegre, na época do congresso de escritores, em 1951. Parece que ele havia escrito uns contos, coisas assim e me propôs fazer um filme sobre a Feira de Água dos Meninos, onde comerciava com madeira. Ele tinha tomado parte na resistência contra a destruição da feira, que sofreu até incêndios misteriosos. O Roberto Pires já havia abordado o tema em *A Grande Feira* e o Palma Neto não considerava a versão definitiva. Escreveu uma história que era bastante fraca e me provocou o maior desânimo. O Miguel Torres seria o co-roteirista e fizemos inúmeras pesquisas entre o povo, mas havia coisas sem solução, como a parte do Zé Coió (Roberto Ferreira), que fazia um líder natural, do povo, enquanto o personagem do Geraldo del Rey era mais politizado. Isso não ficou bem resolvido. Isto é, toda essa parte mais



Bill

ALEX VIANY

ou menos ideológica do filme estava muito fraca.

Haroldo — O que o filme significou para você?

Alex — Vou começar pelo fim. Quando terminamos a filmagem, realmente eu comecei a conhecer a Feira de Água dos Meninos. Fiquei muito frustrado com relação ao processo ao qual fui submetido. No início eu era sócio do filme, depois eu me afastei ou fui afastado. Fui me desencantando com os métodos dos produtores, pois havia um outro que foi nas águas do Palma Neto. Este era realmente a figura difícil do negócio. Dificultava tudo, queria impor atores sem condições mínimas exigidas pelo papel, quer dizer, ele interferiu do princípio ao fim, foi massacrante a ponto de me fazer desesperar. Foi uma experiência tão traumatizante que, naquela época, eu jurei nunca mais voltar a fazer cinema.

ALEX VIANY (Almíro Viviani Fialho)

Nascido no Rio de Janeiro
em 4 de novembro de 1918.

- 1934 — Ingressa no jornalismo, especializando-se em assuntos cinematográficos. Seus primeiros trabalhos aparecem no *Diário da Noite* (Rio).
- 1945 — Correspondente da revista *O Cruzeiro* em Hollywood. Lá é eleito vice-presidente da Associação de Correspondentes Estrangeiros.
- 1948 — De volta ao Brasil, edita com Vinicius de Moraes a revista *Filme*. Com outros críticos, funda o Círculo de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro. Eleito presidente da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos.

- 1950 — Colabora no roteiro e faz assistência de direção do inacabado *Aglaia*, de Ruy Santos.
- 1951 — Diretor de Produção de *O Saci*, de Rodolfo Nanni.
- 1952 — É um dos organizadores do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro.
- 1953 — É um dos organizadores do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado em São Paulo. Realiza *Agulha no Palheiro* (argumento, roteiro, direção e montagem), seu primeiro longa-metragem, prêmio de *Melhor História Original* no Festival do DF.
- 1954 — Colabora no argumento e no roteiro de *Carnaval em Caxias*, de Paulo Wanderley. Segundo longa-metragem: *Rua Sem Sol* (roteiro, direção e montagem), prêmio de *Melhor Direção* no Festival do DF, prêmio Saci de *Melhor Roteiro*, prêmio Governador do Estado de São Paulo.
- 1955 — Dirige o episódio brasileiro de *Die Windrose* (*A Rosa dos Ventos*), produção alemã, prêmio no Festival de Karlovy Vary (Tchecoslováquia), 1957.
- 1959 — Autor do livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, editado pelo Instituto Nacional do Livro.
- 1963 — Terceiro longa-metragem: *Sol Sobre a Lama* (roteiro e direção).
- 1965-1969 — Diretor da *Biblioteca Básica de Cinema*, da Editora Civilização Brasileira.
- 1969 — Editor de Cinema da Grande Encyclopédie Delta-Larousse.
- 1974 — Editor de Cinema da Grande Encyclopédie Mirador. Dirige o curta-metragem *A Máquina e o Sonho*.
- 1979 — Quarto longa-metragem: *A Noiva da Cidade* (roteiro, direção e produção). Realiza o curta-metragem *Maxixe, a Dança Proibida*. Realiza para a Rede Globo (Globo-Repórter), o documentário *Humberto Mauro: Coração do Bom*.

(Pesquisa de Michel do Espírito Santo)

UMA COOPERATIVA DE CINEMA

Quarenta profissionais de cinema, entre diretores, produtores e técnicos, fundaram, no Rio, uma Cooperativa, fórmula que lhes pareceu a mais indicada para o momento atual, embora, pitorescamente, desloque a atividade cinematográfica para uma área imprevista: a do Ministério da Agricultura. Com o objetivo inicial de prestar serviços técnicos, a Cooperativa Brasileira de Cinema (CRC) tem como base os estúdios da Tecnisom, no Catumbi, cujo acervo incorporou ao nascer. Sobre as razões pelas quais foi criada e seus planos de ação, FILME CULTURA ouviu o Presidente da sociedade, Nelson Pereira dos Santos, e o Secretário, Marcos Faria, como também a opinião do Presidente do INCRA, Sr. Lourenço Vieira da Silva.

Fundada no dia 26 de maio de 1978, devidamente registrada no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) e já em plena atividade, a Cooperativa Brasileira de Cinema tem como finalidade a prestação de serviços técnicos na área cinematográfica, mas segundo um dos seus idealizadores, Marcos Farias, poderá, em futuro próximo, tornar-se sócia de produções — e mais tarde ingressar no campo da exibição.

A primeira Diretoria Plena da Cooperativa é composta de Nélson Pereira dos Santos (Presidente), Geraldo Sarno (Vice-Presidente), Marcos Farias (Secretário) e Otto Engel (Tesoureiro). Existem ainda um Conselho Fiscal, formado por Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Escorel e Miguel Borges, e um Conselho de Administração, do qual fazem parte Maurice Capovilla, Moisés Kendler e Antônio Carlos Fontoura. O órgão soberano de deliberação, no entanto, é a Assembléia Geral dos Cooperados.

Os 40 cooperados fundadores são: Nélson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Zelito Viana, Otto Engel, Iberê Cavalcanti, Maria do Rosário, Geraldo Sarno, André Farias, Carlos de la Riva, Marcos Farias, Maurice Capovilla, Moisés Kendler,

Walter Goulart, Jack London, Leon Hirszman, Renato Neuman, Luiz Paulino dos Santos, William Cobbett, Alberto Salvá, Oswaldo Caldeira, Carlos Prates Correia, Jom Tob Azulay, Miguel Borges, Hugo Carvana, Ana Carolina, Xavier de Oliveira, Eduardo Escorel, Rui Santos, Teresa Trautman, Neville D'Almeida, Orlando Senna, Antônio Carlos Fontoura, David Neves, Geraldo Veloso, Ipojuca Pontes, Dilma Lóes, Domingos de Oliveira, Walter Lima Júnior, Miguel Faria Jr. e Alex Viany.

O PRESIDENTE

Advogado e jornalista — profissões que abandonou pelo cinema — Nélson Pereira dos Santos formou, ao longo dos seus 23 anos de cinema, a opinião de que o cineasta brasileiro é totalmente diferente dos cineastas americanos e europeus, "já que a realidade nos obriga a tomar conhecimento de questões mais duras, a sermos extremamente militantes, tanto assim que qualquer jovem documentarista brasileiro se preocupa com as resoluções do Concine e com a legislação em geral sobre o cinema, enquanto os cineastas americanos e europeus têm toda uma estrutura montada para a realização dos seus filmes".

COOPERATIVA

É o seguinte o depoimento de Nélson Pereira dos Santos a FILME CULTURA:

— *A existência de uma cooperativa de cinema é inédita na cinematografia mundial?*

— Absolutamente. No Brasil já houve uma cooperativa de cinema, na época da Segunda Guerra Mundial. Era uma cooperativa de produtores de cinejornais, na fase em que havia o complemento nacional, de exibição obrigatória. Esta cooperativa contava, entre outros, com Genil Vasconcelos, Mário Palácios e Alexandre Wulfes, dedicando-se à distribuição não só de cinejornais, como também de longas-metragens, cuja produção era pequena, na época. Essa cooperativa durou muito tempo e obteve bons resultados. Atualmente há cooperativas de cinema na Europa e nos Estados Unidos, cujos princípios são os mesmos da nossa, mas com legislação diferente. Conheço cooperativas da Itália e da França. Na Itália há cooperativas de distribuição de filmes e, na França, também para a produção. São entidades formadas por pessoas físicas, sem fins lucrativos e destinadas a ocupar a mão-de-obra ociosa (isso no caso da produção). Elas têm a vantagem de baratear e aumentar a produção, melhorando também a qualidade dos filmes.

— *Qual é a importância da Cooperativa Brasileira de Cinema?*

— Quanto aos seus objetivos, a importância da cooperativa não é imediata. Sua finalidade é a prestação de serviços: orientar, coordenar, executar e controlar as atividades dos cooperados, dando assistência aos produtores de meios audiovisuais em qualquer bitola, veículo ou processo. Reúne, inicialmente, 40 diretores, produtores e técnicos de cinema e tem como base os estúdios da Tecnison. Na primeira etapa, pretende prestar serviços técnicos e fornecer equipamentos de filmagem e montagem. Isso graças à reunião de equipamentos — moviola, câmeras — formando um parque,

o mais bem equipado possível, que ficará à disposição dos cooperados. Numa segunda etapa, pretendemos aumentar esse parque de equipamentos, que sempre foi um ponto fraco no cinema brasileiro. Atualizado o parque, vamos tratar de aperfeiçoá-lo, através da importação de máquinas.

— *A Cooperativa visa também a produzir filmes ou a obter financiamento da Embrafilme?*

— Não. Isso não está entre seus objetivos. A função da cooperativa é basicamente no sentido da prestação de serviços. Cada produtor, nosso cooperado, terá assistência completa na produção de seus filmes, mas não no sentido de se obter financiamentos. Isso competirá a ele. Aí está outra importância da Cooperativa, pois uma única pessoa não conseguiria montar uma empresa do porte que o cinema nacional já exige. Assim, a Cooperativa veio beneficiar não só aos seus associados, mas ao cinema carioca em geral.



Estúdio de som do Catumbi.



— Você participou de todas as fases da implantação definitiva do nosso cinema. Poderia, a partir da sua experiência pessoal, falar sobre elas?

— Bem, *Rio 40 Graus* foi feito dentro do sistema de produção que dependia do trabalho do produtor, que no caso era eu. O produtor-diretor deveria ter recursos próprios ou então conseguir os com particulares, sendo o filme o resultado, também, da combinação entre o capital e o trabalho. Com o copião do filme pronto, geralmente procurava-se um distribuidor, que participava da sua finalização, fazendo um adiantamento sobre a renda e tornando-se sócio da produção. Foi uma grande fase do cinema carioca. A fase seguinte foi a do produtor estabelecido como tal, que associava-se ao diretor. No meu caso, esse esquema funcionou para *Boca de Ouro*, que teve o Herbert Richers como produtor, desde o roteiro. Ele forneceu equipamento, negativo e tornou-se sócio do filme num processo mais evoluído do que o anterior. Assim fiz também *Vidas Secas*. Já em *Fome de Amor*, fui diretor contratado. Nessa fase o

cinema brasileiro já começava a ganhar a confiança das pessoas, em termos de investimento. Tanto assim que havia então uma organização bancária, o Banco Nacional, que concedia financiamentos para a produção de filmes. Foi algo positivo, pois demonstrou que nosso cinema ganhava credibilidade num setor — o bancário — no qual era bastante desacreditado. Mas logo o sistema tornou-se superado, pois funcionava com aquela rigidez das operações bancárias, com juros normais e vencimentos comuns, de 90 dias. Mesmo assim, penso que todos os filmes feitos dentro desse esquema se pagaram. Pelo menos não me consta que ainda haja alguém devendo a banco. A seguir veio a fase dos financiamentos concedidos pelo extinto Instituto Nacional do Cinema, com verbas oriundas da retenção das remessas de lucros ao exterior pelos distribuidores. Esse esquema baseava-se na Lei 43, que criou o INC: 40 por cento do dinheiro que os distribuidores estrangeiros e importadores nacionais deveriam remeter ao exterior ficavam à disposição do Instituto para a produção de filmes nacionais. Isso permitiu uma evolução no cinema bra-

COOPERATIVA

sileiro. Com verbas da Condor pude fazer *O Justiceiro* e *Como Era Gostoso o Meu Francês* e Joaquim Pedro fez *Macunaíma*. Com verbas da Colúmbia, o Jabor fez *Pindorama*. O Massaini produziu *A Madona do Cedro* com verbas da Metro. Com a extinção do INC, fechou-se outro ciclo. A Embrafime absorveu os seus recursos, constituindo com eles o seu capital. Foi uma fase muito difícil esta, na gestão do Walter Graciosa, pois os financiamentos eram concedidos com bases em garantias reais, isto é, o produtor deveria ter um bem imóvel — casa, apartamento — que era praticamente penhorado em troca do financiamento. Além disso, a Embrafilme exigia um avalista que também deveria possuir bens. Ora, nenhum cineasta brasileiro é rico o suficiente para ter um imóvel, que é caríssimo. Então, o jeito foi tentar modificar os critérios da Embrafilme. Isso, entretanto, só foi possível na gestão do Roberto Farias, pois ele é também homem de cinema, produtor e diretor e nos permitiu uma maior mobilidade. Surgiu o sistema de co-produção com a empresa. *O Amuleto de Ogum*, por exemplo, foi feito em co-produção da Embrafilme com a Regina Filmes. Foi um dos primeiros a ser produzido assim. Já *Tenda dos Milagres* contou com um produtor associado. Mas o grande avanço foi a Embrafilme ter-se transformado em distribuidora, o que possibilitou a moralização do sistema de pagamento de borderôs pelos exibidores, tornando mais rápido o retorno do capital investido na produção do filme. E o cinema brasileiro é tão vivo e ágil que, agora, estamos com um problema novo: o acúmulo de filmes para lançar, por causa do aumento da produção. A Embrafilme tem procurado superar os problemas e, no setor da produção, estabeleceu o sistema de adiantamento de verbas com base na receita futura prevista para o filme. É um sistema dinâmico e, além disto, universal.

— *O que você acha da atual legislação sobre o cinema brasileiro?*

— É uma das mais avançadas e as correções só poderão ocorrer na medida em que

os problemas forem surgindo. Cada problema é único e exige soluções adequadas. No caso do pequeno ou médio produtor, a cooperativa foi a medida mais acertada.

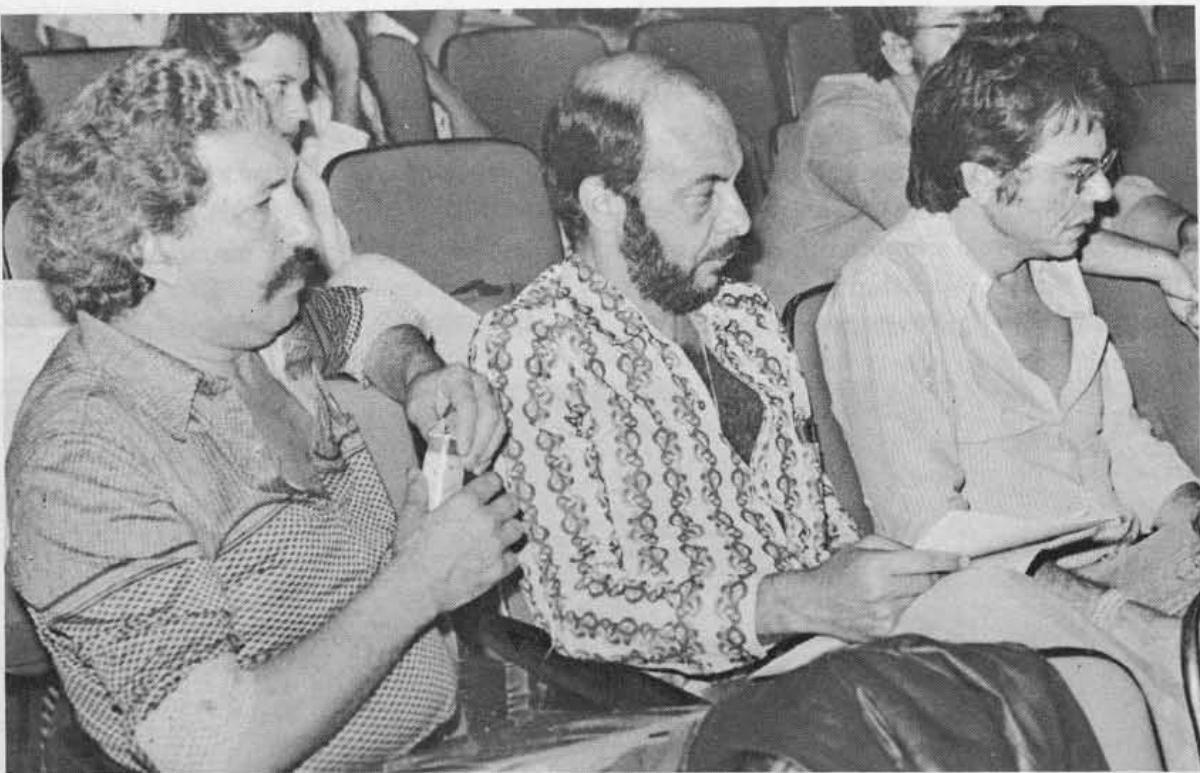
— *Por quê?*

— Em primeiro lugar, porque ela é uma entidade democrática. Funciona pelo sistema de sociedade limitada, que é diferente do sistema das sociedades anônimas. Nas sociedades limitadas, o sócio exerce sua função — concordar ou discordar de determinadas disposições — através do voto. Já nas sociedades anônimas esse poder é exercido pelo sócio através do seu número de ações: quanto maior o número de ações que possuir, maior é seu poder. Além disso, a cooperativa tem um estatuto minucioso em todos os sentidos, um regulamento e, através dos Conselhos Fiscal e Administrativo, tem sua vida fiscalizada dia-a-dia. Há, ainda, a fiscalização do INCRA, que é um órgão dinâmico, com programas criados dentro de princípios básicos para garantir a infra-estrutura das cooperativas. O INCRA tem apenas oito anos, mas já provou sua eficiência. Acima de tudo isto, entretanto, está a função do cooperado: cada um deles é um fiscal interno da entidade, pois o próprio Estatuto os obriga a serem vigilantes.

O SECRETÁRIO

Para Marcos Farias, Secretário da Cooperativa Brasileira de Cinema Ltda., a criação da entidade foi uma fórmula encontrada pelos produtores-diretores para enfrentar o atual estágio do cinema brasileiro.

— A Cooperativa — afirma — é uma resposta da produção independente, da produção unitária, às tendências de concentração da produção nas mãos de alguns grupos, que poderiam destruir ou pelo menos tornar mais difícil a produção de filmes pelo sistema pluralista de produção, que tem alimentado o cinema brasileiro nos últimos anos. É também uma fórmula para se enfrentar o aceno das multinacionais que es-



Marcos Farias, Geraldo Sarno e Zelito Viana, três dos idealizadores da Cooperativa.

tão tentando, agora com mais veemência, entrar no terreno da produção. Até há alguns anos, o interesse das multinacionais era apenas o de controlar o mercado de exibição. Na medida em que o cinema brasileiro está conquistando o seu mercado, a política das multinacionais tomou outra direção: procurar dominar a produção interna e com isso sufocá-la, como ocorreu na Europa. E quando a grande produção de um país é concentrada em pequenos grupos, a penetração das multinacionais é mais fácil, através de acordos de co-produção. Vem a seguir a sua organização como empresas nacionais, depois acordos de produção e, finalmente, a sua organização como empresas para a produção de filmes no país.

— Explique o que é sistema pluralista de produção.

— É um sistema no qual cada produtor é um diretor, o que torna mais difícil a penetração das multinacionais no Setor. Quando a produção torna-se independente, a resposta adequada a esta situação é conjugar esforços, isto é, organizar-se um grupo

enorme de produtores, permitindo a cada um continuar sua produção independente e, ao mesmo tempo, fazer com que esta produção se acelere e dinamize. Inicialmente, incorporamos a Tecnison, um estúdio de som; a seguir vamos organizar um *pool* de equipamentos, até a nossa total consolidação financeira. A Cooperativa vai prestar serviços aos seus sócios por preços mais baratos, podendo, num futuro bem próximo, tornar-se sócia das produções. Há ainda o interesse de se montar uma espécie de banco de negativos — de imagem, som, magnético — que seriam fornecidos a preço de custo. Isso poderá vir a permitir que a Cooperativa se torne sócia das produções. A longo prazo, estuda-se a possibilidade de se entrar no setor da exibição. Mas isso exigirá estudos longos e detalhados.

— Existe alguma lei disciplinando a realização de filmes estrangeiros no Brasil, como foi o caso de *Greed (Ambição)* ou do novo *James Bond*, que foi feito aqui?

— Estes filmes são estrangeiros, produzidos por estrangeiros, mas filmados aqui. Existe uma definição legal de filme brasi-

COOPERATIVA

leiro (1), determinando que parte da equipe técnica ou da produção seja de brasileiros. Entretanto, ainda não existe uma definição do que seja empresa brasileira produtora de filmes. Por isso, uma empresa formada por estrangeiros pode se organizar no

Brasil como produtora de filmes, atendendo aos requisitos legais exigidos.

— As grandes produções do cinema brasileiro estão sendo lançadas em até 250 cinemas do País simultaneamente, como foi o caso de Batalha de Guararapes. Isso



Sala de dublagem e locução.

prejudicou o pequeno produtor?

— Isso é normal. Os filmes que têm maior força de mercado têm, naturalmente, comercialização mais rápida. Como a legislação brasileira é de reserva de mercado, o sistema é autofágico, isto é, alguns filmes engolem os outros. Mas esta é a praxe do mercado; e a situação é difícil, porque a maioria dos filmes é de produção média. O

importante, então, seria encontrar meios de fazer com que essa produção média sobreviva, porque é ela que dá dinamismo a qualquer cinema. Acho que a Cooperativa será um dos elementos dessa dinamização, pelo menos ao nível da produção.

O INCRA

Eis a opinião do Presidente do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária do Ministério da Agricultura (INCRA), Sr. Lourenço Vieira da Silva, sobre a Cooperativa Brasileira de Cinema Ltda.:

— *A idéia de uma cooperativa de cinema não lhe parece estranha entre nós e até mesmo mundialmente?*

— A idéia de uma cooperativa de cinema é, realmente, inédita entre nós e mostra não só a amplitude do sistema cooperativista em suas aplicações práticas como a sensibilidade daqueles que, fazendo cinema, souberam optar por solução organizacional de caráter participativo, escapando, assim, às formas societárias fechadas.

— *Apesar de ser um veículo de divulgação cultural e obra artística, o filme é também um produto. O senhor acha que no esquema cooperativo será possível conciliar tendências tão antagônicas?*

— Com efeito, o filme é um produto de uma atividade cultural, a cinematográfica. E, assim, será possível conciliar exigências culturais do cinema, enquanto atividade essencialmente de cultura e de fomento cultural, com a utilização econômica de seu produto como condição a que a atividade se sustente e se expanda sem prejuízo de suas finalidades essenciais. Um fator — o econômico — serve de apoio ao outro — o cultural, numa perfeita combinação.

— *O sistema cooperativo brasileiro já demonstrou sua eficácia, através de várias associações que produzem e comercializam seus próprios produtos. Como o senhor vê, no caso do cinema, uma associação destinada à prestação de serviços cinematográficos?*



COOPERATIVA

— É preciso estabelecer diferenciações entre sub-sistemas cooperativistas. Quando se fala numa cooperativa de produção agropecuária, por exemplo, tem-se em vista o objetivo a que se dedica — realizar operações econômicas de mercado sem perda de sua substância social. Em relação à cooperativa de cinema há pontos de identidade: o sentido, por exemplo, da busca de mercado para o produto e a própria valorização daquele que se dedica à atividade. Mas, na área cinematográfica, impõe-se uma distinção: o produto tem economicidade mas não é econômico porque essencialmente cultural e secundariamente objeto de ação econômica, enquanto que, no cooperativismo desenvolvido pela Cotrijuí, Copercotia e outras cooperativas de produção, o econômico inspira a atividade cooperativista sobre a motivação da geração de resultados sociais.



Engenheiro agrônomo Lourenço Vieira da Silva, presidente do INCRA.

— *Como o senhor encara o cinema, dentro do processo econômico e cultural brasileiro?*

— É atividade fundamental à difusão cultural, possuindo, também, profundas implicações sociais. E, por estes dois aspectos, temo-lo, também, como expressão econômica de uma atividade cuja realização se impõe por se constituir em mercado para trabalhadores intelectuais da arte e porque permite condições concretas a atividades correlatas da produção à distribuição e exibição de filmes. Há mercado de trabalho que, em consequência, se firma. São múltiplos os aspectos, e, assim, quando nos referimos ao social, queremos dizer que ele, socialmente, imprime coesão à cultura, a exprime e a torna patrimônio comum à sociedade — graças aos elementos unificadores de sua influência. Tudo isto deve ser creditado a iniciativas como a presente — na extensão e na abrangência das repercussões de suas atividades.

A COOPERATIVA

Segundo seu Estatuto Social, a Cooperativa Brasileira de Cinema Ltda. "objetiva — defendendo os interesses econômicos e o bem-estar de seus cooperados e dentro dos princípios da doutrina e da filosofia do Cooperativismo — orientar, coordenar, executar e controlar as atividades direta ou indiretamente ligadas aos problemas de assistência aos produtores de meios audiovisuais em qualquer bitola, veículo ou processo, em sua área de ação".

Para isso, terá como finalidades primordiais:

"I — Atividades no campo das funções administrativas, contábeis, financeiras, jurídicas e securitárias, que serão exercidas, na Cooperativa, dentro do objetivo geral de servir e, de forma oportuna e econômica, com suas funções de apoio logístico às atividades fins;



COOPERATIVA

II – Atividades no campo da produção industrial que serão realizadas por unidades para a produção de insumos audiovisuais, assim como para beneficiamento e/ou industrialização de produção dos cooperados; e

III – Atividades no campo das funções comerciais que serão exercidas dentro do objetivo geral de atender ao interesse de seus cooperados na comercialização de sua produção, de forma econômica e oportunamente, com esse mesmo espírito, na obtenção de mercadorias e utilidades que lhes sejam necessárias."

A área de ação da Cooperativa, para efeito de admissão de cooperados, compreende todo o território brasileiro. O número de cooperados será ilimitado quanto ao máximo, não podendo, entretanto, ser inferior a 20. Pode ingressar na CBC "qualquer um que se dedique à atividade de produção de

meios audiovisuais, em qualquer bitola, veículo ou processo, dentro da área de ação da sociedade e que, tendo livre disposição de sua pessoa e bens, não pratique outra atividade que possa prejudicar ou colidir com objetivos da entidade".

O capital social da Cooperativa também é ilimitado quanto ao máximo, variando em função das quotas-partes subscritas, não podendo, entretanto, ser inferior a Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros). Ele é constituído de quotas-partes individuais no valor de Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros) cada uma. Ao ser admitido, o cooperado deverá subscrever um mínimo de cinco quotas-partes, que poderão ser integralizadas à vista, de uma só vez, ou em prestações mensais.

*(Reportagem de Antônio Lima.
Fotos: Bill).*

(1) — É a seguinte a definição de Filme Brasileiro, segundo a Lei 43, que criou o Instituto Nacional do Cinema, absorvido depois pela Embrafilme: "Filme Brasileiro é todo aquele que for realizado em território brasileiro, falado em português, usando laboratórios e estúdios de som brasileiros, diretor brasileiro nato ou estrangeiro com mais de cinco anos no País. A equipe técnica deverá obedecer à Lei dos 2/3".

MOVIMENTO



O Reitor José Aloísio de Campos entrega o troféu de Melhor Filme de Sergipe a Jorge Lins de Carvalho.

VI FESTIVAL DE ARACAJU

Com 39 filmes concorrentes de vários Estados, em Super 8, realizou-se em Aracaju, de 25 a 29 de outubro último, o VI Festival Nacional de Cinema, promoção da Universidade Federal de Sergipe, sob a coordenação do Clube de Cinema de Sergipe.

Paralelamente ao Festival, que distribuiu entre os vencedores prêmios no valor de Cr\$ 45 mil, oferecidos pela Embrafilme e Funarte, foram realizados o II Encontro Nacional de Cinema (subdividido em II Encontro Nacional do Ensino de Cinema nas Escolas de 1º e 2º Graus, III Encontro Nacional de Cineastas Super 8mm, VII Encontro de Cineclubes do Nordeste e Encontro Nacional de Críticos Cinematográficos), o III Seminário Sobre Cinema Brasileiro, o Curso de Prepara-

cão para Professores de Cinema, uma Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro (exibição de importantes filmes nacionais recentes, em longa e curta metragem) e a mostra 20 Anos de Cinemateca do MAM (curtos em 16mm).

A sede do Festival funcionou na Biblioteca Pública Epifânia Dória, em cujo auditório o Reitor José Aloísio de Campos, da UFS, presidiu à sessão oficial de abertura, no dia 25, e de encerramento, no dia 29. Dos 39 filmes que compunham o programa competitivo, exibidos em sessões públicas, 8 eram da Bahia, 8 do Maranhão, 7 de Pernambuco, 4 de Alagoas, 4 de Sergipe, 3 de São Paulo, 2 de Minas Gerais, 1 do Distrito Federal, 1 do Paraná e 1 do Rio de Janeiro. Um outro filme proveniente do Maranhão, interditado pela Censura, não pôde ser apresentado.

O júri de premiação esteve

formado pelos seguintes nomes: José Haroldo Pereira, crítico da revista *Manchete* e editor de FILME CULTURA (presidente); Ary Neves Mendonça, conselheiro do Clube de Cinema de Porto Alegre (vice-presidente); Celso Marconi, crítico do *Jornal do Comércio*, de Recife; Maria Lva Monteiro, secretária executiva do Cineduc, Rio de Janeiro; Jonicael Cedraz, diretor do Departamento de Cinema da Fundação Cultural do Estado da Bahia; Clóvis Barbosa de Melo, presidente do Clube de Cinema de Sergipe; e José Carlos Targino, crítico do *Jornal Universitário*, de Recife.

Os participantes dos quatro Encontros Nacionais (Ensino do Cinema, Cineastas Super-8, Cineclubes do Nordeste e Crítica Cinematográfica) elaboraram relatórios que foram lidos na sessão de encerramento e seriam encaminhados ao Ministério da Educação e Cultura,

MOVIMENTO

Conselhos de Educação, Secretarias de Educação dos Estados, Embrafilme e Concine.

Com palestras e coordenação do crítico José Haroldo Pereira, o III Seminário discutiu, nos dias 26, 27, 28 e 29, respectivamente, os seguintes aspectos do cinema brasileiro atual: *Raízes Históricas, Avaliação Crítica, A Questão do Mercado e Tendências de Linguagem*.

No mesmo dia de abertura do Festival começou a Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, com sessões às 23 horas, no Cine Aracaju. Foram exibidos os longas *A Queda*, de Ruy Guerra e Nélson Xavier; *Mar de Rosas*, de Ana Carolina; *Tendas Milagres*, de Nélson Pereira dos Santos; *Morte e Vida Severina*, de Zelito Viana, e *O Jogo da Vida*, de Maurice Capovilla; e os curtos *Conjunto Arquitetônico do Pelourinho*, *Di Cavalcanti*, de Glauber Rocha, *Cinema Brasileiro 77*, de Marcos Farias, *Festa de São João no*

Interior da Bahia, de Guido Araújo, e *Sangue e Suor, a Saga de Manaus*, de Luiz de Miranda Corrêa.

A mostra em homenagem aos 20 anos da Cinermateca do MAM exibiu os curtos em 16mm *Círculo da Casa*, de Maria Elisa, *Feira*, de Manfredo Caldas, *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro, *Noel Nutels*, de Marco Altberg, e *De Raízes e Rezas, Entre Outros*, de Sérgio Muniz.

O festival de cinema amador de Sergipe foi criado em 1972 pelo prof. Clodoaldo de Alencar Filho, diretor do Centro de Cultura e Arte da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da UFS. Tem como coordenador executivo o prof. Djaldino Mota Moreno, e este ano contou com a colaboração da Embrafilme, Funarte, Cinemateca do MAM, Empresa Sergipana de Turismo, Secretaria de Educação e Cultura e Conselho Estadual de Cultura de Sergipe.



Paulo Roberto Vieira (à esq.), da Bahia, ganhou o 1º Prêmio do Festival, com o filme *Abílio Matou Pascoal*.

OS PREMIADOS

Eis a lista dos premiados do VI Festival de Sergipe:

Melhores filmes:

- 1) *Abílio Matou Pascoal*, de Paulo Roberto Vieira Ribeiro (BA) — prêmio de Cr\$ 10 mil;
- 2) *As Corocas se Divertem*, de Fernando Spencer (PE) — prêmio de Cr\$ 6 mil;

- 3) *Meu Nome É Miss Parapueira*, de José Márcio Vieira Passos (AL) — prêmio de Cr\$ 4 mil;

- 4) *Sá Viana*, de Luís Carlos dos Santos (MA) — prêmio de Cr\$ 3 mil;

- 5) *Tabela*, de Henrique de Oliveira Jr. (SP) — prêmio de Cr\$ 2 mil.

Melhores filmes de folclore:

- 1) *Festa de Santa Tereza*, de Murilo Santos (MA) — prêmio de Cr\$ 10 mil;

- 2) *Taieira na Festa de Reis*, de Djaldino Mota Moreno (SE) — prêmio de Cr\$ 5 mil.

Melhor filme de Sergipe:

- O Caçador de Almas e Jardins Azuis*, de Jorge Lins de Carvalho — prêmio de Cr\$... 5 mil.

Menções honrosas:

- 1) Melhor Diretor — José Humberto Dias, pelo filme *Urubu* (BA);

- 2) Melhor Roteiro — José Filho e Marcos Igreja, pelo filme *Jucara* (MA);

- 3) Melhor Fotografia — Robinson Roberto Barreto, pelo filme *Urubu* (BA);

- 4) Melhor Montagem — *Ceilândia 76*, de Sérgio Moriconi (DF);

- 5) Melhor Trilha Sonora — *Urubu*, de José Humberto Dias (BA);

- 6) Melhor Participação de Atores — Ana Virgínia e Jorge Tumbador, no filme *O Caçador de Almas e Jardins Azuis*;

- 7) Melhor Solução de A-



Solenidade de abertura: ao microfone, o coordenador Djaldino Mota Moreno.

presentação (Letreiros) — *Fluxo Sem Refluxo*, de Carlos Alberto Pereira da Silva (MA);

8) Melhor Comunicação — *As Corocas se Divertem*.

Prêmios especiais concedidos pelo júri:

1) Conjunto dos filmes do Maranhão, pela busca de interpretação crítica da realidade social;

2) *Modernismo*, de Hunaldo de Alencar (SE), pelo caráter didático e pelo material de pesquisa apresentado;

3) *Pinote*, de Jorge Roberto Barbosa Nascimento (BA), único desenho animado participante do Festival.

DECLARAÇÃO

Antes de dar a conhecer os nomes dos vencedores, na sessão de encerramento, o júri divulgou a seguinte declaração:

"O Júri do VI Festival Nacional de Cinema, de Aracaju, deseja parabenizar os concorrentes pelo bom nível geral dos filmes participantes e em especial pelos caminhos que estão sendo explorados na bitola Super 8 no sentido da afirmação de um ci-

nema essencialmente criativo e responsável.

Deseja também dirigir uma palavra de incentivo aos realizadores dos filmes que, em razão do grande número de concorrentes e do critério de votação democrática que adotamos, foram preteridos na lista final de premiação, lembrando que mais importante do que ser premiado é participar, ou seja, continuar fazendo filmes cada vez melhores, em qualidade técnica e artística, que sejam vistos e discutidos por um público cada vez maior.

O Júri deseja ainda congratular-se com a Universidade Federal de Sergipe por ter compreendido a importância cultural do cinema, com o qual as instituições educacionais têm em comum a crucial tarefa de conhecer, estudar, interpretar e divulgar a realidade de nosso País, e pelo apoio que vem dando ao desenvolvimento de um polo cinematográfico neste Estado, num gesto que deveria ser imitado por todas as demais Universidades brasileiras.

Finalmente, deseja congratular-se com a Comissão Organizadora pelo excelente trabalho de organização do Festival, esperando que este certame, para o qual convergem as expectativas e as esperanças de tantos novos cineastas brasileiros, principalmente do Nordeste, se repita todos os anos, cada vez com maior número de concorrentes e maior público.

Aracaju, 29 de outubro de 1978"

CRÍTICA

Foi o seguinte o documento aprovado pelos participantes do Encontro Nacional de Críticos Cinematográficos:

"Os críticos cinematográficos presentes ao VI Festival Nacional de Cinema de Aracaju, reunidos no I Encontro Nacional de Críticos cinematográficos,

CONSIDERANDO:

a) A necessidade da volta a uma atuação mais dinâmica da crítica cinematográfica do País;

b) As brechas abertas para o debate cultural;

c) O papel já desempenhado pela crítica nacional e pelos cineclubes no estudo e no processo de desenvolvimento histórico do cinema brasileiro;

d) Que a crítica não pode continuar omissa e passiva diante do fenômeno de mercantilização até mesmo do cinema nacional,

RESOLVERAM apresentar as seguintes sugestões:

1) Que os críticos cinematográficos do País começem a se rearticular em âmbito regional visando a constituir entidades representativas da classe.

2) Que os Festivais e Encontros de cinema promovam sempre reuniões paralelas da crítica cinematográfica nacional.

3) Que o próximo Festival de Cinema Super 8, do Recife, a

MOVIMENTO

se realizar de 22 a 25 de novembro, promova um encontro dos críticos em âmbito nordestino.

4) Que seja promovida em 79 uma reunião de âmbito nacional destinada à criação de uma Associação Nacional da Crítica Cinematográfica, com os objetivos iniciais de:

a) definir o relacionamento da crítica com as empresas de comunicação;

b) reunir os críticos brasileiros na defesa de seus direitos e interesses;

c) definir o relacionamento da crítica cinematográfica com produtores, exibidores, realizadores e demais categorias pertencentes à comunidade cinematográfica brasileira;

d) incentivar o debate teórico sobre o cinema em todos os níveis de público, em conjunto com os cineclubs, escolas, universidades, etc.;

e) promover o debate, entre os próprios críticos, de forma teórica, da situação do cinema mundial, e em particular do brasileiro;

f) estimular a formação de novos quadros para a crítica cinematográfica, em atuação conjunta com os cineclubs."

ENSINO DE CINEMA

Os participantes do II Encontro Nacional do Ensino de Cinema nas Escolas de 1º e 2º Graus concluíram pela necessidade de reformular o documento aprovado em 1977, no I Encontro, dando ênfase à inserção do ensino de cinema no currículo das escolas de 1º e 2º graus, e elaboraram um novo relatório, contendo as seguintes sugestões:

"1. Criação e manutenção de disciplinas de cinema nas Universidades além dos cursos de formação de professores de Educação Artística.

2. Levantamento do equipamento existente nas escolas, procurando-se adequar sua utilização ao ensino do cinema.

3. Credenciamento do pessoal ligado aos cineclubs e associações de cinema, por parte das Secretarias e Conselhos Estaduais de Educação, para o magistério da Educação Artística, recomendando-se ao Concine, à Funarte e à Federação Nacional de Cineclubs promover levantamento dos recursos humanos existentes e encaminhá-los aos sistemas de ensino, nos termos do artigo 77, parágrafo único, da Lei 5692.

4. Criação da habilitação básica em Arte, a nível de 2º grau.

5. Gestões entre os sistemas de ensino e as empresas, objetivando a utilização de recursos do Salário Educação para custeio de cursos de cinema nas escolas, nos termos preconizados pelos artigos 47, 48, 49, 50 e 51 da Lei 5692/71 e pela Lei 4440/64.

6. Gestões junto à Funarte e ao Conselho Federal de Educação no sentido de ficar sob a responsabilidade dos Conselhos Estaduais de Educação e das Escolas a atualização dos professores e a organização do curso de cinema para alunos do 1º e 2º graus.

7. Celebração de convênio entre a Universidade Federal de Sergipe e o Colégio Estadual Atheneu Sergipense, visando à concessão de bolsas de arte a estudantes daquele estabelecimento de ensino, assegurando à Universidade o direito de utilização do equipamento pertencente ao Colégio, em atividades artísticas."

A inserção do ensino de cinema no currículo das escolas de 1º e 2º graus é assim defendida pelo documento:

"O ensino de Educação Ar-

tística, na forma como vêm sendo ministrado atualmente em nossas escolas de 1º e 2º graus, tem considerado conteúdos das artes plásticas, da música e artes cênicas. Os currículos mínimos que vêm sendo ministrados em todas as escolas do País possuem, quando abordam a educação artística, conteúdos das três áreas acima mencionadas, que são colocados sob diversas óticas, deixando de considerar os interesses do educando e o conteúdo de cinema, não cumprindo assim o artigo 7º da Lei 5692/71 e o Parecer 853/71 do Conselho Federal de Educação.

Diversos fatores têm contribuído para que persista tal situação na educação artística. Dentre estes, figuram como principais a pouca oferta da mão-de-obra qualificada e as dificuldades que alegam os sistemas de ensino no tocante à aquisição do material necessário ao funcionamento das aulas de cinema, fazendo-se do ensino de cinema, neste especial, um *cavalo de batalha*. No entanto, sabemos que o ensino de cinema não se faz somente com a utilização de equipamentos sofisticados, mas principalmente levando-se o educando a uma perfeita compreensão da linguagem cinematográfica, possibilitando uma visão geral do cinema e a manipulação, sob todos os aspectos, da informação visual que nos chega nos dias atuais sob as mais variadas formas e em todos os momentos.

Por tais razões, defendemos uma mais ativa participação dos conteúdos de cinema no núcleo comum dos currículos do ensino de 1º e 2º graus, como parte integrante da área de Comunicação e Expressão e em especial da disciplina *Educação Artística*, e, ainda, em nível de 2º grau, como curso profissionalizante, e como opção para

os estudantes que assim o desejarem, na parte diversificada do currículo, na forma prevista pelos artigos 4º, 7º e 8º da Lei 5692/71 e do Parecer 853/71 do Conselho Federal de Educação.

E, como contribuição para a praticidade do ensino de cinema, fica proposto o seguinte:

No currículo mínimo, inserido no programa da disciplina *Educação Artística*, o cinema deve acontecer para o aluno num trabalho espontâneo e criativo em forma de educação permanente, através de:

- criação e leitura de quaisquer formas audiovisuais em todas as séries do 1º e 2º graus;
- leitura e discussão de informações sobre cinema em jornais e revistas nas últimas séries do 1º grau e no 2º grau;
- projeção e debates de filmes;
- elaboração de filmes, preferencialmente em equipe;
- na parte diversificada do currículo, em grupos especiais, o professor orientará as atividades de percepção, criação e crítica da linguagem cinematográfica, principalmente geridas pelos alunos;
- na prática cinematográfica é importante ser observada a seleção de instrumentos, que devem ser da melhor qualidade técnica e de fácil manejo para os educandos, sendo necessário consultar pessoas conhecedoras de cinema;

— além dos cineclubs, poderão ser realizados seminários, debates orientados pelo professor de cinema em colaboração com professores de outras disciplinas;

— os professores deverão assumir o papel de animadores culturais especializados em cinema;

— os professores deverão



III Encontro Nacional de Cineastas Super 8.

ser constantemente atualizados quanto aos processos técnicos de aprendizagem em cinema, através de cursos, seminários e encontros organizados sob a orientação das entidades cinematográficas."

CINEMA SUPER 8

Os cineastas amadores reunidos em Aracaju, no III Encontro Nacional de Cineastas Super 8mm, apresentaram o seguinte relatório:

"Considerando que a crítica tem função importante no andamento de quaisquer atividades artísticas, achamos por bem registrar sugestões e críticas elaboradas pelos cineastas amadores do Nordeste, objetivando aprimorar manifestações culturais desta natureza.

Sugerimos:

- que os filmes premiados sejam liberados num prazo máximo de trinta dias após a mostra competitiva, criando assim condições de participação em outros festivais;
- no que diz respeito àacomodação, solicitamos o financiamento total da estada dos participantes de outras localidades, possibilitando a vinda de

todos os interessados;

— que os filmes sejam projetados em cidades do interior do Estado, escolas, sindicatos, associações culturais, cineclubs de periferia, etc., visando com isso a uma difusão popular do filme em Super 8mm;

— a ampliação da mostra competitiva para bitolas 16 e 35 mm;

— a publicação de um boletim, documentando o festival;

— que se incentive o intercâmbio cultural entre os cineastas e artistas locais de outras modalidades, dentro do festival;

— que se façam cópias dos filmes premiados, para exibição exclusiva em promoções culturais e educacionais, sem fins lucrativos;

— que se incentive a participação popular e se dê ao público o direito de voto, criando-se mais uma modalidade de prêmio."

O documento dos cineastas amadores também repele a ação da Censura e denuncia a atitude dos laboratórios, "que exercem, durante o processo de revelação, uma censura absurda, prejudicando diretamente os cineastas".

MOVIMENTO

CINECLUBES

Os representantes dos cineclubes nordestinos presentes ao Festival não realizaram a reunião prevista no programa, argumentando que tinham um Encontro (que seria o VIII, não o VII) marcado para os dias 3, 4 e 5 de novembro na cidade de Caruaru (PE), segundo decidira anteriormente a assembléia geral da Federação Nordeste de Cineclubes. Desta forma, só se sentiram em condições de discutir, em Aracaju, assuntos já debatidos em encontros anteriores, notadamente o lançamento, em breve, de uma revista teórica, pelo movimento cineclubista nordestino.

Além desses esclarecimentos, os cineclubistas do Nordeste divulgaram também uma nota de repúdio à Censura, pela proibição de um dos filmes concorrentes, *Nada Mais Disse, Nem Lhe Foi Perguntado*, de Ivan Sarney Costa (MA).

NOVOS CURTAS EM DISTRIBUIÇÃO

A lista dos filmes curtos distribuídos pela Embrafilme, através de seu Departamento de Curta-Metragem (ver FILME CULTURA nº 30, págs. 124 e segs.), foi acrescida, de agosto a dezembro de 1978, dos seguintes títulos:

- 104) *Alô, Tetéia* (cor, 11 min), de José Joffily
- 105) *Araguaia-Menino Morto* (cor, 7 min), de Rubens Azevedo.
- 106) *Festa da Maldição* (cor, 12 min), de Miguel Borges
- 107) *Calendário* (cor, 10 min), de Renato Neumann
- 108) *Colmáia – Um Movimento Artístico de Puro Idealismo*

mo

(cor, 14 min), de Milton Alencar

- 109) *Hoje Tem Futebol* (cor, 8 min), de José Antônio Garcia

110) *A Jangada* (cor, 10 min), de Roland Henze (Troféu Humberto Mauro/73 – Melhor Direção)

111) *A Banda* (cor, 10 min), de Roland Henze

112) *No Pantanal do Piquire* (cor, 10 min), de Reynaldo Paes de Barros

113) *Judas Asverus* (cor, 8 min), de Noílton Nunes

114) *Censo-História e Informação* (p&b, 9 min), de Renato César Franco Nunes

115) *Guarani* (cor, 12 min), de Regina Jehá (*Coruja de Ouro/75* – Melhor Curtametragem)

116) *As Rãs Pedem Passagem* (cor, 10 min), de Maurício Miguel

117) *Aspectos - Na Capital do Homem* (cor, 6 min), de Maurício Miguel

118) *O Mundo Invisível* (cor, 5 min), de Maurício Miguel

119) *Arte: Comunicação* (cor, 12 min), de Miguel Faria Jr.

120) 10 min), de Agnaldo Azevedo

121) *Carnaval na Bahia* (cor, 11 min), de Aécio de Andrade

122) *Brennand: Sumário da Oficina Pelo Artista* (cor, 9 min), de Fernando Monteiro

123) *Cataratas do Iguaçu* (cor, 6 min), de Carlos Tourinho

124) *Como se Faz um Malandro* (cor, 11 min), de Sérgio Resende

125) *Natureza e Escultura* (cor, 10 min), de José de Barros

126) *Semi-Ótica* (p&b, 6 min), de Antônio Manuel (Prêmio na V Jornada de Curta-Metragem, Salvador/76

127) *Vicente do Rego Monteiro* (cor, 12 min), de Luiz Sérgio Person

128) *A Arte de Hélio Jorge Cordeiro* (cor, 9 min), de Carlos Alberto Araújo Watanabe

129) *Paraíso, Juarez* (cor, 8 min), de Thomaz Farkas

130) *Um a Um* (cor, 14,5 min), de Sérgio Muniz

131) *Percy Lau* (cor, 9 min), de Vander Silvia

132) *Agustin Urban, um Pintor* (cor, 7,5 min), de Carlos Frederico Rodrigues

133) *A Propósito de Futebol* (p&b, 7,5 min), de Roberto Kahane

134) *O Naturalista Krajsberg* (cor, 7 min), de José de Barros

135) *O Menino* (cor, 15,5 min), de Luiz Fernando Sampaio

136) *O Direito de Não Ter Fome* (cor, 8 mim), de Aécio de Andrade

137) *Legado de um Pintor* (cor, 6,5 min), de Renato César Nunes

138) *Meu Nome É João* (cor, 6,5 min), de Paulo Nunes

139) *Um Grande Desafio* (cor, 7 min), de Sérgio Santos

140) *Agonia e Glória de Tiradentes* (cor, 11 min), de Aécio de Andrade

141) *O Incrível Mané Garrincha* (cor, 11 min), de Aécio de Andrade

142) *Bastidores do Cinema* (cor, 8,5 min), de Ferenc Feket e Adolfo Gonzalez

143) *O Universo de Moica Marins* (cor, 15,5 min), de Ivan Cardoso

144) *Equívoco?* (cor, 17 min), de Elias Evremidis

145) *Fauna Urbana* (cor, 10 min), de Sebastião de França

146) *Beco da Fome* (p&b, 10 min), de Sebastião de França

147) *Teremos Infância* (p&b, 13 min), de Aloysio Raulino

148) *Um Brasil Diferente*

- (cor, 18 min), de Sílvio Back
 149) *Caminhos dos Gerais de Bernardo Elís* (cor, 18 min), de Carlos del Pino
 150) *Escola de Samba* (cor, 8 min), de Carlos Tourinho
 151) *ABC Cedilha* (cor, 7 min), de Stil
 152) *A Fiel* (cor, 10 min), de Lael Rodrigues
 153) *Aldeia* (p&b, 9 min), de Sérgio Sanz
 154) *Nunes Pereira* (cor, 9 min), de Vander Sílvio
 155) *Rio Carnaval da Vida* (cor, 14 min), de Leon Hirszman
 156) *Arrastão* (p&b, 10 min), de Lucilla Simon
 157) *2º Tempo: A Euforia* (cor, 8 min), de Marcos Farias
 158) *Tiradentes* (cor, 6,5 min), de Camillo de Souza Filho
 159) *Arquitetura de Niemeyer na Pampulha* (cor, 7,5 min), de Camillo de Souza Filho
 160) *Carequinha* (cor, 8,5 min), de Roberto Machado Jr.
 161) *Rio Cidade Nua* (cor, 6,5 min), de Roberto Machado
 162) *Ficção* (cor, 11 min), de Afrânio Vital
 163) *Quarup* (cor, 8 min), de Carlos Tourinho
 164) *Jerônimo Bosch* (cor, 8 min), de J. C. Ismael
 165) *Escurais Rústicos* (cor, 9 min), de Fernando Monteiro
 166) *Saideira* (cor, 20 min), de Fernando Monteiro
 167) *Símptero de Adão e Eva* (p&b, 21 min), de Carlos Augusto Calil
 168) *Um Mágico* (cor, 12 min), de Luiz Bandeira de Mello
 169) *Prado, Até Quando?* (cor, 7,5 min), de Sebastião Fonseca

- 170) *Briga de Galos* (cor, 8,5 min), de Luiz Carlos Lacerda
 171) *Rio de Contas* (cor, 16 min), de Bubi Leite Garcia
 172) *O Gato Sem Asas* (p&b, 10 min), de Pedro dos Anjos
 173) *Emprise* (cor, 5,5 min) desenho animado, de José Rubens Siqueira
 174) *Paulo Moura* (cor, 12 min), de Paulo Roberto Martins
 175) *Circos e Sonhos* (cor 10 min), de Marisa Leão

maria para algumas distorções, omissões e mesmo decisões consideradas lesivas pelas categorias que compõem nossas Entidades.

Ao mesmo tempo, nossas Assembléias foram sensíveis ao grande esforço do Simpósio, o alcance de seu desdobramento, bem como sua importância num momento de total vazio em termos de formulação de uma política para o cinema, coincidente com imensas contradições originadas pela nossa produção atual, seja por suas propostas como também por seus resultados comerciais.

Diante disso, fomos recomendados a assinar o documento final do Simpósio, apresentando entretanto *(ressalvas)*, bem como denunciando *omissões*, levantadas em debates de Assembléias.

Essa atitude, embora em conflito com o §1º do Capítulo IX do Regimento Interno do Simpósio, nos parece a mais correta, na medida mesma da importância do nosso encontro no Rio de Janeiro. O aproveitamento das conclusões do Simpósio, para um instrumento de Lei, terá implicitamente o aval de todas as entidades signatárias do mesmo. Isto dificultaria, em caso de necessidade, a sua contestação. Ao mesmo tempo, o corpo do documento encerra, também, medidas de importância capital que desejariam fossem materializadas.

Acreditamos que este procedimento, seguido pelas demais entidades, expressará, ao seu termo, uma visão das diversas categorias envolvidas na realização do filme e mais coincidente com os interesses do cinema brasileiro.

As contribuições de nossas Assembléias, por Comissão de trabalho, são as seguintes:

RESSALVAS PAULISTAS

O Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo dirigiu carta a FILME CULTURA solicitando publicação do documento que quatro entidades paulistas encaminharam ao Presidente da Comissão Executiva do I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro, Sr. Miguel Borges. É a seguinte a íntegra do documento:

"As Entidades signatárias deste documento, participantes do I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro, atendendo ao seu Regimento Interno, levaram à apreciação de suas Assembléias o documento final contendo as resoluções encaminhadas pelo Plenário do Simpósio à Comissão Executiva, presidida por V.S..

Entendemos que a própria composição do Simpósio dirige os seus resultados para um documento de consenso, onde uma necessária praticidade so-

MOVIMENTO

I) MERCADO DE TRABALHO

- 1) Ressalvas ao Documento:
Não tem.
- 2) Omissões do Documento:
 - a) Acordo Coletivo de Trabalho — entendemos ser da maior importância, para o saneamento das relações de trabalho, bem como, para avaliação das medidas globais para o cinema, estabelecer as condições dos trabalhadores de cinema.
 - b) Criação de um Fundo Desemprego — assim como as medidas para planejamento da Produção, o Fundo Desemprego seria importante para que a comunidade cinematográfica produzisse sem pressões ocasionais. Poderiam ser criados mecanismos a exemplo dos Adicionais de Renda que objetivam suprir os produtores das insuficiências de rendas de seus filmes.
 - c) As Assembléias também recomendam a criação de Delegacias Sindicais em locais de trabalho, que melhor orientariam as relações entre produtores e trabalhadores de cinema.
 - d) Aumento da Reserva do Mercado de Exibição para o Filme Nacional para 180 (cento e oitenta) dias anuais. Esta medida, embora não seja ainda a mais justa para o cinema brasileiro, teria reflexos imediatos no mercado de tra-

balho, na abertura de novas propostas para o nosso cinema, com o surgimento de novos cineastas.

II — PRODUÇÃO

- 1) Ressalvas ao Documento:
- a) Que as condições para que se determine o que seja *Filme Brasileiro* não impeçam o experimento e a procura de novas aberturas para o cinema brasileiro.
- 2) Omissões do Documento:
 - a) Aplicação da Lei *anti-dumping* no cinema, de maneira a evitar que um mesmo grupo econômico domine o tripé da criação cinematográfica, produzindo, distribuindo e exibindo o filme. No Simpósio, este assunto foi omitido, sendo ventilado apenas para servir a um acordo, na Comissão de Exibição, entre os documentaristas e os exibidores. Houve no Simpósio, isto sim, a preocupação de que uma produtora não possa distribuir ou exibir, ressalvando-se apenas as cooperativas. Mantendo ainda esta ressalva, nossas Assembléias encaminham pura e simplesmente a aplicação da Lei *anti-dumping* no cinema.

III — CENSURA

- 1) Ressalvas ao Documento:
 - a) No item "a" das medidas exigidas, está admitida a censura. Nossa posição é não admiti-la

em qualquer forma ou natureza. É necessário então negá-la, pelo menos nas formas objetivas em que se apresenta. Neste sentido, o item "a" referido teria a seguinte redação: "a) Fim imediato da censura classificatória ou interditória de toda ou de partes da obra cinematográfica, bem como das demais formas de expressão artística."

IV — EXIBIÇÃO

Cabe, aqui, um reparo especial. Nossas Assembléias reagiram fortemente aos acordos realizados entre produtores e exibidores, abrindo mão de conquistas, sem avançar em reivindicações justas e angustiantes da classe, com sérios prejuízos à própria comunidade cinematográfica. Os acordos podem atender aos interesses imediatos de grupos. Mas eles, juntamente com as omissões, traem o intuito desejável de uma política para o cinema. E mais, mantêm os exibidores desvinculados do cinema como proposta também cultural, sem dignificar sua atividade, negando os termos expressos na justificativa da Comissão.

- 1) Ressalvas ao Documento:
 - a) Rejeitar totalmente os sistemas apresentados para Comercialização de Filmes Nacionais. Nossa perspectiva deve ser a de avançar sobre o filme estrangeiro e não aceitar suas imposições, adaptando-nos à sua existência.
 - b) Rejeitar o acordo feito entre exibidores e documentaristas. A participação de grupos econômicos na produção, na distribuição e na exibi-

ção é, no mínimo, absurda. A Lei *anti-dumping*, internacionalmente reconhecida como necessária, em nome inclusive da liberdade de expressão, não pode ser apresentada como concessão do exibidor para não produzir curta-metragem. E, mesmo assim, isso foi concedido em termos de "acordo entre cavalheiros", enquanto o curta-metragem dá, em contrapartida e concretamente, 1% de sua renda.

c) É do interesse de toda a comunidade cinematográfica que o filme estrangeiro, para ser exibido nas televisões, tenha uma idade mínima de 15 anos.

2) Omissões do Documento:

a) Nossas Assembléias consideram absurda a posição da Comissão de Exibição, como de resto de todo o Simpósio, omitindo-se diante do filme estrangeiro. Ressalve-se que a única proposta concreta sobre o assunto foi vencida quando apresentada na Comissão Mercado de Trabalho. E foi nesta mesma comissão que, no seu último item, pelo menos se pede uma reciprocidade ao país que pretenda mandar seu filme para o nosso mercado.

Não se levantou, no Simpósio, a *Lei do Similar Nacional* para o cinema.

Em lugar de se dificultar a comercialização do filme estrangeiro pelo seu encarecimento,

procurou-se aviltar o preço do filme brasileiro.

Nada se disse no sentido de minar o viciado cordão umbilical *exibidor-distribuidor* * de filme importado.

Estas omissões, por envolverem pontos de tal magnitude, apesar de alguns acertos, dão um colorido lesivo ao trabalho dessa comissão.

b) Procurou-se legislar em torno de novos percentuais para o cinema, como se fosse possível pressupor um controle efetivo de nossas rendas.

Nossas Assembléias apontam a omissão do Simpósio em relação à evasão de rendas. Lamenta-se, inclusive, perder a oportunidade dessa discussão, quando os exibidores, que muitas vezes se dizem prejudicados na subtração das bilheterias, estavam presentes e, em conjunto, se poderia estabelecer um plano para acabar com esse cancro que devora a economia do nosso cinema.

Não se falou também do descumprimento, por parte de alguns exibidores, da simples remessa do borderô para a Embrafilme, em flagrante prejuízo da produção brasileira.

Não se procurou também, no Simpósio, e sempre lembrando a oportuna presença dos exibidores, recomendar o cumprimento, por parte de alguns cinemas, da Lei de Obrigatoriedade, freqüentemente desrespeitada ou frau-

dada. Isto sem falar do passivo comportamento do Concine e da Embrafilme, que acumulam multas que acabam sendo negociadas, minimizadas ou perdoadas.

V - ENTIDADES OFICIAIS

1) Ressalvas ao Documento:

a) A simples transformação da SUCom em subsidiária não atende o *anti-dumping* levantado em nossas Assembléias. A tese da Embrafilme ser distribuidora e exibidora é consequência direta da atual política de exibição, implantada pelo e para o filme estrangeiro.

Continuamos achando que avançar sobre o filme importado é uma atitude política, finalidade maior do Simpósio. Medidas puramente administrativas, além de fugirem da nossa finalidade, implicam numa postura de conhecimentos e de manipulação de dados que uma Assembléia de classe, mesmo em simpósio, não tem condição de assumir.

b) Não estamos convencidos, pela própria mecânica das Sociedades Anônimas, que o simples acesso às cotas da Embrafilme democratize as suas decisões. Acreditamos que outros mecanismos, que efetivamente possibilitem nossa participação na política da Embrafilme, através de Sindicatos e Associações, tenham que complementar as propostas para a democratização desejada.

MOVIMENTO

c) Para maior amplitude dos atos do Concine, inclusive visando a um maior equilíbrio de suas decisões, seria preciso desdobrar a representação dos Sindicatos de Artistas e Técnicos da seguinte forma:

- um representante dos artistas de cinema
- um representante dos técnicos de cinema, entendendo-se estas categorias segundo a classificação expressa na Regulamentação da Profissão.

2) Omissões do Documento:

a) O Simpósio acabou por se omitir em relação à nomeação para o Concine de um representante dos realizadores, baixada pelo Governo sem atender à lista oferecida pelas entidades de classe. Isso entra em choque direto com a decisão do Simpósio de nomear para o Concine representantes das diversas categorias, indicados por listas tríplices de nomes, tiradas nas Assembléias respectivas de cada Entidade. Contrasta com esta omissão a presença, no documento, das atitudes dos representantes dos produtores, presentes ao Simpósio, colocando seus cargos no Concine à disposição de suas Entidades, por não terem saído de suas assembleias.

Apresentadas nossas ressalvas ao documento e apontadas suas omissões, cremos ter efetivamente participado do I Simpósio Nacional do Cinema Brasileiro. Achamos, ainda, que é ne-

cessário aperfeiçoar sua mecânica, para que nos futuros Simpósios se alcancem resultados não só mais profundos como também mais efetivos. É preciso encontrar uma forma do Simpósio poder absorver as contradições existentes entre as diversas categorias da comunidade cinematográfica, sem distorcer seu objetivo final, que é a implantação de uma cinematografia brasileira, seja como atividade cultural, seja em suas implicações econômicas.

Dispostos a dar continuidade ao trabalho iniciado, queremos aceitar os sinceros cumprimentos de nossas Entidades.

(a) Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo

Associação Paulista de Cinéastas

Associação Brasileira de Documentaristas — Seção São Paulo

Conselho Nacional de Cineclubs

São Paulo, 12 de outubro de 1978".

SGANZEPLA E ORSON WELLES

No início de 1942, já com os EUA em guerra, o Brasil sofre pressões para romper com o Eixo. Vargas mostra-se hesitante e a partir de fevereiro — data da chegada de Orson Welles ao Brasil — começa a ação de submarinos alemães contra navios brasileiros. Entre fevereiro e agosto — tempo que Welles permaneceu aqui sob os eflúvios da política da boa vizinhança de Roosevelt para rodar o documentário pan-americano "It's All True" — mais de quinze navios foram a-

fundados pelas forças do Eixo em nossa costa, causando, além dos danos materiais, a morte de mais de mil pessoas. Em seguida a tais ataques e tais gestos de demonstração da amizade americana — outro foi a vinda do Pato Donald ao Rio no dia 21 de agosto do mesmo ano — quando OW partiu — o Brasil enviou oficialmente sua declaração de guerra ao Eixo.

No entanto, o fruto primordial da passagem desse renovador do cinema contemporâneo por nosso País permanecia ignorado até hoje, como um terremoto cujos sismógrafos não tivessem localizado o verdadeiro epicentro. Conhecia-se mais seu lado sensacionalista de incêndio, quebra de máquinas e tragédia durante as filmagens; festas monumentais e grandes porres; móveis quebrados e jogados pela janela de suíte do Copacabana Palace, além do relato da existência de rolos e rolos de filme rodados do Ceará ao Rio de Janeiro. Através de um paciente trabalho de pesquisa em arquivos de cinejornais de atualidades da época e graças à recuperação de parte do material filmado por Welles — realizada pela Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo — o diretor Rogério Sganzerla está se dedicando à recomposição desse explosivo episódio.

Rogério, que conclui o trabalho enquanto prepara as filmagens de um próximo filme sobre Noel Rosa, acredita que a partir desta reconstituição será possível perceber como "a irresponsabilidade poética de Welles e seu sonho grandioso anteciparam em décadas momentos importantes do nosso cinema como *Barravento*, *Rio 40 Graus*, *O Grande Momento*, *Bahia de Todos os Santos* e *A Grande Feira*". Mas ressalva que, inventando e improvisando à

vontade, invertendo o circuito colonial de importação e sonhando em montar uma indústria cinematográfica no Brasil, um estúdio sob sua direção e um cinema panamericano de livre exportação poética, o projeto de OW terminou repetindo "fenômenos anteriores da história da falência prematura de uma obra por causa de um filme bom ou ambicioso demais."

Segundo o cineasta, "a mutilação do talento cercado pela omissão que envolveu Georges Méliès em 1901 (*Viagem à Lua*), Eisenstein em 1936 (*Que Viva México*), Griffith em 1916 (*Intolerância*), Stroheim em 1924 (*Greed/Ouro e Maldição*) ocorre quando um grande filme — grande demais para seu autor e/ou seu tempo — sacrifica a obra, que se volta contra seu criador — como a serpente engolindo sua cauda na visão oriental ou a revolução devorando seus filhos, segundo os ocidentais".

Além da recomposição da trajetória cinematograficamente documentada do diretor americano no Brasil e a exibição de trechos de *It's All True* — com escolas de samba e uma viagem de jangada de Fortaleza ao Rio de Janeiro passando pelo porto de Salvador — Sganzerla filmará algumas seqüências necessárias para a armação de um filme de longa metragem, também estruturado à maneira de um cinejornal. Com isso, acredita que possa este trabalho vir a empenhar Orson Welles na completa reconstituição do documentário e motivá-lo para que ele, afinal, cumpra sua promessa — feita na sua partida a Lourival Fontes, então diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas — de que "um dia eu voltarei".

(Sérvulo Siqueira)

NOVAS RESOLUÇÕES DO CONCINE

Nº 34

Fixa, para 1979, 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 cumpulsoriedade 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;

Dias de funcionamento por semana	7	6	5	4	3	2	1
----------------------------------	---	---	---	---	---	---	---

Dias de obrigatoriedade por trimestre	35	30	25	20	15	10	5
---------------------------------------	----	----	----	----	----	----	---

III — Fixar pelo período de um ano, a contar de 1º de Janeiro de 1979, a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de longa metragem para as salas de exibição que mudem sua pro-

gramação de quatro a sete vezes por semana, incluindo quatro sábados e quatro domingos, quando houver programação nesses dias, conforme a seguinte tabela:

Dias de funcionamento por semana	7	6	5	4
----------------------------------	---	---	---	---

Dias de obrigatoriedade por trimestre	28	24	20	16
---------------------------------------	----	----	----	----

MOVIMENTO

IV – Todo exibidor fica 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 passará 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, especialmente a Resolução CONCINE nº 23, de 19 de janeiro de 1978.

Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 1978.

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 35

PRORROGA a vigência das Resoluções CONCINE nºs 18 e 19, respectivamente, de 24 de agosto e 21 de outubro 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 que a Lei nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975, em seu art. 13 estabeleceu que deverá haver, em caráter permanente, obrigatoriedade de exibição de filme brasileiro de curta metragem em programações cinematográficas de que constar filme estrangeiro de longa metragem;

CONSIDERANDO que a vigência das Resoluções CONCINE nºs. 18 e 19, respectivamente de 24 de agosto e 21 de outubro de 1977, expira no dia 31 de dezembro do corrente ano;

CONSIDERANDO a conveniência de não se introduzirem modificações nas normas que atualmente regulam a exibição compulsória de filmes brasileiros de curta metragem antes que o Plenário do Conselho ultime os estudos que vem realizando nesse sentido; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta dos Processos CONCINE nºs 01919 e 03529/78,

R E S O L V E :

I – Prorrogar, pelo prazo de dois meses, a vigência das Resoluções CONCINE nºs 18 e 19, respectivamente, de 24 de agosto e 21 de outubro de 1977.

II – Esta Resolução entrará em vigor a partir do dia 1º de janeiro de 1979.

Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 1978.

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

Nº 36

Estabelece copiagem obrigatória de filmes estrangeiros, na bitola de 16 mm, em laboratórios brasileiros.

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

CONSIDERANDO que ao Conselho Nacional de Cinema compete baixar normas regu-

ladoras sobre a exibição de filmes impressos ou gravados para cinema, televisão ou qualquer outro meio de veiculação, de acordo com o item II do art. 2º do Decreto nº 77.299/76;

CONSIDERANDO que é de competência do CONCINE regular a prestação de serviços de laboratórios, estúdios de som e demais atividades concorrentes à produção cinematográfica, de acordo com o item V do art. 2º do Decreto nº 77.299/76;

CONSIDERANDO que é atribuição do CONCINE estabelecer condições de comercialização de filmes nacionais e estrangeiros, de acordo com o item III do art. 2º do Decreto nº 77.299/76;

CONSIDERANDO que cabe ao Conselho Nacional de Cinema estimular o desenvolvimento da infra-estrutura da indústria cinematográfica brasileira;

CONSIDERANDO que, para esse desenvolvimento, é necessário, entre outras medidas, estimular os laboratórios nacionais, através da concessão de meios que lhes proporcionem garantia de copiagem de filmes nas bitolas de 35 e 16 mm; e

CONSIDERANDO, finalmente, o que consta do Processo CONCINE nº 03332/78,

R E S O L V E :

I – Estabelecer como compulsória no território nacional a copiagem de filmes estrangeiros na bitola de 16 mm, impressos ou gravados, para cinema, televisão ou outro qualquer meio de veiculação.

II – Para o cumprimento do disposto no item anterior, deverão ser observados os percentuais mínimos e prazos seguintes:

Percentuais mínimos de cópias a serem processadas em território nacional

Prazos

50% das cópias importadas	de 1º de janeiro de 1979 a 30 de junho de 1979
75% das cópias importadas	de 1º de julho de 1979 a 31 de dezembro de 1979
100% das cópias importadas	a partir de 1º de janeiro de 1980

III — Para copiagem dos filmes, nos limites estabelecidos no item II desta Resolução, os importadores e/ou distribuidores poderão importar, sem cobertura cambial, em caráter temporário, opcionalmente:

- 1) negativo; ou
- 2) internegativo; ou
- 3) "color reversal intermediate negative", técnica internacionalmente conhecida como "C.R.I."; ou
- 4) cópia positiva do negativo original.

a) O laboratório, ao receber qualquer dos materiais descritos neste item para reprodução de cópias positivas, se obriga à emissão de laudo sobre suas condições físicas e técnicas, bem como assume a responsabilidade por sua guarda e devolução em condições idênticas às constantes desse laudo.

b) Após o pedido de confecção das cópias, os laboratórios terão o prazo máximo de 15 (quinze) dias para a sua entrega.

IV — A concessão de visto pela Empresa Brasileira de Filmes S.A., para importação de filmes estrangeiros, somente poderá ser dada às empresas importadoras ou distribuidoras que comprovarem a confecção no Brasil das cópias de 16 mm de filmes estrangeiros nos percentuais fixados nesta Resolução.

V — A verificação da rea-

lização da copiagem compulsória no País será efetuada bimestralmente, devendo as empresas importadoras e/ou distribuidoras apresentar à Empresa Brasileira de Filmes S.A. o seguinte:

1) prova do recolhimento da contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional;

2) documentação relativa à importação dos elementos de que trata o item III desta Resolução, e que se destinam à duplicação de cópias positivas em laboratório nacional;

3) cópia de fatura do laboratório nacional, relacionando o título do filme copiado e o número de cópias realizadas.

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

Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 1978.

Alcino Teixeira de Mello
Presidente

RECORDE DE FILMES EM 78

O cinema brasileiro bateu seu recorde de produção no ano passado, com um total de 101 novos filmes de longa metragem. O recorde anterior era de 1971, com 94 títulos.

É a seguinte a relação completa dos filmes produzidos em

1978, por ordem cronológica de certificados emitidos pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine):

03/Jan.	— Seu Florindo e Suas Duas Mulheres (RJ), de Mozael Silveira
05/Jan.	— Doramundo (SP/RJ), de João Batista de Andrade
05/Jan.	— Gargalhada Final (RJ), de Xavier de Oliveira
13/Jan.	— A Lira do Delírio (RJ), de Walter Lima Júnior
19/Jan.	— Bandido — Fúria do Sexo (SP), de David Cardoso
25/Jan.	— Os Cangaceiros do Vale da Morte (SP), de Apollo Monteiro
31/Jan.	— O Homem de Seis Milhões de Cruzeiros Contra as Panteras (RJ), de Luiz Antônio Piá
31/jan.	— As Fugitivas Insaciáveis (SP), de Osvaldo de Oliveira
03/Fev.	— Nas Ondas do Surf (RJ), de Lívio Bruni Jr.
09/Fev.	— Chuvas de Verão (RJ), de Carlos Diegues
10/Fev.	— A Fera Carioca/Carioca Tigre (RJ, Brasil-Itália), de Giuliano Carmineo.
13/Fev.	— Os Violentadores (SP), de Tony Vieira
14/Fev.	— Roberta, a Moderna Gueixa do Sexo (SP), de Raffaele Rossi
14/Fev.	— O Cortiço (RJ), de Francisco Ramalho Jr.
14/Fev.	— A Queda (RJ), de

MOVIMENTO

Ruy Guerra e Nelson Xavier	tanga	reira Filho
16/Fev. — A Dama do Lotação (RJ), de Neville D'Almeida	24/Abr. — Emmanuello... O Beijo (RJ), de Nilo Machado	27/Jun. — Chapéu de Couro (SP), de Salo Feilzen
22/Fev. — A Mulher que Põe a Pomba no Ar (SP), de J. Avelar (José Mojica Marins)	27/Abr. — Inocentes, Porém Ingênuos (SP), de José Vedovato	27/Jun. — O Atleta Sexual (SP), de Denny Cavalcanti
22/Fev. — Delírios de Um Anormal (SP), de José Mojica Marins	27/Abr. — Os Galhos do Casamento (SP), de Sérgio Segall	29/Jun. — Elke Maravilha Contra o Homem Atômico (RJ), de Gilvan Pereira
28/Fev. — Abismo (RJ), de Rogério Sganzerla	28/Abr. — Reformatório das Depravadas (SP), de Ody Fraga	04/Jul. — Desejo Violento (SP), de Roberto Mauro
07/Mar. — Chumbo Quente (SP), de Clery Cunha	10/Mai. — Se Segura, Malandro! (RJ), de Hugo Carnava	05/Jul. — Que Estranha Forma de Amar (SP), de Geraldo Vietri
07/Mar. — Bandalheira Infernal (RJ), de José de Barros	16/Mai. — Noite Em Chamas (SP), de Jean Garrett	05/Jul. — Bonitas e Gostosas (RJ), de Carlo Mossy
07/Mar. — As Taradas Atacam (RJ), de Carlo Mossy	17/Mai. — Brasil Bom de Boia 78 (RJ), de Oswaldo Caldeira	05/Jul. — As 1001 Posições do Amor (RJ), de Carlo Mossy
14/Mar. — Canudos (RJ), de Ipojucá Pontes	22/Mai. — As Trapalhadas de Dom Quixote e Sancho Pança (SP/RJ) de Ary Fernandes	05/Jul. — O Artesão de Mulheres (SP), de Antônio B. Thomé
15/Mar. — Coronel Delmiro Gouveia (RJ), de Geraldo Sarno	24/Mai. — Trai... Minha Amanante Descobriu (RJ), de Nilo Machado	06/Jul. — Os Melhores Momentos da Pornochanchada (RJ), de Victor Di Mello e Lenine Ottoni
16/Mar. — Jeca e Seu Filho Preto (SP), de Pio Zamuner e Berilo Faccio	24/Mai. — Assim Era a Pornochanchada (RJ), de Victor Di Mello e Cláudio Macdowell	06/Jul. — João de Barro (SP), de Raffaele Rossi
27/Mar. — Anchieta, José do Brasil (RJ), de Pau-lo César Saraceni	30/Mai. — Amada Amante (SP), de Cláudio Cunha	11/Jul. — As Aventuras de Robinson Crusoe (RJ), de Mozael Silveira
28/Mar. — Agonia (RJ), de Júlio Bressane	13/Jun. — Curumim (SP/RJ), de Plácido de Campos Jr.	13/Jul. — Fuga Para o Sexo (SP), de Jorge Figueira Gama
29/Mar. — O Bem Dotado — O Homem de Itu (SP), de José Miziara	16/Jun. — O Bom Marido (RJ), de Antônio Calmon	13/Jul. — Terapia do Sexo (SP), de Ody Fraga
03/Abr. — Crônica de Um Industrial (RJ), de Luiz Rosenberg Filho	19/Jun. — Como Matar Uma Sogra (RJ), de Luiz de Miranda Corrêa	18/Jul. — Nós... Os Amantes (SP), de Wilson Rodrigues
04/Abr. — A Morte Transparente (RJ), de Carlos Hugo Christensen	19/Jun. — A Noite dos Duros (SP), de Adriano Stuart	20/Jul. — Briga de Foice (RJ), de Alberto Salvá
05/Abr. — Tudo Bem (RJ), de Arnaldo Jabor	19/Jun. — A Santa Donzela (SP), de Flávio Portnoth	01/Ago. — O Amante de Minha Mulher (RJ), de Alberto Pieralisi
07/Abr. — Ninfas Diabólicas (SP), de John Doo	20/Jun. — Mágica de Boiadeiro (SP) de Jeremias Mo-	07/Ago. — O Estripador de Múlhères (SP), de Juan Bajon
18/Abr. — Na Boca do Mundo (RJ), de Antônio Pi-		

23/Ago.	— As Filhas do Fogo (SP), de Walter Hugo Khouri	05/Out.	— J.S. Brown, o Último Herói (SP), de José Frazão	Total: 101 filmes <i>(Pesquisa de Michel do Espírito Santo)</i>
04/Set.	— O Gaúcho de Passo Fundo (RS), de Pereira Dias	11/Out.	— Adulterio por Amor (SP), de Geraldo Víetri	
04/Set.	— Meus Homens, Meus Amores (SP), de José Miziara	12/Out.	— A Força do Sexo (SP), de Sérgio Segall	
04/Set.	— A Deusa de Mármore, Escrava do Diabo (SP), de Rosângela Maldonado	19/Out.	— Pecado Sem Nome (SP), de Juan Siringo	
04/Set.	— O Mudo (SP), de Júlio Xavier da Silveira	19/Out.	— Os Depravados (SP), de Tony Vieira	
11/Set.	— As Amantes Latinas (SP), de Luiz Castellini	16/Nov.	— Fim de Festa (RJ), de Paulo Porto	
12/Set.	— Amor Bandido (RJ), de Bruno Barreto	28/Nov.	— Sede de Amar/Capuzes Negros (SP), de Carlos Reichenbach Filho	
13/Set.	— Tem Piranha no Garimpo (SP), de José Vedovato	28/Nov.	— Os Mucker (SP), de Jorge Bodanzky e Wolf Gauer	
13/Set.	— Batalha dos Guararapes (PE/RJ), de Paulo Thiago	05/Dez.	— O Coronel e o Lobisomem (RJ), de Alcino Diniz	
14/Set.	— A Deusa Negra (RJ), de Olá Balogun	07/Dez.	— Os Trapalhões na Guerra dos Planetas (RJ), de Adriano Stuart	
15/Set.	— Mulher Desejada (SP), de Alfredo Sternheim	08/Dez.	— Vozes do Grande Rio (RJ), de Leon Cassidy	
15/Set.	— Damas do Prazer (SP), de Antônio Meliande	12/Dez.	— Dupla Traição (RJ), de Marcos Lyra	
15/Set.	— O Grande Desbum (RJ), de Braz Chediak e Antônio Pedro	13/Dez.	— Na Violência do Sexo (SP), de Antônio B. Thomé	
21/Set.	— Samba da Criação do Mundo (RJ), de Vera de Figueiredo	13/Dez.	— A Volta do Filho Pródigo (RJ), de Ipojuca Pontes	
21/Set.	— Mundo — Mercado do Sexo/Manchete de Jornal (SP), de José Mojica Marins	14/Dez.	— A Ilha dos Prazeres Proibidos (SP), de Carlos Reichenbach Filho	
21/Set.	— Perversão (SP), de José Mojica Marins	15/Dez.	— Raoni (RJ), de Luis Carlos Saldanha e Jean-Pierre Dutilleux	
04/Out.	— O Escolhido de Iemanjá (RJ), de Jorge Duran	20/Dez.	— Nos Embalos de Ipanema (RJ), de Antônio Calmon	

PREMIADOS

Foram estes os vencedores do prêmio *Governador do Estado*, no setor de cinema, relativo ao ano de 1978 e concedido pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo:

Longa Metragem — Melhor filme, *Pecado na Sacristia*, de Miguel Borges; melhor diretor, Carlos Alberto Prates Correia, por *Perdida*; melhor roteiro, Carlos Alberto Prates Correia (*Perdida*) e Anselmo Duarte e Lauro César Muniz (*O Crime do Zé Bigornal*); melhor fotografia, José Medeiros (*Aleluia, Gretchen* e *O Seminarista*); melhor ator, Heiber Rangel (*Perdida*); melhor atriz, Maria Sílvia (*Perdida*); melhor música, Edino Krieger (*O Seminarista*); melhor trilha sonora, Tavinho Moura (*Perdida*); melhor ator coadjuvante, Stenio Garcia (*O Crime do Zé Bigornal*); melhor atriz coadjuvante, Miriam Muniz (*O Jogo da Vida*) e Rose Lacreta (*Marcados Para Viver*); melhor argumento, Silvio Back (*Aleluia, Gretchen*) e Miguel Borges (*Pecado na Sacristia*); melhor cenografia, Ronaldo Rego Leão (*Aleluia, Gretchen*); melhor documentário de longa metragem, *Nordeste: Cordel, Repente, Canção*, de Tânia Quaresma; prêmio especial, *Paixão e Sombras*, de Walter Hugo Khouri; revelação na direção, Maria do Rosário (*Marcados Para Viver*); prêmio de ensaio, Ismail Xavier, com

MOVIMENTO

Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência.

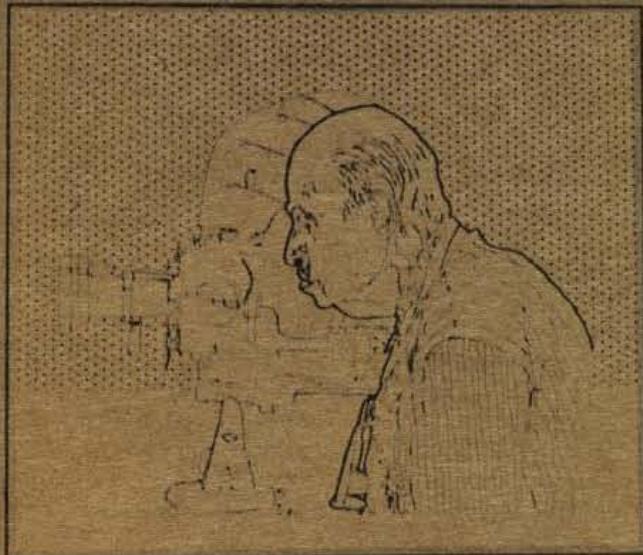
Curta ou Média Metragem — Murilo Mendes, *A Poesia em Pânico* (21 minutos), de Alexandre Eulálio.

No Rio, o *Golfinho de Ouro* referente a 1978, na parte de cinema, foi atribuído a Walter Lima Júnior pelo filme *A Lira do Delírio*, enquanto Marialva Monteiro, pelo seu trabalho à frente do CINEDUC — entidade

que atua na divulgação do cinema na área educacional e cultural — foi a escolhida para receber o *Estácio de Sá*. Os prêmios são concedidos pelo Museu da Imagem e do Som, da Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro. O *Estácio*, que não tem valor em dinheiro, destina-se a pessoa ou entidade que tenha se destacado no incentivo a atividade específica, e o *Golfinho*, no valor de Cr\$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros), é conferido a artista criador.

No Festival de Sitges (Espanha), realizado em outubro último e dedicado ao filme de terror, o cineasta José Mojica Marins obteve uma Menção Especial da Crítica. Três dos seus filmes foram exibidos no certame: *Delírios de um Anormal* (em competição), *O Estupro* (mostra informativa) e *Manchete de Jornal / Mundo Mercado do Sexo* (mostra parafela). A Austrália foi premiada pelos filmes *Patrick* e *Long Week-End*.

MINHAS MEMÓRIAS DE CINEASTA

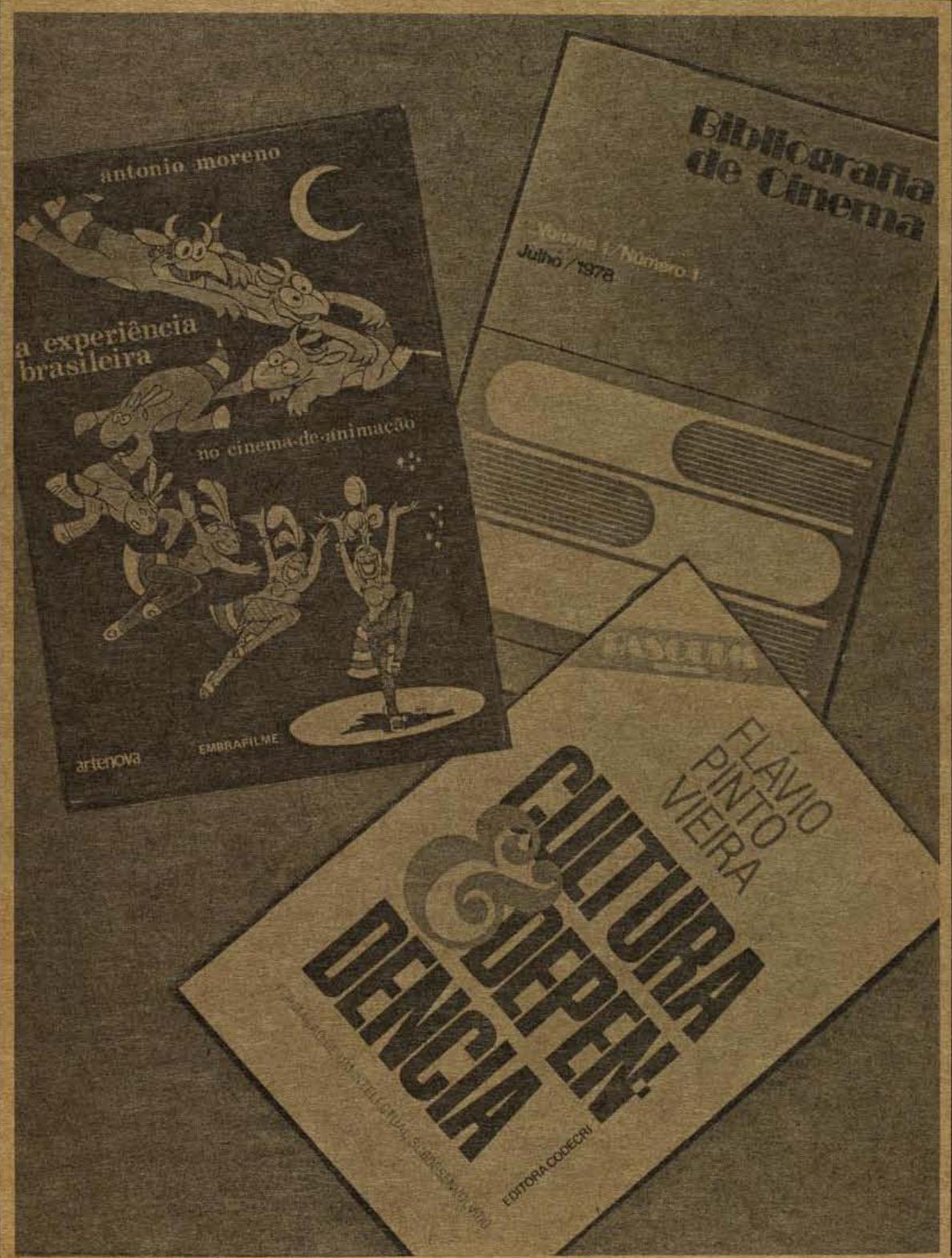


artenova

EMBRAFILME

ESTANTE DE CINEMA

O diretor Luiz (Lulu) de Barros, talvez o mais antigo em atividade no mundo inteiro (estreou em 1914 com *A Viuvinha* e realizou em 1977 *Ela, Ela, Quem?*), está nas livrarias com *Minhas Memórias de Cineasta*, que apresenta variada documentação sobre a sua extensa carreira. O livro, editado pela Artenova, em convênio com a Embrafilme (Departamento de Documentação e Divulgação da Diretoria de Operações Não Comerciais), foi lançado em noite de autógrafos no auditório do Hotel Méridien, à qual compareceram, entre outras personalidades, Alberto Cavalcanti, Cosme Alves Netto, Alice Gonzaga, Diva Tambellini, Alex Viany, Leandro Tocantins, Manuel Vieira, Michel do Espírito Santo, Sérgio



MOVIMENTO



CARLOS DIEGUES



Panta, David Neves. Na ocasião também foi lançado, com a presença do autor, o livro *A Experiência Brasileira no Cinema de Animação*, de Antônio Moreno — outra co-edição Artenova-Embrafilme — e exibidos três curtas-metragens: *Asdrúbal*, de Still, *Ícaro e o Labirinto*, de Antônio Moreno, e *O Incrível Lulu de Barros*, de F.L. Mellinger.

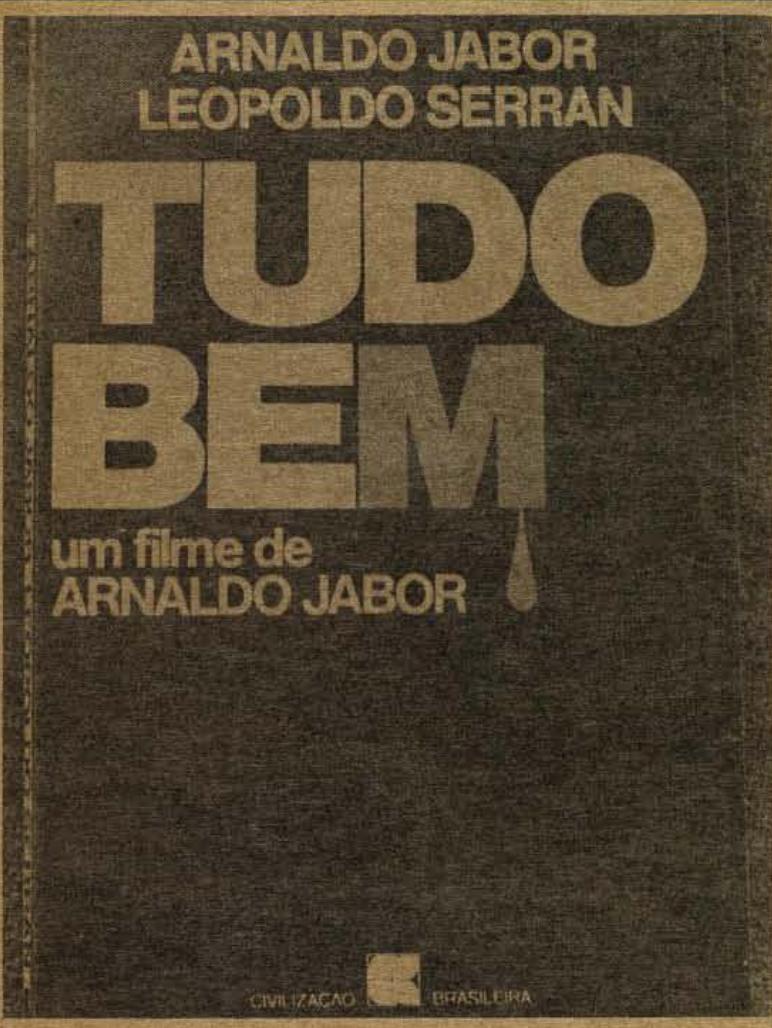
A Embrafilme, através do DDD, lançou novo periódico, que vem se juntar a FILME CULTURA, *Guia de Filmes e Brasil Cinema*. É a *Bibliografia de Cinema*, de publicação semestral, que cataloga o acervo da biblioteca cinematográfica que a instituição herdou do antigo Instituto Nacional do Cinema (Biblioteca Roquette Pinto). O nº 1 da *Bibliografia* corresponde às obras

adquiridas durante o ano de 1977 e o primeiro semestre de 1978: 909 volumes e vários títulos de periódicos provenientes da Europa e dos Estados Unidos. O acervo completo da Biblioteca Roquette Pinto (aberta à consulta pública na Praça da República, nº 141-A, 2º andar, Rio de Janeiro) compreende 2.713 livros catalogados e classificados, 413 folhetos, 14.661 números de periódicos e ainda grande quantidade de fotografias e recortes de jornais e revistas.

Outro volume recentemente publicado, que tem relação com cinema, é *Cultura e Independência — Formação de um Intelectual Subdesenvolvido*, do jornalista e crítico Flávio Pinto Vieira. Editado pela Codecri, o livro narra os anos de formação

intelectual (e particularmente cinematográfica) do autor em Belo Horizonte, na década de 50, e inclui uma seleção de críticas analisando sete cineastas de sua admiração (Orson Welles, Robert Bresson, Federico Fellini, Jacques Tati, Ingmar Bergman, Jean Renoir e Charles Chaplin), cujos filmes foram exibidos na capital mineira entre 1958 e 1960, quando ele era titular da coluna diária de cinema do *Estado de Minas*.

A Editora Movimento (Porto Alegre) lançou, em segunda edição, o roteiro de *Aleluia, Gretchen*, de Silvio Back. E pela Editora Civilização Brasileira saíram dois outros roteiros: os de *Chuvas de Verão*, de Carlos Diegues, e de *Tudo Bem*, escrito por Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran.



"COISAS NOSSAS"

Lançado experimentalmente e sem nenhuma campanha de divulgação no dia 3 de julho de 1978, o programa *Coisas Nossas*, da Embrafilme, que vai ao ar às segundas e sábados, às 23 horas, pela TVE do Rio de Janeiro (Canal 2), apresentou até o final do ano passado 26 programas, cada um de 50 minutos de duração e que incluíram, no total, 69 filmes curtos.

Os curtos selecionados para

compor os 26 programas da série inicial de *Coisas Nossas* apresentam um panorama geral da vida do País, principalmente dos seus bens culturais de raiz, e, para a sua seleção, o critério principal foi o de "não desinformar". Nos 50 minutos do programa — que tem sido assistido, em média, por 30 mil pessoas, principalmente por cinéfilos e cineclubistas — 38 minutos são dedicados à apresentação de filmes curtos inteiros e 12 minutos à apresentação de trechos de filmes, entrevistas, vinhetas, des-

tinados a explicar a própria programação e a introduzi-la junto ao público.

Ao término da primeira etapa de exibição da série, *Coisas Nossas* — que utiliza basicamente documentários já prontos — tinha, além dos 69 curtos que compuseram os programas de sua primeira etapa, 200 filmes esperando a sua vez de serem levados à TV. Como complementação do trabalho, durante essa primeira fase, foram feitas, experimentalmente, entrevistas com os realizadores e projeções especiais, fora da TV, para populares, estudantes, comerciários e moradores de conjuntos residenciais, os quais foram entrevistados sobre os filmes, após cada exibição. Foram também entrevistadas pessoas ligadas aos assuntos tratados e alguns dos personagens dos documentários.

Dos 26 programas apresentados, cinco foram feitos inicialmente com som ótico, cinco pelo sistema de banda dupla e os últimos 16 em magnstripe, posteriormente montado com durex invisível, em banda dupla. Todos os 26 programas produzidos têm condições de serem transformados em VT (cassete ou convencional), em filme com som ótico, ou em filme com som magnstripe, a custos relativamente baixos.

No que se refere a mercados ainda não explorados, a equipe responsável pela produção de *Coisas Nossas* estuda como possibilidades abertas para a venda:

- os grandes canteiros de obras (operários com di-

MOVIMENTO

- dificuldade de leitura ou mesmo analfabetos)
- fábricas
- cineclubes
- linhas de navios
- circuitos fechados de TV (a dos hotéis, por exemplo)
- rede brasileira de televisões educativas
- televisões comerciais independentes
- redes de TV comerciais

Quanto ao pagamento aos realizadores dos filmes utilizados em *Coisas Nossas*, a Embrafilme estuda a sugestão de firmar contratos com os produtores, segundo os quais ela reteria entre 30 e 40 por cento do possível resultado da comercialização do programa, a título de recuperação de investimento, enquanto os restantes 60 a 70 por cento seriam distribuídos proporcionalmente entre os produtores. Esse sistema permitiria que a Embrafilme tivesse um investimento mínimo na tentativa de comercialização do programa, garantindo, por outro lado, aos produtores, a participação nos resultados de qualquer venda efetuada.

São os seguintes os filmes que compõem os 26 programas iniciais de *Coisas Nossas*:

1 — *Etnias, Integração Racial em São Paulo* (Benedito Araújo), *A Bahiana* (Moisés Kendler), *Jornada Kamayurá* (Heinz Forthman) e *Brasil, Centro-Oeste Urgente* (Sebastião de França).

2 — *Aruanda* (Linduarte Noronha) e *Rendeiras do Nordeste* (Ipojuca Pontes).

3 — *Megalópolis* (Leon Hirszman), *Vila Boa de Goiás*

(Wladimir Carvalho) e *Ecologia* (Leon Hirszman).

4 — *Carro de Boi* (Humberto Mauro), *A Cabra na Região Semi-Árida* (Rucker Vieira) e *Carrancas do São Francisco* (Júlio Heilbron).

5 — *Di Cavalcanti* (Glauber Rocha) e *Museu Nacional de Belas Artes* (Gustavo Dahl).

6 — *Trabalhar na Pedra* (Oswaldo Caldeira e Dileny Campos), *Casa de Farinha* (Geraldo Sarno) e *Os Homens do Caranguejo* (Ipojuca Pontes).

7 — *Dramática Popular* (Geraldo Sarno), *Zabumba, Orquestra Popular do Nordeste* (Zelito Viana) e *Vitalino Lampião* (Geraldo Sarno).

8 — *Guarani* (Regina Jehá), *Rodar Cativo* (Miguel Borges) e *Beste* (Sérgio Muniz).

9 — *Pantanal* (Ana Carolina), *Brás* (Regina Jehá) e *Sob as Pedras do Chão* (Olga Futeima).

10 — *Festa de S. João no Interior da Bahia* (Guido Araújo), *Cerâmica do Vale do Jequitinhonha* (José Tavares de Barros) e *Folia É o Rei* (Arlindo Jorge).

11 — *Ó Xente, Pois Não* (Joaquim Assis) e *Captação da Água* (Humberto Mauro).

12 — *Cinema* (Paulo César Saraceni), *Romeiros da Guia* (Wladimir Carvalho) e *Colagem* (David Neves).

13 — *Som e Forma* (Joaquim Assis), *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman) e *Noite do Folclore* (Agnaldo Siri Azevedo).

14 — *Bolandeira* (Wladimir Carvalho), *Kuarup* (Heinz Forthman) e *A Propósito de Futebol* (Roberto Kahané).

15 — *Boi de Reis* (Manfredo Caldas), *Insolência* (Marisa Leão)

e *Batuque* (Still).

16 — *Missa do Galo* (Roman Stulbach), *O Poeta do Castelo* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Bexiga Ano Zero* (Regina Jehá).

17 — *A Viagem* (João Cândido) e *Memória do Carnaval* (Agnaldo Siri Azevedo).

18 — *O Circo* (Arnaldo Jabor) e *Voltar É Conquistar Duas Vezes* (Aécio de Andrade).

19 — *Mulheres no Cinema* (Ana Maria Magalhães).

20 — *Música Contemporânea no Brasil* (Luiz Fernando Goulart), *Jornal do Sertão* (Geraldo Sarno) e *Lição de Piano* (João Carlos Horta).

21 — *Aspectos da Segunda Guerra* (Alberto Salvá), *Heitor dos Prazeres* (Antônio Carlos Fontoura) e *Fabricação da Rapadura* (Humberto Mauro).

22 — *Agressão* (Haroldo Pereira) e *Como se Faz um Mandro* (Sérgio Rezende).

23 — *Pixinguinha* (João Carlos Horta), *Humor Amargo* (Sérgio Santoro), *Eu Sou Brasileiro* (Maria do Rosário) e *Chorinhos e Chorões* (Antônio Carlos Fontoura).

24 — *Ponto das Ervas* (Celso Brandão), *Espaço Sagrado* (Geraldo Sarno) e *Sob o Ditame do Rude Almagesto* (Olney São Paulo).

25 — *Aleijadinho* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (Joaquim Pedro de Andrade).

26 — *Por Trás das Câmeras* (Carlos Alberto Prates Correia).

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



JORNALISMO E CINEMA

Todos concordam que o documentário abre para o cinema, sobretudo em países como o Brasil, caminhos que ainda não foram suficientemente explorados. Tomando como elemento de referência o filme *Corações e Mentes*, de Peter Davis, que foi recentemente relançado no Rio de Janeiro, este artigo trata das relações propostas pelo diretor entre a técnica cinematográfica e um tipo especial de jornalismo — o jornalismo interpretativo. O emprego dos recursos ficcionais aparece, aí, como nos neo-jornalistas (Capote, Mailer) a serviço de uma busca da essências da realidade, por detrás das aparências que a câmara convencional organiza. O trabalho foi feito como parte dos estudos de mestrado em Comunicação, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde o autor cursava a área de concentração maior de Sistemas de Significação.

Nilson Lage

Ilustrações: cenas do documentário *Corações e Mentes*, de Peter Davis.

JORNALISMO E CINEMA

A televisão parece ter condenado à morte o jornalismo no cinema. Deixou aos cineastas da tela grande a tarefa de documentar o que é histórico ou está em vias de extinção. Sem a atração da notícia, que espaço resta ao jornalista no cinema? Como interpretar os fatos com imagens, se a interpretação tem sido vista como uma construção verbal de conceitos? Neste sentido, *Corações e Mentes*, de Peter Davis, aponta um caminho: a técnica serve, aí, como instrumento para entender a trama por debaixo dos fatos — a grande tarefa do jornalismo contemporâneo.



Uma aldeia no Vietname. Uma estreita estrada rural, uma carroça e uma motocicleta de baixa potência e uso civil. Casas cobertas de palha, gente descansando na sombra, crianças que brincam no campo. Aparecem soldados com suas armaduras de pano, sobrepostos rapidamente à paisagem. A música é folclórica e alegre. Tudo se passa, neste início de *Corações e Mentes*, como numa introdução, à maneira de Stendhal, ao entrecho de uma novela. "A fim de entender as emoções", defende-se o diretor, Peter Davis, "acho tão válido um cineasta de não-ficção usar as técnicas do filme de ficção quanto os escritores de não-ficção e os chamados novos jornalistas usarem as técnicas do romance". (1)

O que vai nos importar aqui não é exatamente a escolha de uma linguagem — no

caso, a que se firmou em muitas narrativas de ficção — mas *porque* ela está sendo usada. "Entender a emoção" é o que é preciso. E a técnica usual do documentário ou da notícia parece incapaz de cumprir essa tarefa. Daí o recurso à concepção de Tolstoi, para quem a arte era justamente a comunicação da emotividade. A introdução do filme cumpre funções referenciais muito claras: informa sobre o equilíbrio que seria (e estava sendo) rompido pela guerra. A aparição dos soldados, de relance, o contraste de suas armas e equipamentos com o que os cerca indica, como as frases do oráculo na tragédia grega, a natureza espantosa do que vai acontecer na tela.

No jornalismo convencional, castrado de sensações por um bem intencionado surto de ascetismo neo-vitoriano, só o que acontece importa. As pessoas morrem, os exércitos combatem ou fogem; cessada a morte, a batalha ou a fuga, tudo mais não é notícia nem merece registro. O sistema das notícias é, portanto, um conjunto desordenado e fragmentário de eventos, em cada um dos quais a realidade levanta a cabeça, baixa-a rapidamente, a adormece. Para tornar esses piques do real menos absurdos, cômicos ou trágicos (2), montam-se explicações a partir de idéias muito gerais: se uma guerra começa, é porque houve uma porção de desacordos tornados significativos ao primeiro tiro; se o governo cai, sussta-se a Lei, ocorre uma revolução ou implanta-se o fascismo, é porque houve uma crise econômica, tensão social, articulação subversiva. A explicação será a mesma, em qualquer caso.

No final das contas, as realidades que circundam e dão sentido aos eventos ficam mergulhadas por debaixo da superfície das palavras: "Aviões B-52, partindo de bases na Tailândia, despejaram ontem toneladas de bombas sobre aldeias do Vietname, próximas de Saigon, onde supostamente existem concentrações de vietcongs". Tudo parece muito claro, mas alguma coisa se esconde por detrás desses nomes, à primeira

vista tão adequados. Os B-52 não são aviões como aqueles que conhecemos, que servem para viajar e roncam perto dos aeroportos; nem mesmo bombardeiros armados que enfrentam os caças inimigos em espaço aberto, submissos à perícia de pilotos que lutam pela sobrevivência. Assim era na Segunda Guerra Mundial. Agora, não; os B-52 são máquinas eletrônicas de matar, impossíveis de abater sobre o território desarmado das florestas, obedientes a computadores que o comandante, um especialista, apenas aciona, em dado momento, sobre o alvo que não vê. As toneladas de bombas não explodem sobre objetivos militares, danificando instalações; fragmen-

tam-se em pedacinhos de chumbo para penetrar no corpo das pessoas ou se despejam como fogo líquido sobre a pele descoberta dos civis, lá onde não há canhões nem cidades. Aldeia é aquilo que apareceu no início do filme: imagens sugerindo nosso próprio e remoto passado, onde crianças brincam e há sombra de árvores, não de marquises. Vietcongs, afinal, estes que se supõem que lá estejam, são uma gente miúda, obstinada no sofrimento, lutadores sem soldo em seu mundo de palha e arroz, senhores de pobreza e esperanças milenares.

O escândalo não está, portanto, no bombardeio de uma suposta concentração inimiga: está no emprego de armas do ter-



ceiro milênio contra um povo cujos meios de produção são os do primeiro milênio; isto permaneceu mais ou menos oculto em bilhões de palavras e quilômetros de filmes e *tapes* que registraram, diretamente para os Estados Unidos, a primeira guerra-espetáculo da história da televisão. Imagens anatológicas dessa cobertura maciça aparecem no filme: o tiro desfechado à queima-roupa na cabeça do preso algemado, a difícil mar-

cha dos egressos das celas subterrâneas, o mudo desespero da menina nua e sem pele após o banho de *napalm*, os rostos talhados pelo ódio e a impotência diante dos casebres lambidos pelo fogo dos lança-chamas.

Para o público norte-americano, em que certamente Peter Davis pensou primeiro, esses momentos retirados da memória dos arquivos da ABC e da NBC estavam já

JORNALISMO E CINEMA

despidos de impacto, tantas vezes apareceram nos noticiários dos últimos anos. Sua função, em *Corações e Mentes*, é mais simbólica do que referencial; se imiscuem como insultos entre as palavras dos políticos, a alegria das passeatas, a inconfidência dos depoimentos de Georges Bidault ("O Secretário de Estado americano me chamou para junto da janela do Quai d'Orsay e me ofereceu duas bombas atômicas. Nem uma, nem três: duas bombas") e do General Khanh, que fez gravar em fita a conversa telefônica pela qual o então Embaixador dos Estados Unidos, Maxwell Taylor, o depôs da Presidência do Vietname do Sul e o expulsou do país.

A televisão não deu a *Corações e Mentes* apenas alguns rolos de documentos da tragédia vietnamita; sua presença técnica é bem mais constante. Trata-se de uma devolução curiosa, porque há menos de vinte anos foi exatamente nos estúdios cinematográficos que a TV recolheu o primeiro *know how* de produção e o *savoir faire* da promoção de espetáculos para construir a mais poderosa usina de sonhos e pesadelos de que se tem notícia. É, por exemplo, muito próprio da televisão o privilégio dos *closes*, que concentra a atenção do espectador na expressão facial do entrevistado não apenas no instante emocional (como acontecia com as estrelas de antigamente) mas por todo o tempo da conversa (3). Também a duração dos planos, que se demoram além da simples informação comunicada. Certamente, isto dá a Peter Davis oportunidade de registrar não apenas o que as pessoas dizem, mas suas indecisões muito significativas, os segundos em que se calam para que as lágrimas possam sair dos olhos ou a voz consiga de novo passar pela garganta estreitada por uma lembrança amarga.

Entrevistas assim obtidas não têm o objetivo de marcar apenas a presença de um entrevistado importante, que eventualmente autenticaria a "verdade" do filme; nem se limitam a contar casos, embora haja revelações interessantes; nem mesmo o

diálogo, que aparece, às vezes, é o que domina. Trata-se realmente de *neoconfissões*, onde o entrevistador se apaga diante do entrevistado. Este "não continua na superfície de si mesmo, mas efetua, deliberadamente ou não, o mergulho interior" (4). São como atores que representam a si mesmos, na medida em que a arte dramática penetrou primeiro que o formalismo jornalístico na intimidade emocional das pessoas.

O espectador latino-americano sente algo familiar nos depoimentos dos vietnamitas, o que talvez não ocorra com a mesma facilidade no comum das platéias dos Estados Unidos. A semelhança começa pela expressão dos rostos, pela eloquência dos silêncios e objetividade dos relatos da própria experiência trágica: há discursos sem palavras em quem vê o soldado riscar fósforos na palha dos telhados e um certo apuro técnico na maneira com que o fabricante de caixões discorre sobre a mortalidade de crianças e explica os efeitos dos antidesfolhantes no lento envenenamento do organismo. Os segmentos mais pobres de nossos povos costumam ter o mesmo resguardo e a mesma simplicidade. Mas a identidade se acentua pela via poética da metáfora. A mulher que se compara a um pássaro sem ninho faz literatura sem saber que, além da perda da casa, seu tamanho e sua fragilidade lembram também os passarinhos, no desamparo da enchente ou da seca. Pela fala traspassa uma velha cultura que não está na consciência dos falantes, tal como nos contos nordestinos existem ecos da Távola Redonda medieval ou da tragédia grega da era clássica.

Geralmente justificados por certas imposições da televisão, como o tamanho da tela, o coloquialismo da mensagem ou a natureza da imagem disparada em milhões de pontos no cinescópio, certos processos muito próprios da TV comportam-se bem na projeção nítida e grande de *Corações e Mentes* no cinema. O som direto, no campo de batalha ou na intimidade de um *rendez-vous* de Saigon, alinhava a costura do verdadeiro e o inverossímil. Algumas vezes as



pessoas que aparecem na tela mencionam o filme, discutem o sentido da filmagem e até questionam a tarefa do cinegrafista. Vietnamitas comentam no campo esburacado de bombas: "eles destroem tudo e depois vêm filmar". O político quer explicar como a guerra começou, observa que a explicação é elementar, titubeia e sugere que o filme seja cortado naquela parte. Um manifestante, diante da euforia de uma passeata cívica, protesta: "Afinal nós perdemos. Vocês sabem, estavam lá com essas malditas câmaras".

Corações e Mentes levou de fato para ser editado um tempo grande, demais para as circunstâncias normais da televisão. Custou quase um milhão de dólares e foi montado com 180 horas de material, das quais 150 horas de reportagens obtidas especialmente. Foram necessários dois meses para ver tudo, na fase inicial de edição; as duas versões obtidas a princípio tiveram cinco horas (a primeira) e quatro horas e meia (a segunda) de projeção. Consumiram-se muitos meses para chegar à versão final, de uma hora e cinquenta minutos.

A montagem de um filme é algo cerebral e o resultado reflete inevitavelmente escolhas ideológicas do autor. A imagem "se sujeita à ordenação discursiva que a menor correção da câmera já implica"; seria "um otimismo louco" pensar de outra forma, atribuindo à imagem "uma espécie de inocência, isentando-a de qualquer conotação" (5). Neste sentido, a introdução de romance e certas articulações críticas que evidenciam o quanto o diretor aproveitou de sua formação em Harvard apenas confirmam um fato fundamental: *Corações e Mentes* é um filme jornalístico, filiado à melhor tradição de documentários políticos carregados de polêmica e vida, como o livro de John Reed sobre a Revolução Russa, "Os dez dias que abalaram o Mundo".

O engajamento, porém, é diferente. Reed pertencia ao Partido Comunista norte-americano e a objetividade de seu relato, fruto de admirável treinamento profissional, não esconde as escolhas feitas quanto ao futuro do homem, no plano de suas instituições. O filme de Peter Davis, porém,

JORNALISMO E CINEMA

trata do envolvimento norte-americano e da derrota militar num plano que o próprio autor considera mais psicológico do que político. Propaganda e mobilização de massas aparecem a todo momento; mas o instrumento principal da estruturação do filme é justamente a contrapropaganda.

É uma questão de atualidade: os personagens afetados estão fora da política e do comando, alijaram-se do poder ou já morreram. A guerra mesma, ou pelo menos essa etapa bética de um conflito político mais amplo, está encerrada. Vivo, porém, e dominante, o modo de ser da América, seus valores, seus mitos e suas certezas; a intenção que se revela é, portanto, a de investigar a realidade norte-americana, através de uma postura crítica. Por exemplo, contrapor retalhos selecionados da realidade a conceitos que pretendem interpretar esta realidade. O melhor momento desta técnica opositiva surge quando, após registrar o choro sentido de um menino junto ao túmulo do pai, soldado vietnamita, o filme reproduz palavras do General Westmoreland, que comandou as tropas em operação na Indochina. Solene e convencido, ele se reporta a um estereótipo para declarar que os orientais dão pouco valor à vida.

Certamente não foi o General Westmoreland o primeiro a dizer tal coisa; assim se explicou o suicídio dos pilotos *kamikaze* na Segunda Guerra Mundial, e se procura, de vez em quando, aliviar a culpa dos ricos diante da brutalidade dos índices rotineiros de mortalidade infantil em muitas partes do mundo. Por outro lado, o exemplo escolhido não o foi por acaso; a dor dos vietnamitas percorre o filme de ponta a ponta, mas em nenhum instante ela se expressa de maneira mais adequada para comover o público ocidental.

Instante de sofrimento complexo, em que se projeta a dimensão do herói trágico, aparece um pouco antes: um lavrador vietnamita, andando de um lado para o outro e dirigindo-se ao repórter que segura

o microfone, relata a morte de sua família e, em particular, da filha de oito anos. Não chora; orienta o desespero e o ódio para um único e repetido tema, o da culpa do Presidente Nixon. Notavelmente, não lamenta a óbvia deficiência da defesa do Vietname do Norte; não acusa o povo norte-americano, nem o piloto do bombardeiro, nem os generais que detalharam a operação militar, ou a propuseram. Apenas Nixon lhe parece culpado. Torna-se evidente que os meios de comunicação de massa de Hanói lhe haviam dito de quem era a culpa, e obtiveram máxima credibilidade. O princípio da simplificação e do inimigo único, um dos pilares da propaganda política (6), mostra aí toda sua força, por detrás da dor e da indignação do camponês.

Propaganda de um lado, propaganda de outro: a luta pelos corações e mentes processa-se segundo métodos que todos conhecem, no Norte e no Sul. Só que, em Saigon, onde as circunstâncias da guerra apenas aceleraram a concentração de ex-lavradores desempregados ou subempregados (paisagem humana comum em todo o Terceiro Mundo) há determinada elite a que se outorgou o poder. Bem nutrida, ela até fisicamente se distingue do restante do povo; a leviandade de suas festas lembra a obstinada despreocupação com que as senhoras da nobreza russa caminhavam pela calçada a caminho das casas de chá, escondendo açucareiros nos regalos, enquanto os revolucionários bolcheviques ocupavam quarteirões distantes poucas centenas de metros. Os projetos desses senhores vietnamitas, na esperança da vitória, vão da representação de firmas norte-americanas à esperança de atrair turistas para a exibição da paradisíaca miséria das aldeias. Há um exército de soldados locais, em tudo dependentes de ajuda estrangeira e que freqüentemente fogem ao primeiro tiro. O país, de tradição nacionalista milenar, está ocupado por efetivos dos Estados Unidos. Em tais circunstâncias, nenhum milagre propagandístico provavelmente conseguiria conquistar o



número necessário de corações ou de mentes. A propaganda é uma alavanca poderosa, mas não dispensa seu ponto de apoio.

Nos Estados Unidos, o fulcro existe e o que se impulsiona é um clima de festa. Na tela, um corte rápido iguala no sabor

das piadas Bob Hope e Nixon; um velho McCarthy (Joseph) convoca ao envolvimento na Indochina antes que as hordas comunistas cheguem ao território continental americano, e um novo McCarthy (Eugene) exorta ao fim do envolvimento. Pondo em prática um princípio que está na

JORNALISMO E CINEMA

moda em psicologia (o de que o substrato de opiniões se forma nas pessoas ainda na primeira infância) a motivação para eventuais guerras futuras é levada às criancinhas de escola. O impulso agressivo projeta-se no esporte não como válvula de escape para as tensões contidas da adolescência, mas como estímulo à vitória, custe o que custar. A máxima simplificação transforma a vida numa oposição biunívoca: nós, bons, civilizados, ao lado de Deus; os outros, perversos, selvagens, parceiros do diabo. Supõe-se que os meios de luta serão melhores quanto mais devastadores. A tecnologia fabrica o mito de sua própria eficácia e invencibilidade.

Marchas eufóricas lembram que nem tudo acabou, quando a guerra termina. O que é *nem tudo*? Não há dúvida quanto à América, que sobrevive com bastante competência para criticar-se ao nível de *Corações e Mentes* e bastante inteligência para dar um Oscar à obra crítica – no final das contas, uma excelente retomada da imagem institucional dos Estados Unidos. O *tudo* a que se refere o homem fantasiado de Tio Sam, no final do filme, é o irracional sobreposto à racionalidade dos senhores da guerra, à custa da credibilidade do homem comum; é o aproveitamento do patriotismo patético de quem chora a morte do filho mas se orgulha de tê-lo perdido numa guerra justa, sob a liderança sincera do Presidente Nixon. Afinal de contas, o *tudo* se resume àquele mesmo conceito a que um autor francês se referiu, por ocasião da guerra da Argélia; a "honra" da França, na *Gramática Africana* de Roland Barthes (7), aparece como algo mágico, chave universal que cerra as portas à interrogação e ratifica ações de toda natureza, mesmo as impensadas e irresponsáveis.

(1) Entrevista a Bruce Berman (*Filmmakers Newsletter*).

(2) Tal possibilidade ocorre nos eventos fortemente improváveis. O efeito trágico, cômico ou absurdo dependerá significativamente do reportório do receptor. A designação da cultura de massa como uma "cultura em mosaicos" pertence a Abraham Moles.

(3) Considerações interessantes a propósito da dispersão e concentração do espectador de TV se encontram no livro de Muniz Sodré, *A Comunicação do Grotesco* (Vozes, Petrópolis). Um resumo didático sobre a linguagem de TV pode ser lido em *TV, Quem Vê Quem*, de João Rodolfo do Prado (Eldorado, Rio).

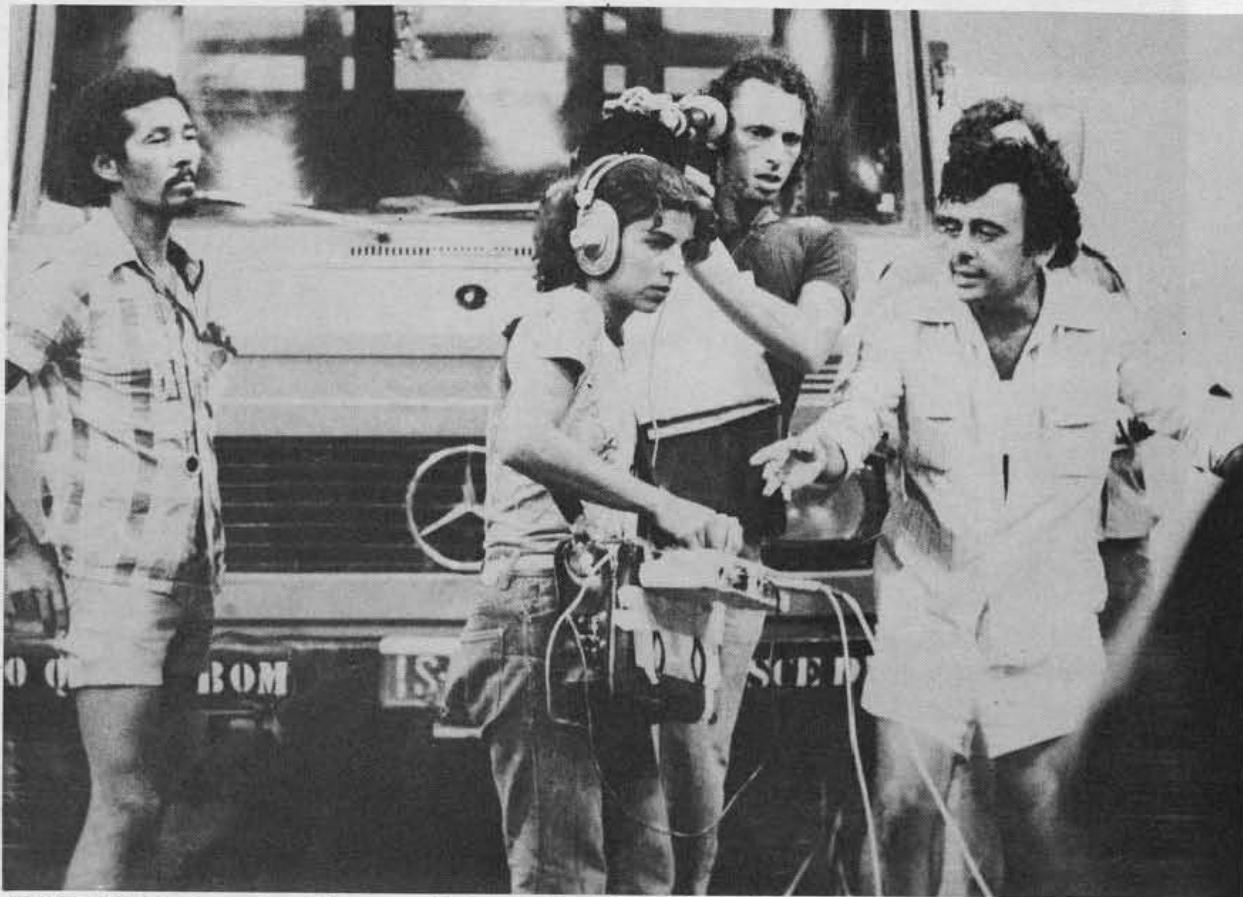
(4) Em *A Entrevista nas Ciências Sociais, no Rádio e Televisão* (in *Linguagem da Cultura de Massas*. Vozes, Petrópolis, p. 115), Edgar Morin classifica as entrevistas em quatro tipos, segundo seu grau de comunicabilidade. Segundo ele, as neoconfissões constituem a alma do "cinema verdade".

(5) METZ, Charles. *O Cinema moderno e a narração* in *A significação no Cinema*. Perspectiva/USP, São Paulo, 1972, p. 184.

(6) Jean-Marie Domenach (*A Propaganda Política*. Difel, São Paulo, 1963) aponta como principais leis da propaganda política: 1. Lei da Simplificação e do Inimigo único; 2. Lei da Ampliação e Desfiguração; 3. Lei da Orquestração; 4. Lei da Transfusão; 5. Lei da Unanimidade e do Contágio. A técnica de opor realidade e conceito é um dos fundamentos da contra propaganda, segundo o mesmo autor. Outros são *assinalar os temas do adversário, atacar os pontos fracos, jamais atacar frontalmente a propaganda poderosa, atacar e desconsiderar o adversário, ridicularizar o adversário, fazer predominar o clima de força do adversário*.

(7) *Mitologias*. Difel, São Paulo, 1972, p. 86: "A honra é exatamente o nosso mana, algo como um espaço vazio, sacralizado como um tabu, onde se deposita a coleção inteira das significações inconfessáveis".

NOVOS FILMES



Glauber Rocha durante as filmagens (fotos de Ana Lúcia Messias).

A IDADE DA TERRA

A Idade da Terra, diz Glauber Rocha, é um filme que trata do mito fundamental. Para isto, percorre a trajetória do homem, desde a descoberta do fogo até hoje, estabelecendo um painel da vida, do mundo, da política. Sua perspectiva viaja da Bíblia à magia e à ciência. Durante as filmagens, acontecimentos reais somaram-se ao improviso e ao planejado. Sobre 30 horas de película que registraram tudo isto, Glauber aplicou um estilo de montagem que aprofunda a técnica *nuclear* por ele próprio desenvolvida no curta-metragem premiado *Di Cavalcanti*.

A história desta produção ambiciosa em termos de arte e cinema começou de fato em setembro de 1977, quando Glauber associou-se ao Centro de Produção e Comu-

nicação (CPC) e fez os primeiros contatos para a organização da equipe. Com um roteiro de 400 páginas, compreendendo de 150 a 160 seqüências, os custos foram calculados a princípio em Cr\$ 7 milhões. Uma das primeiras tarefas consistiu em reduzir o número de locações, que implicariam o deslocamento do pessoal e equipamento para os mais distintos pontos do País e para o exterior. Escolheram-se lugares-substitutos próximos do Rio e estudou-se a possibilidade de criação de cenários.

No início de outubro de 1977, foram firmados os contratos com o CPC para a administração de produção e cessão do uso de pessoa jurídica, e com a *Filmes 3*, para a utilização de equipamento — basicamente uma Arriflex BL adaptada para som direto

NOVOS FILMES



e equipada com lente *cinemascope*. Glauber e Roberto Pires, um dos fotógrafos do filme, viajaram para a Bahia e lá escolheram alguns locais de filmagem. Por todo o mês de dezembro, *A Idade da Terra* mobilizou, em Salvador, uma equipe de atores que incluía, do Rio, Jece Valadão, Norma Bengell e Maurício do Valle. Muitas encenações foram feitas na rua, até mesmo durante festas e procissões religiosas; outras em prédios como o Museu de Arte Sacra da Bahia. O impacto das filmagens, acrescentando um elemento bizarro ao corriqueiro da vida urbana, desdobrou-se não apenas numa onda de curiosidade que envolveu toda Salvador, mas também em episódios de incompreensão e atrito. Obtiveram-se mais de sete horas de negativo, o que corresponde à quantidade média usual para a realização de um filme de longa metragem no Brasil. Um dos determinantes desta abundância (relativa aos padrões brasileiros) de material foi o critério, adotado não só no âmbito da direção, mas

também na interpretação e cenografia, de incluir o improviso no trabalho de criação: embora houvesse um roteiro, as cenas, na verdade, foram construídas na hora.

Glauber convidou, em Salvador, o artista plástico e poeta Rogério Duarte para ser o diretor musical. Criação e execução correram ao mesmo tempo que a filmagem: instrumentistas de flauta, violão e atabaque tocavam enquanto Glauber comandava a cena. Algo similar ocorreu com o vestuário e a cenografia. Dadas as instruções do diretor do filme, o figurinista trabalhava ora com modelos especialmente criados, ora aproveitando o que existia nos armários dos grupos de teatro de Salvador. Aos atores (Norma, Jece, Maurício e os baianos Mário Gusmão, Clyde Morgan, Carlos Petrovitch, entre outros), Glauber descrevia uma determinada situação e pedia que empregassem dramaticamente seus próprios recursos e expressões espontâneas. Muitas vezes, isto se passou sobre o fundo de

acontecimentos reais, como a procissão do Senhor dos Navegantes, que ocorre anualmente na Bahia justo na época em que o filme estava sendo rodado.

Mas não apenas os participantes de festas religiosas aparecem em *A Idade da Terra*, em suas seqüências baianas. Também os operários de Arembepe, o povo das ruas, com seus ruídos e suas músicas. Surgem paisagens: a imagem cartão-postal agraga-se à arquitetura desta visão peculiar da história do homem. No Museu de Arte Sacra, Norma Bengell — que interpreta um personagem misto de Rainha das Amazonas,



Maria Madalena e Cristo primitivo — é carregada por freiras que caminham em ritmo de balé. Em outra seqüência, filmada num teatro, efeitos de luz representam a passagem da noite para o dia, na época pré-histórica.

Os planos são longos e poucas vezes repetidos. Glauber evitou repeti-los, mesmo quando antecediam a uma tomada que teve que ser refeita. Neste caso, freqüentemente, ele não mandava cortar; em lugar disso, dava instruções aos atores no próprio momento da encenação, tal como fez no filme sobre Di Cavalcanti:

— Corta! Plano do ponto de vista do morto!

Das 30 horas de filme gasto nos três meses de filmagem, aproximadamente 30 rolos de 300 metros (uns dez minutos cada rolo) foram rodados em um só plano. O gravador Nagra com cristal de lapela foi empregado sempre que possível para o registro do som direto; microfones direcio-

nais em grande número entraram em ação apenas quando o plano era aberto demais, o ator estava com o corpo nu ou vestia fantasias barulhentas. Nem sempre as condições ambientais eram adequadas para o registro sonoro: nos lugares ao ar livre, pessoas gritavam ou cochichavam; certos interiores davam muito eco (este foi um problema freqüente nos terreiros de candomblé). Somente em casos muito especiais, no entanto, Glauber pretendia recorrer à dublagem.

De Salvador, a equipe seguiu, em janeiro, para Brasília. Novos atores foram chamados: Antônio Pitanga, do Rio, juntou-se a intérpretes locais. Em uma seqüência, o jornalista Carlos Castello Branco comenta a vida política do Brasil a partir de 1964. Um grupo de teatro de Brasília recria passagens da Bíblia. As locações principais foram a Torre de Televisão, o Palácio dos Arcos (Itamarati), o Palácio do Planalto (área externa) e o Palácio da Alvorada (nos fundos, ao amanhecer). A estes cenários o diretor acrescentou outros, que escolhia de sopetão: mandava a equipe parar e, de improviso, filmava cenas importantes, envolvendo sempre, no máximo, dois atores, além dos figurantes sem diálogos. Só no Rio de Janeiro, numa terceira etapa dos trabalhos, Glauber passou a encenar com um número maior de atores e reduziu a margem de improviso. Tarésio Meira pediu-lhe textos escritos que pudesse decorar previamente; muitas vezes ele os retirou dos jornais do dia, reproduzindo declarações de personalidades da vida pública.

Foi também no Rio, aonde a equipe chegou três dias antes do Carnaval, que os personagens assumiram seus conflitos mais radicais. Até então haviam participado, com destaque, Norma Bengell (Rainha das Amazonas, Maria Madalena, Cristo primitivo), Jece Valadão (outro Krysto primitivo, que descobre o mundo, na Idade da Pedra), Maurício do Valle (Brahmz, misto de divindade e agente do imperialismo); e Antônio Pitanga (o Krysto negro, guerreiro e político na África moderna). Em lugares históricos e tradicionais do Rio, aparecem os personagens da *Revolução* que, sempre de

NOVOS FILMES

vermelho, é vivida pela atriz Ana Maria Magalhães. Um terceiro *Krysto* propõe uma visão a partir do Terceiro Mundo: é um revolucionário que luta contra *Brahmz*, seu pai, representado por Geraldo D'El Rey.

Entre outras características, um colar de dentes identifica, no filme, as diferentes personificações do Cristo. Tarcísio Meira faz um político que a *Revolução* tenta conquistar para a luta contra *Brahmz*: conservador por tradição, ele hesita a princípio, mas aos poucos percebe que esta luta representa a única forma de sobrevivência que lhe resta. Tais conflitos, que estabelecem uma relação afetivo-política entre os personagens, desenrolam-se em pleno Carnaval, na Cinelândia, na Biblioteca Nacional, no Pão de Açúcar, em Copacabana, no Leme, no Maracanã e no Morro dos Prazeres, bairro de Santa Teresa.

No Rio rodaram-se dez horas de filme, duas delas no desfile das escolas de samba, em cinco horas de trabalho. Carrinho e trípode tiveram pouco emprego: o predomínio absoluto é da câmera na mão, deslocando-se com extrema mobilidade do plano geral para o detalhe. Glauber utilizou também muito o que ele chama de *câmera barroca*, plano que entorta a posição do personagem ou do objeto filmado.

A equipe de produção desfez-se no final de fevereiro e começou então a tarefa de editar o filme, com o auxílio de três (mais tarde, dois) montadores. Para Glauber, era hora de aprofundar seu estilo *nuclear* de montagem, sob a inspiração de alguns documentários de Humberto Mauro, especialmente *Azulão*, sobre o poema-canção de Orestes Barbosa: neste filme, cada palavra é transformada em imagem, dando-se ao som o peso concreto de uma equivalência visual. Organizar objetivamente o longo copião ou incorporar à montagem o ato espontâneo e improvisado de filmar? Esta a questão derradeira que o diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* colocava na investigação de soluções para o acabamento de sua *A Idade da Terra*.

(Sérvulo Siqueira)

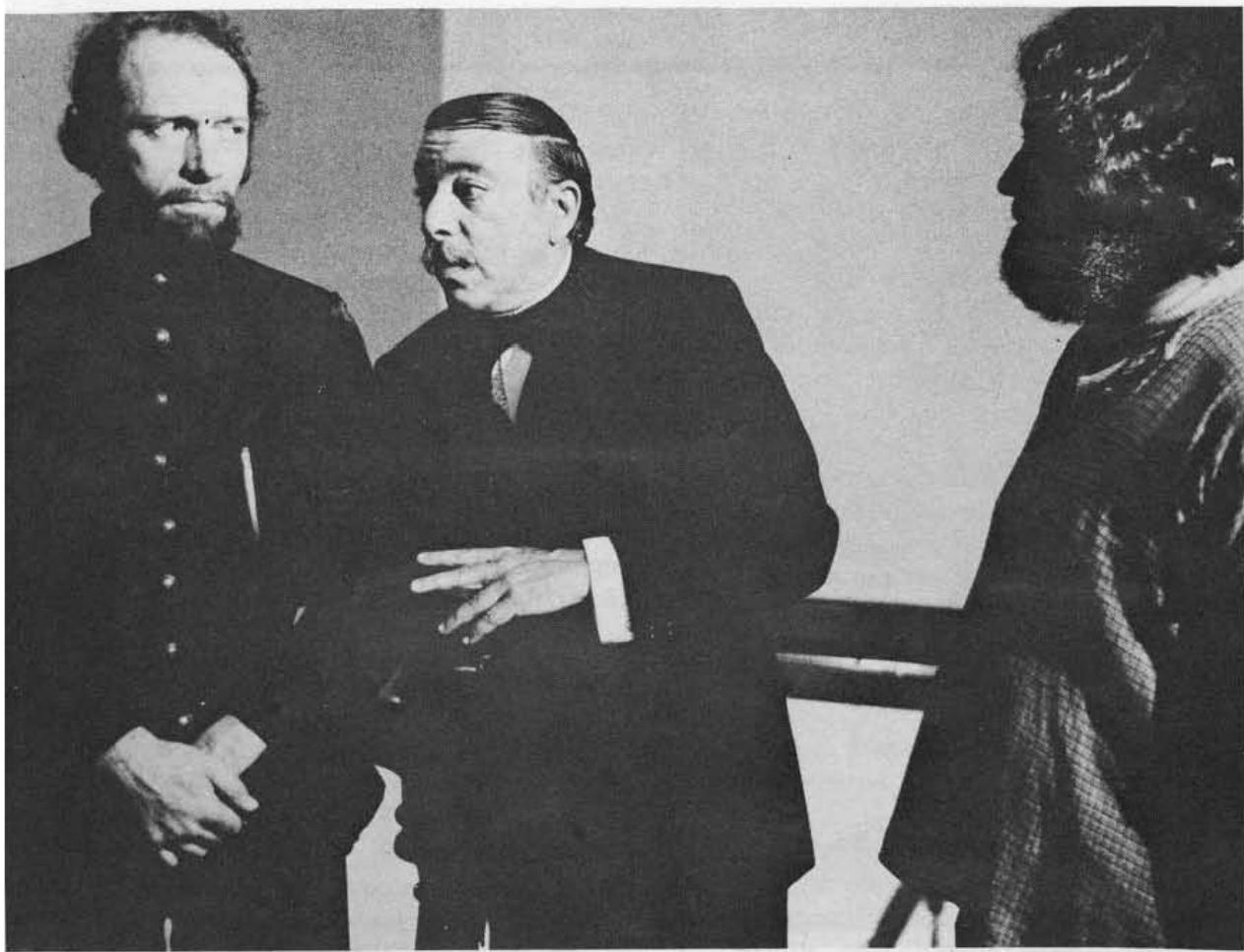
Direção, Argumento e Roteiro: Glauber Rocha. *Fotografia:* Roberto Pires e Pedro de Moraes. *Câmara:* John Howard Szerman. *Cenografia e Figurino:* Paula Moscovici. *Som direto:* Sylvia Alencar. *Diretor de Produção:* Walter Schilke. *Música:* Rogério Duarte. *Montagem:* Carlos Cox, Raul e Ricardo Miranda. *Produtor Executivo:* Carlos A. Diniz. *Elenco:* Tarcísio Meira, Jece Valadão, Norma Bengell, Antônio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Geraldo D'El Rey, (Danuza Leão, Maurício do Valle, Mário Gusmão, Clyde Morgan, Carlos Petrovitch, Rogério Duarte. *Produção:* Centro de Produção e Comunicação, Filmes 3, Glauber Rocha Comunicações Artísticas e Embrafilme. Brasil, 1978/79.

OS MUCKER

Quando Jorge Bodanzky e Wolf Gauer idealizaram *Os Mucker*, a seita norte-americana do Templo do Povo não freqüentava o noticiário dos jornais; o suicídio coletivo de seus fiéis na Guiana não era sequer previsível. Vendo a questão de outro aspecto, o Vale do Rio dos Sinos, atualmente uma das regiões mais prósperas do Rio Grande do Sul, em nada se assemelha ao sertão de Canudos, onde Antônio Conselheiro commandou a resistência de uma comunidade de jagunços até o extermínio, no final do século passado.

No entanto, o fato histórico em que se baseia *Os Mucker* relaciona-se de um modo inquietante com esses dois outros episódios. Um grupo social de descendentes de alemães, sob a orientação messiânica de uma camponesa, Jacobina Mentz, desenvolveu um modelo social auto-suficiente, contra o qual se mobilizaram tropas regulares e voluntários para uma operação de extermínio.

Um dos aspectos interessantes da história de *Os Mucker* é que ela denuncia a fragilidade das explicações ensaiadas para os movimentos de forma religiosa e conteúdo social discrepante: sua ocorrência em épocas diferentes sugere a ressurgência de um padrão de comportamento social capaz de se atualizar sob diversas condições; o deslocamento geográfico destrói a argumentação de base naturalista e étnica com



Paulo César Pereio e José Lewgoy.

que Euclides da Cunha tenta justificar o fanatismo e a competência guerreira dos discípulos do Conselheiro.

Tratando de um tema desta natureza, *Os Mucker* não é um filme histórico bem comportado. Um século depois das ocorrências que a película conta, o povo da região ainda prefere silenciar quando se menciona o caso; a mesma coisa fazem em geral os compêndios de História, que a tudo se referem com registros de duas ou três linhas. Os relatos especialmente dedicados à matéria misturam informações e ataques indiscriminados aos mucker, a seu fanatismo, a sua forma de vida. Só recentemente os pesquisadores passaram a ler os documentos com outros compromissos e intenções — e, dentre os primeiros a fazê-lo, estavam justamente Bodanzky e Gauer.

A colonização alemã em certas regiões do Rio Grande do Sul começou na década de 1820, com a chegada de pequenos agricultores e artesãos provenientes da região

de Hunsrück. Seu dialeto — o *hunsrückisch* — é ainda hoje falado na área dessas colônias, onde o termo *mucker* tem o sentido de uma ofensa.

A comunidade liderada por Jacobina Mentz formou-se, num vale afastado, em 1873 ou pouco antes. Seus membros, na maioria analfabetos, descendiam dos imigrantes de Hunsrück ou eram alemães de nascimento. A recessão econômica havia criado um problema difícil para as famílias que, explorando pequenos lotes, não tinham mais como subdividi-los para sustento dos filhos, nem conseguiam recursos para adquirir terras próximas. A economia mercantil provocava alterações em valores religiosos que até então vinham seguindo curso autônomo na comunidade de origem alemã.

Para tudo isso Jacobina Mentz tinha soluções. Seu grupo desenvolveu um modelo social auto-suficiente, baseado na repartição dos produtos do trabalho comum. Ar-

NOVOS FILMES

mada de inspiração divina, ela interpretava a Bíblia para estabelecer um regime de coabitão, trabalho conjunto, desprezo à propriedade privada e abandono do dinheiro. A educação das crianças era considerada uma empresa comunitária; na luta ideológica dos "de fora" contra os mucker, espalhou-se também que as mulheres eram – como tudo – comunizadas.

Mas a auto-suficiência da comunidade, seu retorno a uma existência *tribal*, foi o que causou o verdadeiro escândalo. A campanha de difamação obedeceu a um padrão conhecido: o que a princípio era apontado como estranho, logo tornou-se ameaçador e proibido. Acusaram-se os moradores do Muckerburg de assassinatos e de toda sorte de violações dos códigos do Império. O apoio indireto das autoridades à onda repressiva foi ganhando corpo, entre outros fatores, porque a comunidade de Jacobina não tinha advogados. Com exceção de um ex-pastor, Klein, mal conseguiam articular os pensamentos fora da repetição ancestral das citações bíblicas; além do mais, alimentados por sua crença, os Mucker julgavam-se eleitos de Deus e, portanto, invencíveis.

Depois de muitas provocações, a comunidade reagiu com um ataque a vizinhos hostis. Revidaram tropas regulares e voluntários que, em número dez vezes superior, terminaram por liquidar o Muckerburg. Jacobina e seus apóstolos suicidaram-se depois de terem matado as crianças, alegando que não teria sentido viver "sem justiça".

O filme foi rodado em Sapiranga, Vale de São Jacó e Taquara (os locais desses episódios), em som direto. Bodanzky, um dos diretores, explica que procurou filmar de forma contida as cenas de violência para impedir que o espetáculo obstasse a reflexão crítica do espectador; com isso, obteve ainda economia de recursos.

Atores não profissionais aparecem em *Os Mucker* ao lado dos personagens centrais (Marlise Saueressig, do teatro de Porto Alegre, no papel de Jacobina; José Lewgoy, Paulo César Pereio e Ricardo Hoepper) e o dialeto hunsruecksch entra em cena, como dado de realismo e documentação. Bodanzky vem trabalhando há muito tempo com a técnica de *documentário-ficção*, que empregou em *Caminhos de Valderez* (1972), *Iracema* (1975) e *Gitirana* (1976), entre





Atrizes não profissionais.



Marlise Saueressig no papel de Jacobina Mentz.

outros filmes. "É uma escolha", diz ele, "que implica, do nosso ponto de vista, maior autenticidade do povo que fala e vivencia o fato narrado".

Ou, em outras palavras:

"Acreditamos criar uma linguagem própria, que prescinde dos exteiros épicos para se fazer presente. A história emerge assim da própria linguagem que o filme cria, dentro de seu estilo".

(Nilson Lage)

Direção: Jorge Bodanzky e Wolf Gauer. Roteiro: Wolf Gauer. Fotografia: Jorge Bodanzky. Som direto: Ismael Cordeiro. Produção Executiva: Otto Engel. Montagem: Reinaldo Volpato. Elenco: Marlise Saueressig (Jacobina Mentz), Paulo César Pereio (Capitão Dantas), José Lewgoy (juiz), Ricardo Hoepper, Thelmo Lauro Muller, Sigurd Schincke, Vitali Bachtin, Elena Hill e mais a participação dos descendentes dos Mucker e habitantes de Sapiranga, Vale São Jacó, Taquara, São Leopoldo e Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul. Produção: Stopfilm, São Paulo. Distribuição: Embrafilme. Brasil, 1978.

TRINDADE, CURTO CAMINHO LONGO

"Isso é apenas o início". Assim Luiz Keller — co-produtor e co-diretor de *Trindade, Curto Caminho Longo* — define o filme que realizou durante dois anos com Tânia Quaresma, destinado a documentar os sons e as imagens brasileiras. A idéia básica do projeto nasceu em fins de 1975, com o encontro entre Tânia, ex-jornalista, fotógrafa, cineasta, diretora do documentário *Nordeste: Cordel, Repente, Canção*, e o músico Luiz Keller, cantor e compositor, ex-integrante da Brazuca de Antônio Adolfo. Tânia vinha da realização de *Nordeste* — como *Trindade*, também uma produção independente que envolvia filme e disco — e Luiz acabava de retornar de uma viagem de cinco anos pela Inglaterra, França, Holanda, Suécia, Suíça, Espanha, Portugal e Libéria, onde trabalhou como cantor e instrumentista.

Isoladamente, os dois haviam cultivado uma idéia: criar um movimento que agrupasse os músicos brasileiros e lhes desse trabalho, prestígio e liberdade de criação. Com a fusão de duas experiências diferentes, nasceu um projeto que pouco a pouco foi assumindo forma definida: gravar, com a melhor técnica e nos melhores estúdios, temas de músicos brasileiros, por eles compostos, interpretados e arranjados; ilustrar esses temas com imagens do Brasil, imagens fortes da gente, da terra e da vida em diversas regiões do País; promover shows com esses instrumentistas; editar em disco seus temas e documentar suas vidas, seu trabalho, sua situação. Em outras palavras, na difícil selva da música brasileira, permanentemente assolada pela competição desleal com o produto importado, pela falta de recursos e pelas falhas básicas de estrutura de mercado e divulgação, "era necessário abrir uma grande clareira em som, imagem e palavra, onde a música e os músicos possam se movimentar".

Com o objetivo de deflagrar um movimento, "uma atitude dos próprios músicos que, vendo que é possível, partam para o trabalho por eles mesmos", foi fundada a

Trindade Produções Artísticas. Esta produtora, estabelecida como uma sociedade civil de fins não lucrativos, funciona como uma fundação: o dinheiro gerado pelos shows, pelo filme e através da venda de discos reverte, em primeiro lugar, para os músicos participantes. O restante é, por cláusula contratual, reinvestido em atividades culturais futuras. Tendo como sócios Luiz Keller, Tânia Quaresma e Nara Cardoso, *Trindade*, como eles explicam, "começa mesmo quando termina".

O projeto começou a se tornar realidade em fevereiro de 76, com as filmagens do carnaval carioca, e seu primeiro segmento será concluído por ocasião do lançamento do filme, através da Embrafilme, juntamente com um grande show ao ar livre. A pré-estreia nacional foi realizada no dia 20 de dezembro último, no cinema Novo Pax, em sessão à meia-noite.

Nesses dois anos, a equipe de *Trindade* deslocou-se por todas as regiões do País e promoveu os mais diversos shows em diferentes lugares. Em julho de 76, nos estúdios Vice-Versa, em São Paulo, Wagner Tiso, Nivaldo Ornella, Federyko, Luís Alves, Jamil Joanes, Paulinho Braga e Márcio Borges gravaram os primeiros seis temas. Pouco depois, foi a vez de Antônio Adolfo, Franklin, Elber Bedaque, Luiz Cláudio, Luizão e Geraldo Azevedo. Em setembro de 77, *Trindade* montou no posto Leonardo Villas-Boas, no Alto Xingu, um insólito espetáculo: a exibição do Ballet Stagium, dançando para uma platéia de mais de 800 índios, o tema de Egberto Gismonti *Conforme a Altura do Sol/Conforme a Altura da Lua*. Em novembro do ano passado, Hermeto Paschoal e Seus Músicos tocaram em plena feira de Caruaru, num espetáculo registrado em som direto por *Trindade*. Já em setembro do mesmo ano, no dia 17, tinha sido iniciada uma série de shows no cine Ópera, do Rio, reunindo à meia-noite e meia o grupo Index e os músicos/compositores Edu Lobo e Nivaldo Ornella, com



Seqüência do Alto Xingu.

seus conjuntos. No mês seguinte, dia 14, um novo show teve lugar no Ópera, com Wagner Tiso, Joyce e Maurício e o grupo Azymuth. No dia 12 de novembro, Antônio Adolfo, Toninho Horta, Márcio Montarroyos e Pomoja e o grupo Mandengo. A série teria seu encerramento com um grande concerto na Concha Acústica da UERJ, Rio de Janeiro, com a participação de Wagner Tiso, Toninho Horta, Paulo Moura e a Rio Jazz Orchestra, Nivaldo Ornellas, Egberto Gismonti e Hermeto Paschoal, na tarde do dia 25 de março de 78. E de abril a agosto foram concluídas as filmagens e gravações.

Música, Palavra e Imagem

Durante duas horas, desfilam no filme os sons e as imagens do universo cultural brasileiro captados e filtrados pelos mais importantes músicos do País. Para cada um deles, isto representa um trabalho de muitos anos que, em muitos casos, ainda per-

manecia completamente inédito. No disco como no filme — que foram lançados conjuntamente — inscrevem-se as participações de figuras conhecidas como Egberto Gismonti, Hermeto Paschoal, Nivaldo Ornellas, Wagner Tiso, entre outros — sem falar em Heitor Villa-Lobos — assim como as de outros nomes ainda pouco notórios — embora não menos criativos como Waltel Branco, Marcos Rezende, Edson Maciel, Franklin e Luiz Cláudio — não esquecendo o *maraka'yp* Sapaim, o maior mestre de música vivo no Xingu.

A abertura do filme cabe à música-tema *Trindade*, composta e cantada por Luiz Keller. Enquanto a câmera flui por entre imagens da natureza, a música e letra falam das relações que se estabelecem entre o cérebro, os membros e o coração como a trindade fundamental do homem. Segundo Luiz, "ela é uma síntese de tudo o que eu vivi, a música do próprio ser humano, buscando o equilíbrio entre a razão e a emo-

NOVOS FILMES

ção". Logo a monumental *Floresta Amazônica*, de Villa-Lobos, nos introduz no imenso universo ainda inexplorado das nossas selvas, nossos rios, fauna e flora. Contrapontuando o desvelamento visual das grandes "mansões verdes" da floresta e seus habitantes, o som registra a audição da Sinfônica do Ar e Coral gravada em som direto, em setembro de 77, em pleno Pantanal de Mato Grosso.

No Nordeste, ocorre um inesperado *happening*: a presença de Hermeto Paschoal e Seus Músicos, durante o agitado burburinho da feira de Caruaru. Registrada em som direto e diante de várias câmeras, ela representa também — à maneira do que *Trindade* realizou no encontro do Ballet Stagium com os índios do Xingu — a reunião e a documentação ao vivo de dois extremos no mesmo caminho: a matéria-prima e o produto acabado, as raízes culturais e seu desdobramento cosmopolitano. A Bahia é o local onde melhor se sediaram os ritmos afro-brasileiros: a capoeira, o maculelê e o candomblé. Esforçando-se em evitar o exotismo com que são freqüentemente pintados, o filme procura suas raízes e significados mais recônditos: da capoeira e do maculelê, como antigos adestramentos físicos, ao candomblé, com seus antigos rituais e sua verdadeira legitimidade africana, hoje quase desaparecida nos centros urbanos.

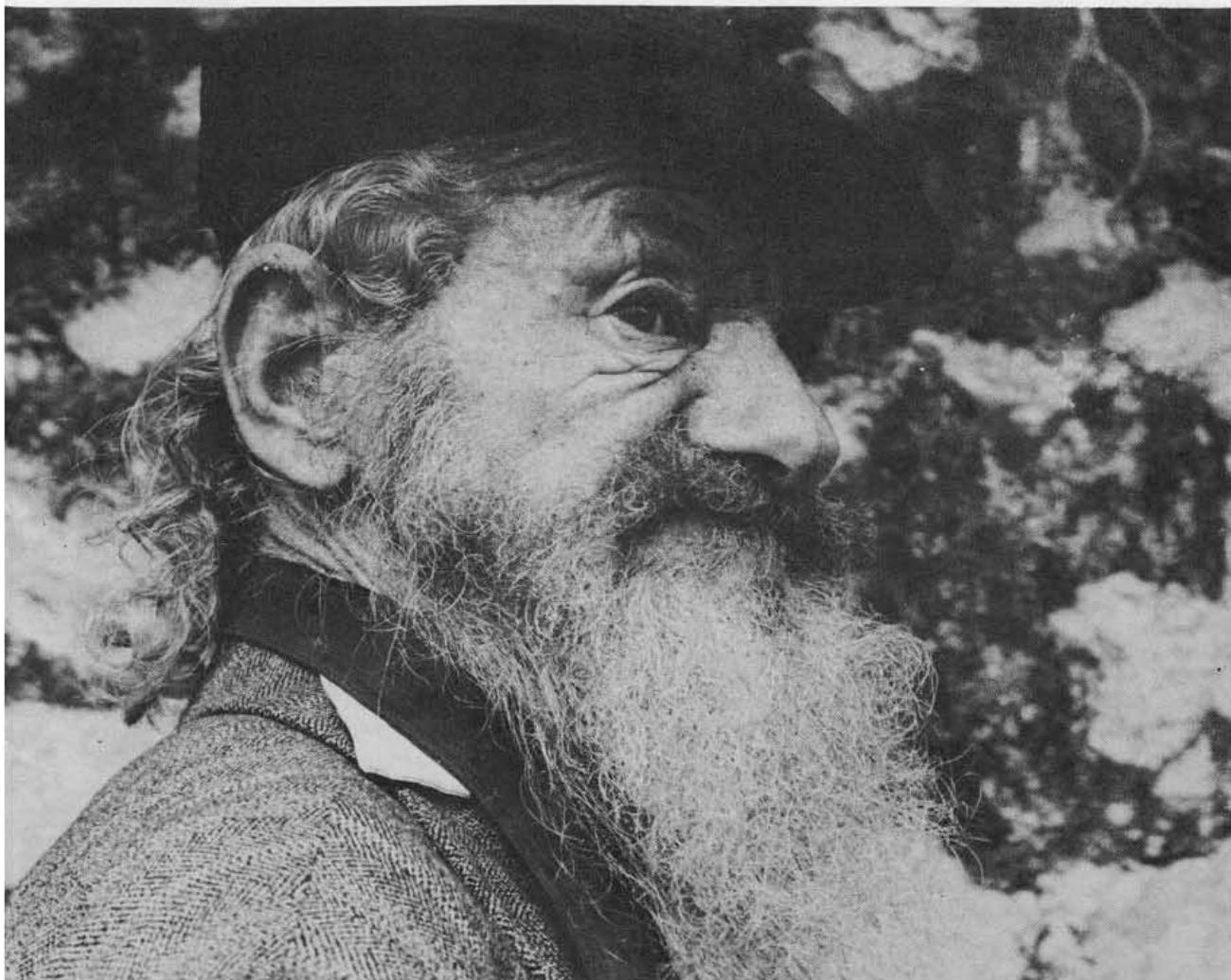
O posto Leonardo Villas-Boas é o palco do encontro da música de Egberto Gismonti, um constante pesquisador de nossas raízes, do Ballet Stagium, coreografado por Márika Gidali e Décio Otero, e a espontânea musicalidade de seus índios habitantes. Desse encontro, registrado ao vivo pela equipe do filme, disse Gismonti — que por duas horas improvisou uma exibição de flauta e violão — que se tratava de "uma platéia tão aberta e receptiva quanto . . . sei lá . . . uma européia, de festival de jazz, superinformada; não há nenhum preconceito, nenhuma idéia preestabelecida, eles só querem sentir se o som lhes agrada ou não".

Sobre imagens de um vasto horizonte e grandes planícies onde se instalou a nova capital, surge o tema de Marcos Rezende, *Festa Para Um Novo Rei*, executado pelo grupo Index e o autor. Enquanto o tema é desenvolvido, a câmera vasculha os mais diversos ângulos e realidades de Brasília.

"Lá no Curral D'el Rey/Quem falou morrer/Quis talvez pedir/Calma ou talvez dizer/As estrelas dormem/As paixões vale-rão/Cantar quer dizer que não/Ou traduzir silêncio/Violência igual de montanha e animal". A letra de Márcio Borges, cantada por Luiz Keller, e a música de Nivaldo Ornellas, executada por uma banda, marcam a passagem de *Trindade* por Minas Gerais, cuja paisagem desvendam e recompõem visualmente com imagens de rostos, ruas, janelas, igrejas, colinas, cafezais, sacadas, velhas nas janelas, mãos negras na enxada, enquanto Nivaldo Ornellas e sua música alternam música religiosa e ritmo negro, numa verdadeira *Memória das Minas*, tema que no filme ocupa 11 minutos.

Das montanhas para o mar, da memória das Minas à lembrança do Rio antigo, aparece o reavivamento poético e pictórico de fragmentos da Glória de antigamente com suas ruas e bares que são recapturados musicalmente no tema *Santo Amaro*, composto e executado pelo flautista Franklin e o violonista Luiz Cláudio, especialmente para o filme. Enquanto o passado apenas sobrevive através de resquícios, a Zona Sul carioca se agita no vigor de sua paisagem — que ainda resiste — e no cosmopolitismo de sua cultura, cujo comentário musical é composto e interpretado por Joyce. E se o tema da Zona Sul cabe a uma compositora de formação mais *roqueira*, a música da Zona Norte — uma paisagem diferente com seu trem de subúrbio e seu pique rápido — se ajusta perfeitamente ao *free-jazz* de Edson Maciel, um velho-novo músico que viveu intensamente os últimos 30 anos da música brasileira.

Djair de Barros e Silva — que ninguém conhece — ou Novelli — que todo mundo



Seqüência de Santa Teresa, Rio.

conhece como músico mas poucos como compositor — é o autor de *Baião do Acordar*, sob cujos sons e palavras que dizem “Jogue nessa loteria que sua vida resolve/Passe a perna no destino, fure a fila, seja breve/Mas não deixe de ouvir uma música amanhã/Ao acordar”, que lembram ao imigrante nordestino que não se esqueça de suas raízes, oferece a *Trindade* a oportunidade de procurar evidenciar a sua visão do trabalhador na cidade de São Paulo. A trilogia dedicada aos Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul — *Minuano*, de Waltel Blanco — é uma peça que possui vários climas. A primeira parte procura captar o Paraná, através de uma musicalização que ele chama de *aleatoriedade*. Já Santa Catarina aparece sublinhada por uma peça tipicamente clássica executada por um quarteto de cordas, enquanto a terceira e última parte procura captar o Rio Grande

do Sul, “um verdadeiro faroeste”, segundo Waltel, evocando boiadas, bombachas e churrões do Pampa.

Tragicômico, composição de Wagner Tiso com letra de Luiz Keller, procura sintetizar e finalizar poeticamente toda a proposição do trabalho, apesar dos obstáculos: “Mesmo ainda que o caminho me apresente gente estranha/Mais teimosa que sabida, mais medrosa que sozinha/Amo mesmo, sem vergonha de dizer de cara ao mundo”.

(Sérvulo Siqueira)

Direção, Roteiro e Produção: Luiz Keller e Tânia Quaresma. *Fotografia e Câmera:* Tânia Quaresma, Gilberto Otero, Antônio Luiz Mendes Soares, Lúcio Kodato. *Som Direto, Montagem, Edição e Mixagem:* Walter Goulart. *Produção Executiva:* Nara Cardoso, Alfredo Guzman e Roger Sideris. *Distribuição:* Embrafilme. Brasil, 1978.

A AGONIA

Em treze anos como diretor de cinema, Júlio Bressane dirigiu dois curtas e treze longas-metragens. Entretanto, dada a sua linguagem ousada e experimental, apenas quatro tiveram carreira comercial: *Cara a Cara* (1968), *O Anjo Nasceu e Matou a Família e Foi ao Cinema* (ambos de 1970) e *O Rei do Baralho* (1975). Desconhecido pelo público e até pela maioria da crítica, é um cineasta à margem da produção comercial.

Do mesmo modo que seus filmes anteriores, *A Agonia* não tem um enredo tradicional. Pode-se dizer, em resumo, que conta um insólito caso de amor entre o malan-

dro Antena (Joel Barcelos) e a vidente Eva (Maria Gladys). Os dois saem pelos lugares vibrantes do Rio de Janeiro, numa agonia, ao som de Noel e Lamartine, preparando-se para algo que nunca acontece.

Estruturado "como um filme mudo e um poema concreto", *A Agonia* é intercalado de letreiros e pleno de citações. No texto, Oswald de Andrade, Augusto dos Anjos e até diálogos de filmes de Hitchcock. Na parte sonora, além do estranho efeito de Joel Barcelos dublado por várias vozes diferentes, Maria Gladys canta *Cidade Mulher*, de Noel Rosa, título de um filme de Humberto Mauro. Nas imagens, há uma seqüên-



Joel Barcelos.



Maria Gladys e Joel Barcelos.

cia inspirada em *Limite*, de Mário Peixoto, e outra em *O Vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang. Um dos letreiros diz: OBSES-
SONHOS. E é logo sucedido por outro:
SOS.

(João Carlos Rodrigues)

Direção, Roteiro e Cenografia: Júlio Bressane. Fotografia: Renato Laclete. Assistente de Direção: Guará Rodrigues. Diretor de Produção: Ivan Cardoso. Montagem: Júlio Bressane e Radar. Figurino: Júlio Bressane e Dolores. Elenco: Joel Barcelos, Maria Gladys, Kleber Santos, Sandra Pera, Grande Otelo, Wilson Grey. Produção: Júlio Bressane Produções Cinematográficas. Distribuição: Embrafilme. Brasil, 1978.



Joel Barcelos.

CURTA METRAGEM

INCENTIVO AO FILME CULTURAL NO ESTADO DO RIO

BILL



O setor de cinema do Estado do Rio de Janeiro foi reativado depois da Fusão, voltando a produzir e a adquirir filmes de caráter educativo, cultural e experimental. Através da Divisão de Audiovisual do Departamento de Cultura, também mantém uma filmoteca, recupera filmes antigos, aluga moviolas para a montagem de curtas e longas não comerciais e difunde o cinema por todas as cidades do interior fluminense.

O Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, tendo à frente o jornalista Paulo Afonso Grisolli, recuperou e reformulou por completo o seu setor de cinema, que desde 1977 vem produzindo e adquirindo numerosos documentários culturais e filmes experimentais. A atividade cinematográfica oficial do Estado do Rio está centralizada na Divisão de Audiovisual do Instituto Estadual de Comunicação, dirigida pelo escritor Francisco de Assis Chaves.

Um marco importante no trabalho da Divisão, na área do cinema, foi o projeto *Uma Data Para Lembrar*, realizado em convênio com o Centro de Tecnologias Educacionais. Esse projeto, que teve como principal objetivo incentivar a produção de documentários em 16mm sobre a realidade e as mani-

festações culturais do novo Estado surgido da fusão entre os antigos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, possibilitou a realização de seis filmes, mediante concorrência: *Cem Anos do Bondinho de Santa Teresa*, de Orlando Bonfim Netto; *Viagem e Descrição do Rio Guanabara Por Ocasião da França Antártica*, de Rogério Sganzerla; *Pracinhas*, de Luiz Gleizer; *Dia do Erê*, de Olney São Paulo; *Gaiolas... Passarinheiros... E os Pássaros?*, de Leilany Fernandes; e *O Boi Pintadinho*, de Lael Alves Rodrigues.

Até meados de 1977, o centro gerador de atividades culturais da Secretaria de Estado de Educação e Cultura, do Rio de Janeiro, era a equipe de Difusão Cultural, que mantinha o Serviço de Cinema Educativo e Cultural. Sua atividade básica era a exibição em praças públicas, utilizando filmes do seu acervo ou cedidos pela Embrafilme, Embaixadas, cineastas e empresas.



Pracinhas, de Luiz Gleiser.

Entrando em funcionamento, a Divisão de Audiovisual do Instituto Estadual de Comunicação, instalada em prédio próprio à Rua Visconde de Maranguape, 15, na Lapa, promoveu a recuperação de duas moviolas (16mm e 35mm) e de um estúdio de gravação, dublagem, mixagem e transcrição (16mm e 35mm), pertencentes à extinta CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica) do antigo Estado da Guanabara, cujo acervo foi incorporado ao Instituto Estadual de Comunicação, após a fusão. Essas moviolas, depois de recuperadas, foram instaladas, mediante convênio com a Funarte, na Rua Araújo Porto Alegre, 80, para utilização por parte de cineastas na produção de filmes culturais e experimentais. O preço de aluguel é cerca de 40% inferior ao do mercado. Segundo o convênio, as moviolas atendem às solicitações do Departamento de Cultura e da Funarte, em regime de meio expediente para cada órgão.

Com a reformulação do serviço, o *Cinema na Praça* — cujas projeções antigamente limitavam-se aos conjuntos habitacionais — foi levado às comunidades do interior do Estado, dentro dos chamados *Pacotes Culturais*, ao mesmo tempo em que era reativado o trabalho de implantação de Núcleos de Cinema (cineclubes) em municípios do interior e em escolas da região do Grande Rio. Em 1978, dez escolas que dispunham de projetores foram integradas, como Núcleos de Cinema, à Filmoteca do Estado.

Para atender aos muitos pedidos de empréstimos, foram recuperados 23 projetores em 16mm. Alguns desses pedidos resultaram em convênios, para empréstimo de projetores e filmes, assinados com a Fundação Leão XIII, o INOCOOP e outras entidades interessadas em cinema educativo e cultural.

Cerca de 130 filmes que estavam em precário estado de conservação estão sendo

CURTA METRAGEM

recuperados e catalogados. Alguns deles documentam momentos importantes da história do Rio. Uma considerável ampliação do acervo foi providenciada a partir de 1977, com a aquisição de 12 novos títulos, através de concorrência pública: *Noel Nutels*, de Marco Altberg; *O Mestre do Barroco*, de Osiris Parcifal Figueiroa; *Veredas Mortas*, de Victor de Almeida; *Verdes, ou Favor Não Comer a Gramma*, de Antônio Moreno; *Rocinha 77*, de Sérgio Péo; *A Propósito do Futebol*, de Roberto Kahane; *Linha de Ação*, de Edgar Moura; *Humor Amargo*, de Sérgio Santeiro; *Os Homens do Caranguejo*, de Ipojuca Pontes; *Ruínas de Murucutu*, de Ivan Cardoso; *Semi-Ótica*, de Antônio Manuel; e *Maragogipinho*, de Guido Araújo. Os filmes, todos em 16mm, são utilizados na programação de atividades da Divisão de Audiovisual em conjuntos habitacionais, praças e nas unidades da rede escolar da Secretaria de Educação e Cultura, em todo o Estado.

A Filmoteca da Divisão, entre outras coisas, supervisiona o empréstimo de filmes a entidades cadastradas e cursos de manejo de projetores 16mm, abertos aos interessados. Além disso, participa da programação normal do Departamento de Cultura — especialmente dos Encontros do Patrimônio Cultural, realizados nos municípios do interior — e atende a pedidos de órgãos de outros setores do Estado.

OS FILMES DE 77

Cem Anos de Bondinho de Santa Teresa (16mm, colorido, sonoro, 27 min), de Orlando Bonfim Netto — Através de imagens documentais, fotografias antigas e entrevistas, o realizador apresenta o bondinho de Santa Teresa não só como meio de transporte original e elemento turístico, mas também como parcela importante da história da cidade do Rio de Janeiro.





Bondinho de Santa Teresa, de Orlando Bonfim Netto.

CURTA METRAGEM



Dia de Erê, de Olney São Paulo.

Dia de Erê (16mm, colorido, sonoro, 22 min), de Olney São Paulo.— O filme documenta a comemoração do Dia de São Cosme e Damão, evidenciando o grande sincrétismo religioso desta festa popular, através de cenas que se repetem a cada ano com maior intensidade nos subúrbios do Rio de Janeiro. Foi premiado na VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem, realizada em Salvador, em setembro de 1978.

Pracinhas (16mm, colorido, sonoro, 18 min), de Luiz Gleizer — O filme, rodado em Parati, Valença e Duas Barras, documenta a praça enquanto coração da cidade, expressão

convergente de vida comunitária, onde se criam, se estabilizam e se reformulam os valores. Na fisionomia de cada praça, o realizador procurou identificar traços fundamentais da identidade cultural da região.

O Boi Pintadinho (16mm, colorido, sonoro, 24min), de Lael Alves Rodrigues — Documentário sobre o bumba-meu-boi, folgado popular do ciclo natalino, em suas manifestações locais. O realizador documentou diversos grupos do Boi Pintadinho, no Estado do Rio de Janeiro, mostrando as diferentes etapas do folgado, desde a preparação dos personagens e seus acompanhantes até a representação propriamente dita.



Bill

O Sr. José Francisco Lopes trabalha, há 33 anos, na revisão e projeção de filmes.

Viagem e Descrição do Rio Guanabara Por Ocasião da França Antártica (16mm, colorido, sonoro, 14 min), de Rogério Sganzerla — É a presença do elemento conquistador, na ânsia de implantar uma colônia francesa em terras do Rio de Janeiro. Há toda uma reconstrução histórica do Forte Coligny e dos fatos da época, evidenciando a impregnação da cultura européia na modificação do elemento autóctone.

Gaiolas... Passarinheiros... E os Pássaros? (16mm, colorido, sonoro, 18 min), de Leilany Fernandes — Através do artesão de

gaiolas, do criador de pássaros e do caçador, o filme documenta diferentes aspectos da vida das aves em cativeiro. O realizador procura enfocar o binômio homem-ave em seu relacionamento afetivo, circunstancial e, mesmo, de domínio.

ACERVO

O acervo da filmoteca da Divisão de Audiovisual compreende 324 filmes educativos, 111 filmes recreativos, 37 cópias em 35mm, 9 trailers em 35mm, 12 filmes novos e 208 diafilmes educativos.

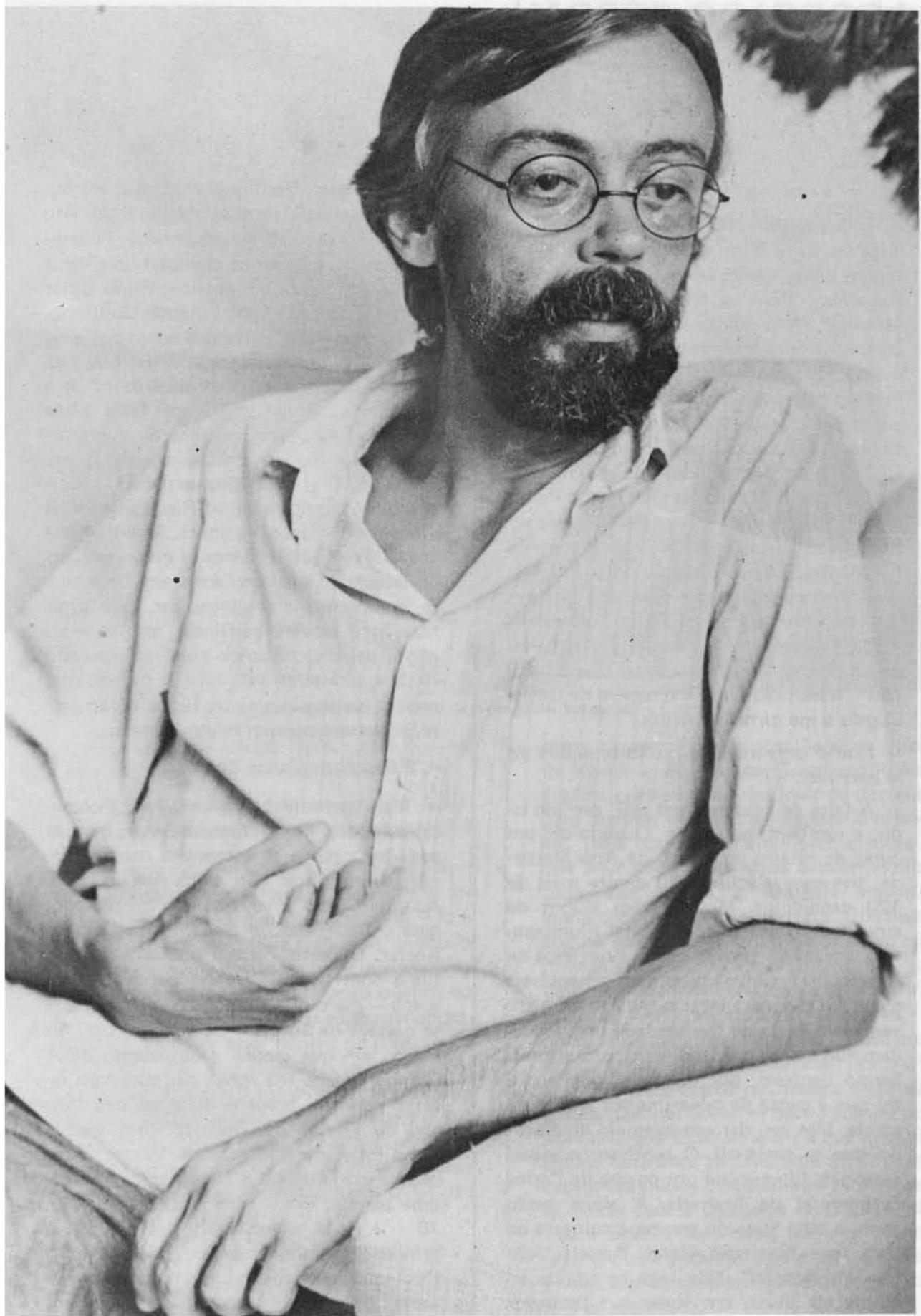
UM ROTEIRISTA

Bill



LEOPOLDO SERRAN

O roteiro vem adquirindo crescente importância no cinema brasileiro. Tanto que, em torno dele, houve um ciclo de debates em São Paulo, no mês de dezembro. As razões talvez sejam muitas: a maior organização (e maior verba) das produções, a carência de boas histórias, o recurso cada vez maior à adaptação literária. Surgiu, em consequência, uma profissão nova, a de roteirista cinematográfico. E um dos primeiros profissionais exclusivos dessa atividade, Leopoldo Serran, é também um dos mais procurados pelos diretores. Com seu texto brilhante, Serran tem contribuído para o êxito de inúmeros filmes — e salvo alguns do fracasso certo. Nesta entrevista ele fala do seu trabalho e diz como pode o interessado “aprender” a ser bom roteirista.



LEOPOLDO SERRAN

— *Como foi sua formação de roteirista?*

— Esta pergunta me faz lembrar aquela amiga de Dona Flor que escreve pedindo a receita exata de um bolo. Só posso responder assim: “Não sei dizer, porque aprendi fazendo”. Não sei dar a porcentagem das coisas; na hora em que tenho o roteiro nas mãos, descubro o que está certo e o que está errado. Sou autodidata como 80 por cento das pessoas no cinema brasileiro. Estudava na Faculdade de Direito da PUC do Rio, onde também estudavam Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, David Neves e Paulo Perdigão. Trabalhávamos juntos no *O Metropolitano*, jornal da União Metropolitana dos Estudantes. Lá por volta de 1961 (eu tinha uns 19 anos), Cacá me disse que ia fazer um longa-metragem e pediu que escrevesse o roteiro com ele. “Não sei fazer isso”, respondi. E ele: “Também não sei muito bem, não”. Assim escrevemos o roteiro de *Ganga Zumba* e me tornei roteirista.

— *Esta é uma maneira muito brasileira de se aprender.*

— A falta de escolas é um mal, por um lado, e um bem, por outro. Quando dei um curso de roteiro no Museu de Arte Moderna, tive que selecionar 30 dentre mais de 120 candidatos. Muitos eram alunos de cinema da Universidade Federal Fluminense e anexavam provas como exercícios de criação. Vi então as coisas mais lamentáveis e concluí que, para fazer cinema, a primeira vantagem é não ter freqüentado uma escola daquelas. Não por todos os professores: Sérgio Santéiro, por exemplo, conheço e sei que é capaz de salvar muitos alunos da escola. Mas vou dar um exemplo do absurdo que se passa ali. O professor mandou fazer um filme sobre um poema de Carlos Drummond de Andrade. A aluna então tomava cada frase do poema e colocava ao lado uma ilustração visual. Pensei: “Não tem imaginação”. Mas logo na página seguinte ela pulou um verso e o professor

marcou o *erro*. Verifiquei então que era um caso de castração da criatividade. É por isso que acho melhor o autodidatismo. Podemos contar nos dedos os cineastas brasileiros que se formaram em cinema: Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Eduardo Coutinho, um ou dois mais. O resto é *kamikaze*. Essa grande aventura da década de 60 que está na história do cinema brasileiro foi uma loucura irresponsável. Quem fazia filme naquele tempo era meio herói. Acompanhei muito pouco a filmagem de *Ganga Zumba*, mas vi Cacá Diegues deixar as locações em Campos e vir ao Rio transar mais dinheiro no Banco Nacional. A verba tinha acabado e Antônio Pitanga já estava roubando lata de goiabada no armazém. De repente, começamos a nos organizar. Uma organização é sempre benvinda, mas às vezes não é benéfica. Quando comecei, aprendímos e errávamos uns com os outros, mas muitos pensavam grande. Hoje, infelizmente, as pessoas pensam muito pequeno.

— *E depois de Ganga Zumba?*

— Mais tarde fiz *A Grande Cidade* e comecei a escrever muito. Era estudante, morava com meu pai e se escrevesse roteiro que não desse filme não tinha importância. Adaptei *Corpo Vivo*, que não foi filmado, para o Cacá; *Riacho Doce*, para Glauber Rocha. Gilberto Perroni queria fazer esse filme com Odete Lara no papel de uma sueca — claro que tirando toda a parte que se passava na Suécia e era uma loucura. Ao tempo em que escrevi o argumento de *A Grande Cidade* (na época não deu para fazer o roteiro), preparei diálogos para *Máscara da Traição*, de Roberto Pires, que já tinha roteiro pronto. Depois vieram *Copacabana me Engana* e *Desesperato*. Aí dei uma parada. Eram anos negros — 68, 69, 70 — e eu já estava casado, com filho. A brincadeira tinha acabado. Trabalhava na Reuters como tradutor, mas rendia pouco e passei para a propaganda, onde vivi seis



Helber Rangel e Maria Lúcia Dahl em Revólver de Brinquedo, de Antônio Calmon.

anos. Aprendi muita coisa, mas convivi com gente que pensava pequeno.

— *O que você deve, na sua carreira de roteirista, a essa experiência em propaganda?*

— Eu era redator e trabalhei na McCann-Erickson, uma excelente escola porque jamais escondeu o que é propaganda. Era a mais profissional; teria sido mais divertido trabalhar numa dessas agências quentes mas em nenhuma se aprendia tanto quanto na McCann-Erickson. Era preciso malandragem para saber criar dentro de paredes estreitas. Em propaganda, recebe-se um briefing meia hora antes de se criar o anúncio e fica-se sabendo o que se pode e o que não se pode dizer. Às vezes o que não se pode é 90 por cento do que você gostaria de dizer, e é preciso operar dentro dos dez por cento restantes.

— *Isso também vale para o roteiro?*

— Claro, há a censura. Mas não tenho grande respeito por quem fica falando muito

nisso. Numa página famosa, logo no início de *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos explica porque demorou mais de dez anos para escrever o livro, que é sobre as prisões em 1936, depois da Intentona, e sobre o que aconteceu nas cadeias brasileiras. Por todo esse tempo, a esquerda brasileira vinha cobrando dele esse relato. Graciliano admite que poderia atribuir à ditadura esse retardo, mas diz que seria mentira e que uma mentira inicial faria parecerem mentiras todas as verdades de suas *Memórias*. A nossa ditadura, vai dizendo Graciliano, nunca impediu ninguém de criar; proibiu livros que eram meros panfletos e disso não adveio nenhum prejuízo para a cultura brasileira. O que Graciliano diz é que ninguém jamais desfrutou de liberdade total: começamos oprimidos pela sintaxe e terminamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social. Na brecha que existe entre uma e outra podemos nos mexer e acredito que a propaganda nos ensina muito isso — a ser malandro.

LEOPOLDO SERRAN

— *Isto lhe trouxe também maior maleabilidade?*

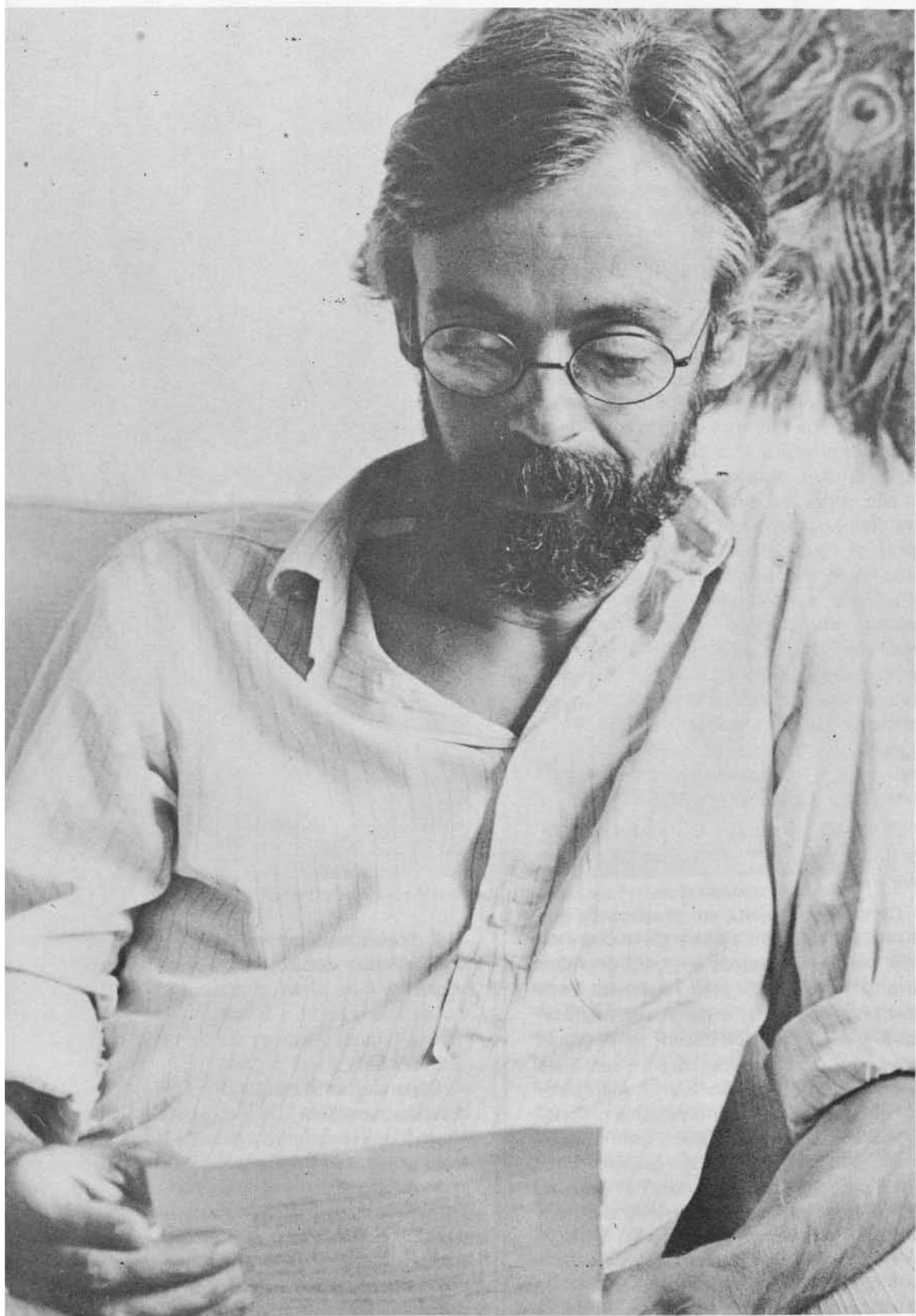
— Posso não ser o melhor, o bom roteirista, mas *transo* todos os gêneros, entendo e gosto deles. Claro, sinto-me um pouco solto no ar nos filmes de época, sobretudo se discutem pouco as idéias. Mas do resto eu cuido. Prefiro as coisas urbanas às rurais, porque estão mais perto de mim. Mas lido com tragédias, melodramas, comédias — o que vier. Nem tudo me traz o mesmo prazer; estaria mentindo se dissesse o contrário. Mas para sobreviver na profissão é preciso fazer o que faço e não sinto a menor vergonha disso. Pode ser uma comédia erótica; mas garanto que nessas comédias eróticas há muita coisa inteligente e que vale a pena ser vista. Não são de baixo nível.

— *Mas num filme político e numa pornochanchada o nível das artimanhas que o roteirista deve criar é diferente.*

— Já falei sobre censura. Mas veja: não me lembro de ter trabalhado ultimamente, a partir de propostas de filmes que me chegaram, muito preocupado com a censura. E também não tenho sido censurado. Claro que todos os filmes têm cortes, mas são cortes negociados. Evidentemente, há um limite além do qual a censura passa a alterar a obra. Pelo amor de Deus, não pensem que estou conciliando com a censura. Apenas acho que ela tem hoje flexibilidade infinitamente maior do que tinha há três ou quatro anos. Houve a distensão; apesar disso, a censura ainda comete monstruosidades.

— *Glauber Rocha, há pouco tempo, numa entrevista, disse que existem poucos autores no Brasil porque os diretores em geral não escrevem seus roteiros ou, então, baseiam-se em outras obras. Acabam fazendo adaptações por não terem idéias originais. A questão é essa: até que ponto vai a participação do roteirista e onde começa a do diretor?*

— O que Glauber diz é verdade. Aliás, quero deixar claro: Glauber é o brasileiro mais inteligente que conheço. Isso não me faz concordar com todas as coisas que ele anda dizendo; ele erra muito, mas o teor de criatividade que tem no erro é uma coisa assombrosa. Considero que Glauber, que eu conheço desde 1962, está certo ao propor algo que é verdade para ele. E cobra isso dos amigos, com uma visão intolerante para as diferenças humanas; no entanto, as pessoas são diferentes. Veja o Joaquim Pedro de Andrade: é um grande diretor. Se você olhar pela ótica do Glauber, Joaquim Pedro já nos deu Dalton Trevisan, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade — mas ele mesmo, Joaquim Pedro, que é bom, ainda não veio. Quanto à questão do roteiro, esteve aqui um repórter de *Veja* e me perguntou, a propósito de *Tudo Bem*, cujo roteiro foi publicado em livro: "Você acha que é uma obra de arte autônoma?" Respondi que não. E não é porque, se você entregar o mesmo roteiro a cinco diretores diferentes, eles farão cinco filmes diferentes — ruins, bons, maravilhosos ou razoáveis. Então, o criador último do filme é o diretor e nisso Glauber está dizendo uma verdade. Algo muito óbvio; se isso me aborrecesse, teria de parar de fazer roteiros e ir dirigir filmes. Só não posso negar uma evidência. Isso não exclui meu direito de intervir como agente criador num filme. Contribuo muito; sou cúmplice de todos os filmes que escrevi; no caso dos que saíram bons, seria melhor dizer co-autor. Não me excluo de nada do que faço. Talvez apenas de *Um certo capitão Rodrigo* que, na minha opinião, foi construído errado desde o início. Não posso lhe dizer que sou o principal autor, mas já dei qualidade a muitos filmes, que não a teriam se não os tivesse escrito. Isso ainda não me faz autor do filme, do qual participei escrevendo, mas não realizando as duas horas de imagens. A posição do roteirista não é a de ficar co-



LEOPOLDO SERRAN

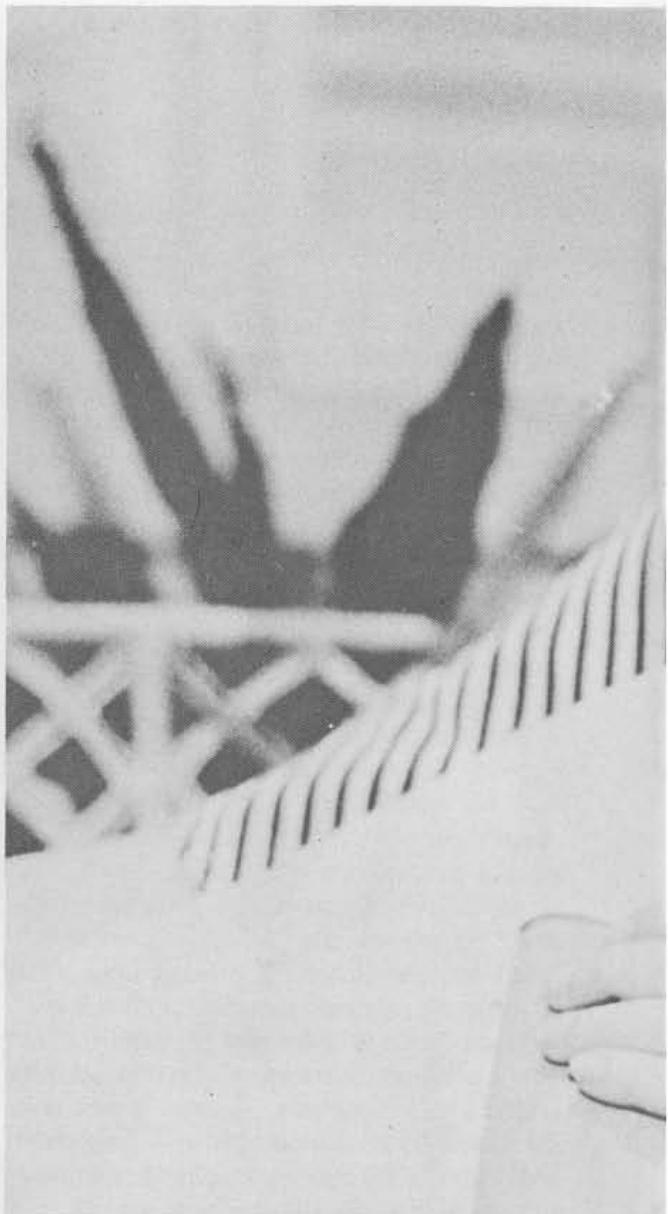
brando fidelidade ao pé da letra, como criança chorona; tem que saber com quem trabalha.

— *A criação do roteiro é independente do trabalho do diretor?*

— Não. Excluindo-se esse grande erro, o *Capitão Rodrigo*, jamais trabalhei num filme sem a colaboração do diretor. Às vezes sento-me para escrever o roteiro — ou seja, a peça literária que dará origem ao filme — sem ouvir ninguém. Mas, na fase da estruturação, sempre trabalho com o diretor; se ele não quiser, eu o obrigo, porque o filme será feito por ele, não por mim, e quero conhecer a pessoa que vai fazer o filme. Se trabalho só e dou o texto ao diretor para ler e filmar, ele não gostará de muita coisa que está ali. Não se trata de subserviência ao diretor, mas de uma tentativa de entender o que ele quer. Pode ser que queira uma comédia e, por explicar-se mal, termine recebendo um melodrama. Comédia e melodrama têm fronteiras muito tênues; é preciso conversar claramente até saber o que se passa na cabeça do diretor.

— *O diretor, quando procura você para fazer um filme, quer que trabalhe com ele ou para ele?*

— Conheci um sujeito em propaganda que se revelava com uma palavra só, o que é difícil, porque as pessoas em geral precisam de uma frase inteira para revelar-se. Você dava uma boa idéia, e ele se revelava bradando: "Compro!". É assim: os diretores de cabeça mais aberta procuram o roteirista para fazer um filme *com ele*; os mais *caretas*, que gostam de deter uma certa propriedade sobre as pessoas, pedem um filme *para ele*. Mas o trabalho é sempre conjunto. Esta é uma tradição que o cinema brasileiro jamais deverá perder, sob pena de cair num esquema de linha de montagem. E eis aí uma hipótese nada boa nem para o País nem para a gente de cinema: trará a perda de caráter e de identidade.



— *E quando você escreve com outro roteirista, além do diretor, isso facilita ou complica?*

— Depende; se é adaptação, facilita. Vou dar dois exemplos: *Dona Flor e Se Segura Malandro*. No primeiro caso, o difícil era estruturar o filme sobre um roteiro que pesava uns cinco quilos e daria para umas dez horas de filme. Era preciso pegar o sumo daquilo. E mais: como era um *best seller* de verdade (vendeu no Brasil o que muito livro bom não vende nos Estados Unidos), deveríamos preservar o livro, com sua his-



Fernanda Montenegro e Katia D'Angelo em Marília e Marina, de Luís Fernando Goulart.

tória que exalta a liberdade individual. Jorge Amado é um fabulista e por isto muitos intelectuais torcem o nariz para ele. Em suas fábulas, o povo é o herói e elas retratam o amor que ele tem pelo povo. Foi nos livros de Jorge Amado que a classe média aprendeu a amar o povo brasileiro e abandonou sua passividade. Fico pasmo de horror quando noto que não compreendem estas coisas. Em Jorge Amado encontramos uma estrutura muito boa; a partir daí, eu e Eduardo Coutinho pudemos dividir as seqüências e escolher: a unidade de diálogos já existia, e era de Jorge Amado; nas seqüências novas, bastava mimetizar o estilo. Eis então um caso de colaboração eficiente.

Já quando se trata de uma história original, a presença de mais de um roteirista complica um pouco. Na hora de preparar o roteiro de *Se Segura, Malandro*, eu escrevi a parte do elevador, o Armando Costa escreveu a parte da favela e Hugo Carvana, a do casal nordestino. Depois, montamos o filme como módulos mesmo. Pensamos num congestionamento, mas não havia estúdio; fez-se no elevador. A estrutura foi toda combinada previamente — o que ia acontecer em cada seqüência — mas é claro que, na hora de encaixar, foram necessários aparas e cortes. Era um filme difícil porque exigia velocidade e isto implica *know how*, além da generosidade e do talento de Carvana.

LEOPOLDO SERRAN

Know how só se consegue através da experimentação: tem muito que ver com o erro.

— *Você acha possível transmitir sua experiência a novos roteiristas?*

— Tentei. Dei o curso no MAM e não vou dizer que fui bem sucedido. É muito difícil, mas acho que consegui plantar algumas idéias na cabeça das pessoas. Em primeiro lugar, a idéia de que roteiro é uma peça literária. No assunto de PP e PM não toco. Falamos sobre enquadramento, que às vezes é preciso indicar, mas que é coisa de segundo plano. Quem souber escrever e entender um pouco de dramaturgia pode fazer direitinho um roteiro: é questão de querer e se esforçar. Voltando ao Glauber, o brasileiro mais inteligente que conheço, em 1966 ele me perguntou: "Você sabe por que todo mundo tem idéia para um filme e quer fazer filmes?" Respondi: "Porque todo mundo é apaixonado por Hollywood". E ele disse: "Não, é isso também, mas não o principal. É que o sujeito olha aquilo na tela e inconscientemente saca que é fácil; pensa então que é capaz de fazer, que não é tão misterioso assim".

— *Há carência de roteiristas e excesso de diretores. Como você relaciona isto à questão da dificuldade?*

— Não creio que fazer filmes seja absolutamente fácil; apenas é mais fácil do que parece à primeira vista e mais difícil do que se pensa quando se tem um conhecimento superficial do assunto. Não basta ser criativo. No entanto, há poucos roteiristas no Brasil sobretudo porque não existe mercado de trabalho. É mais fácil enganar como diretor do que como roteirista. Todos já viram aqueles poentes de folhinha, de que o público gosta; uma mulher correndo em câmara lenta aqui, um pôr-do-sol bonito adiante, e assim se enganam os trouxas. Mas texto é mais difícil, porque subliteratura é sentida na hora, no ouvido. Há outro argumento, em que não sei se posso acreditar; às vezes acredito, às vezes não. É a hipótese de uma geração educada visualmente e que precisa de um tipo de expressão mais concreta do

que traços de caneta no papel. É básico que o leitor de um romance cria muito mais do que o espectador de um filme. Todos os que leram *Dona Flor* imaginaram a sua Dona Flor. No filme, lá estava Sônia Braga, dada de presente, e o espectador gostava ou não. Há (ou haveria) uma geração que quer falar definitivamente e por isso busca a linguagem visual.

— *Você costuma dar indicações técnicas no roteiro?*

— Jamais chego a dizer ao diretor como deve filmar. Mas, em determinadas seqüências, é conveniente indicar o que deve ser filmado; pode ser preciso omitir um aspecto da imagem antes, para conseguir um resultado depois. Mas não entro em detalhes técnicos, que só podem ser considerados quando se têm todos os cenários prontos. O roteiro técnico sem estúdio já é, em si, uma excrecência; no cinema brasileiro, ele está na cabeça do diretor, que planeja as seqüências quase sempre de véspera.

— *Você escreveu algum livro, ou peça de teatro?*

— Não. Já escrevi poesia, algumas até boas, nada mais. Só cinema e propaganda. Meu trabalho é bem intermediário entre literatura e cinema. Não gosto de roteiros teatrais. Não escrevo para teatro, e este é um problema que tenho de enfrentar, agora que começo a escrever para a televisão. Estou fazendo o roteiro de uma série com Hugo Carvana, Denise Bandeira, Procópio Mariano e Lutero Luiz. Escrevo em conjunto com Antônio Carlos Fontoura, Aguinaldo Silva (que fez comigo o curso do MAM), e um rapaz novo, Doc Comparato. A televisão, pela sua própria velocidade, exige um texto teatral e não é este exatamente o meu ramal.

— *Parece que, no cinema brasileiro, há hoje maior respeito pelo roteiro.*

— Alguns diretores seguem à risca o roteiro, outros improvisam. No primeiro caso está Bruno Barreto; no segundo, Arnaldo Jabor. Mesmo o Glauber faz ele mesmo o



roteiro, trabalha com um. Glauber aliás escreve muito bem, há vários diretores que escrevem: Cacá, Jabor, Joaquim Pedro, Escorel. E, entre os roteiristas, Armando Costa, Eduardo Coutinho, Antônio Carlos Fontoura e eu mesmo somos filhos de uma escola de dramaturgia que se chamou Centro Popular de Cultura. Lá se aprendeu muita coisa, não só fazendo pecinhas de teatro como discutindo idéias. Discutir idéias é muito importante para a formação desses profissionais. Se eles trabalham sob certas condições e geralmente mais depressa do que seria desejável, não há como culpar os: trata-se da luta pela vida e nisso eu me incluo. Pouco importa o que eu ache ou deixe de achar: na medida em que ocorrer a industrialização, a profissão de roteirista passará a existir como categoria. A existência da profissão e o número de profissionais, depende do dinheiro que seja aplicado em roteiros. E a indústria não só nasce com pouco dinheiro como não notou ainda que é com o roteiro que surge a idéia e o filme.

— *Mas o cinema não deixa então de ser uma aventura?*

— O cinema tem um quê de aventura, e durante muito tempo foi essencialmente isto mesmo. Mas pode ser uma aventura bem

paga. Ser bem pago não é ser *careta*. Veja: fiz seis roteiros e meio em um ano e isto é humanamente impossível. À medida que você trabalha, sua vida pessoal passa, com dias alegres e dias de depressão. Pouco importa: você tem que produzir num tempo muito curto. Por isso, ganhar pouco é péssimo para a criação. Alguns sentam diante da máquina e produzem rapidamente coisas maravilhosas. Outros precisam de tempo. Lembro-me da história do estúdio norte-americano em que resolveram instalar relógio de ponto para os roteiristas, um bando de bêbados que só chegavam para trabalhar às três horas da tarde. Ao entregar o primeiro roteiro sob o novo regime ao diretor do estúdio, um roteirista ouviu o veredito: "Isto é a maior droga que você já escreveu". E a resposta foi: "Não sei como explicar. Foi feito das 9 às 6, todos os dias". As pessoas ficam indignadas porque o pessoal de criação tem um horário menos rígido. E é simples: por exemplo, antes das 11h30m, meu QI não passa de 70, 75. Estou sonado, não penso direito. Se me botarem para criar, vão se dar mal. Acostumei-me a trabalhar de tarde e à noite, mas mesmo isso, em geral, fazia com dificuldade; meu trabalho rende melhor à noite. Por outro lado, é preciso que se diga: por mais dinheiro que haja, não surgirão uns cem roteiristas maravilhosos do dia para noite. Para fazer roteiros é preciso escrever bem e conhecer cinema, anos e anos assistindo. Abraçando-se o mercado, surgirão mais alguns, certamente.

— *Como foi o seu trabalho em Marília e Marina?*

— Gosto do filme mas tenho um estranhamento com ele. Foi escrito há 11 anos e produzido há três. Conseguí reescrever umas cinco ou seis seqüências, mas não houve tempo para refazer o resto: já estava sendo filmado. Alguns aspectos do filme sofreram com essa defasagem de oito anos. A gincana, quando foi escrita, era uma representação esplêndida: a classe média ganhava sua parcela de poder, com seus carros envenenados atropelando gente em

LEOPOLDO SERRAN

busca do primeiro prêmio, que era um Renault Gordini. O filme fazia uma alegoria, a partir do mundo vivido. Quando o produziram finalmente, a gincana tinha já um leve sabor de nostalgia e com isso perdeu sua força. Certas seqüências se diluíram, perderam o impacto. É o caso do professor de português que tinha uma primeira edição de Machado de Assis. Não o agrediam, não o seguravam, não o deixavam nervoso: simplesmente lhe tiravam uma relíquia, de sua vida, de sua casa, e a levavam para a gincana, *no peito*. De um fascismo exemplar: o dinheiro vale mais que essas coisas. O filme é reprimido, trata de gente reprimida. Mas isso é do poema, e o filme aceitou. Em 1968 já estava errado, vivíamos um momento de confusão. Mas em 1974 não dava mais para isso. O filme é defasado, mas há coisas nele que eu adoro. Por exemplo: o monólogo de Nélson Xavier contando sua infância, como queria ser bebe do Flamengo. Ou a cena em que Joana Fomm flagra Marina e o marido no Antônio's e diz: "Você bem podia ter escolhido uma pizzaria. Não precisava ser logo aqui, onde estão nossos conhecidos". O filme partiu de um roteiro que escrevi com o próprio Luís Fernando. Sem ser uma obra-prima (essas não envelhecem em oito anos), era bastante interessante. E, com todo o envelhecimento, fez sucesso em Belo Horizonte, pela simples razão de que essa é a cidade mais reprimida do Brasil. Trata-se de um filme amado por toda mulher que esteve no colégio interno. Fala de preconceitos que a gente acha que não existem mais e no entanto existem.

- Que roteiro você está fazendo agora?
- Shirley, para Babenco. Mas outro roteiro meu deve ser lançado agora como filme: *Revólver de Brinquedo*. Este eu fiz por vontade própria, inscrevi num concurso, ganhei e vendi. No entanto, o filme do Calmon padece de uma deficiência grave. Precisava, na época, de Cr\$5 milhões e nove semanas de filmagem; foi feito com Cr\$1,5 milhão e quatro semanas de filmagem. Como ninguém faz milagre, isto apa-

rece muito na tela. Luiz Carlos Barreto diz que não há filmes caros nem baratos, cada um tem seu preço. O problema é que Roberto Bataglin, o produtor de *Revólver*, não percebeu bem isto e resolveu fazer o filme por um custo muito mais baixo, num prazo muito curto. Não dava. O roteiro prevê exterior-dia, interior-noite, exterior-noite, interior-dia. Como foi para um concurso, não me preocupei em saber quantas externas havia. Prova-se mais uma vez que a economia em cinema custa caro.

(Entrevista a Sérvulo Siqueira e José Haroldo Pereira)

FILMOGRAFIA

- 1963 — *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues
1966 — *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues (só argumento)
1968 — *Copacabana me Engana*, de Antônio Carlos Fontoura
 Desesperado, de Sérgio Bernardes Filho
1969 — *A Máscara da Traição*, de Roberto Pires (diálogos)
1971 — *Um Certo Capitão Rodrigo*, de Anselmo Duarte
1974 — *A Estrela Sobe*, de Bruno Barreto
1976 — *Marília e Marina*, de Luís Fernando Goulart
 Dona Flor e Seus Dois Maridos, de Bruno Barreto
1977 — *Se Segura Malandro*, de Hugo Carvana
 Gente Fina É Outra Coisa, de Antônio Calmon
 Revólver de Brinquedo, de Antônio Calmon
 Tudo Bem, de Arnaldo Jabor
1978 — *O Bom Marido*, de Antônio Calmon
 Na Boca do Mundo, de Antônio Pitanga
 Amor Bandido, de Bruno Barreto
1979 — *Bye, Bye, Brasil*, de Carlos Diegues (em filmagem)
 Shirley, de Hector Babenco (em preparação)

Prêmios:

- Coruja de Ouro/79, por *Copacabana me Engana* (juntamente com Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa)
Concurso Nacional de Roteiros (INC-Embrafilme), por *Revólver de Brinquedo*

(Pesquisa de Thereza Schlaepfer)

DOSSIÊS CRÍTICOS

Revista basicamente de análise e divulgação do cinema brasileiro, como atividade cultural, FILME CULTURA tem também um importante papel a cumprir no setor da *documentação* — em geral bastante falha — sobre a nossa cinematografia. Tal é a finalidade destes *dossiês* que, fruto de esforçado trabalho de coleta de material junto a variadas fontes, pretendem reunir as principais críticas publicadas sobre os mais destacados filmes brasileiros de produção recente, depois de lançados nacionalmente. Com a seção, julgamos estar fornecendo valiosos subsídios para os estudiosos e os pesquisadores do nosso cinema, no futuro.



Stepan Nercessian.

BARRA PESADA

RIGOR, AMARGURA
E LIRISMO

"Barra Pesada" é um prêmio ao esforço que Reginaldo Faria vem desenvolvendo ao longo de sua carreira de ator e, depois de 1968, como diretor. Em Gramado, emparelhou, em nível técnico e em proposta, ao polêmico *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, de Hector Babenco. Este ganhou, repentinamente, uma ampla discussão que talvez agora, com o lançamento não sem tempo de *Barra Pesada*, coloque Reginaldo e sua obra na história do cinema brasileiro mais empenhado

em discutir o aspecto da violência dentro da sociedade brasileira.

É uma obra rigorosamente trabalhada, o que chega a ser surpreendente. Afinal, Reginaldo Faria era, até agora, o tipo do ator bem comportado que, presumia-se, não correria o risco de assumir, num único filme, uma posição semelhante à que abraçou ao adaptar para a tela o texto de Plínio Marcos, *Nas Quebradas da Vida*. Fiz uma entrevista com ele onde diz que adquiriu, com o tempo, a consciência de que cinema é discussão. Certo e não tardiamente.

As semelhanças entre sua obra e *Lúcio Flá-*

BARRA PESADA

vio (que ele próprio interpreta e que lhe garantiu o prêmio de melhor ator em Gramado) não são meras coincidências. Vão do tema à habilidade de tratamento das situações. Babenco abordou, apoiado no livro de José Louzeiro, questões relacionadas com a luta aberta entre Lúcio Flávio e os que o exploravam sem lhe dar chances de redenção. *Barra Pesada* não comenta fatos, apenas se liga ficcionalmente ao nascimento, vida e morte de um pivete, Queró, que descobre a impossibilidade de safar-se do seu podre e miserável, violento e sofrido ambiente, seja por dificuldades de readaptação social ou, melhor, porque viu-se, sempre, acuado como cão raivoso, achacado por policiais corruptos que, a crônica policial não desmente, são também os responsáveis pela ascensão e fama que adquirem certos marginais que ainda teriam tempo suficiente para recuperarem-se.

O filme é claro. Queró, junto com Negritinho, companheiro fiel, é o modelo do pivete que habita qualquer metrópole. Garotão dos morros cariocas, sem passado e sem futuro, liga-se ao submundo por uma questão de sobrevivência. A marginalidade e a violência do meio sujeitam-no a uma única opção: ganhar um revólver, tornar-se um verdadeiro bandido. Diria ele então, ao se ver explorado tanto por policiais quanto por outros marginais safados (a dupla Teleco e Nelsão, ou Wilson Grey e Banzo Africano, gigolôs de pivetes) algo semelhante a um grito de revolta em que comenta irado, para o amigo, que bandido sem arma não tem personalidade. O poder, afinal, segundo o pensamento do moleque, está no cano de um revólver. Sem ele não há poder. O passo seguinte, a conquista da arma, é o calvário de Queró. A máquina transforma o delinqüente juvenil num marcado, perfeito perfil do marginal que apenas revela sentimentos nos instantes de devaneio com a garota, Ana (Katia D'Angelo), embora seja um sentimental que não consegue, por exemplo, apagar da memória a imagem da mãe (Itala Nandi, num rápido aparecimento) e da vida dolorosa a que era submetida.

O processo se amplia aos poucos, ressaltado na narrativa em que Faria, com indifarçável veemência dialética, põe a nu os podres do submundo. Ninguém, de fato, é bonzinho, nem Queró, nem Negritinho, menos ainda os parasitas do crime e os homens de uma lei virtuosa apenas nos compêndios jurídicos. O destino do personagem se identifica com o de centenas de párias que as manchetes dos jornais não citam, porque não ganharam o status de um Lúcio Flávio, embora tenham sido, tanto quanto ele, privados da possibilidade de qualquer opção. O destino de Negritinho, o amigo, obrigado a delatar Queró para continuar vivo, enquadra-se no mesmo retrato amargo, realista e despojado que Faria, apoiado no texto de Plínio Marcos, construiu na sua melhor e mais consciente realização. Ele poderia,



Ivan Cândido e Stepan Nercessian.

enfim, ter mantido o filme ao nível de um correto policial. Mas o discurso vai muito além, a violência das situações, que chega ao exagero, é às vezes tão incômoda que, ao espectador que ignora essa realidade trágica, a coisa pode até parecer uma mera invenção, produto do cinema.

Não é. Há impotência e desespero, há amargura e lirismo acompanhando cada reação de Queró diante de um universo que o embrutece cada vez mais e onde a única saída é ser sempre mais violento. Faria, com uma segurança digna de um maduro realizador → que ele só demonstra ser com este filme — não esconde, da platéia, momentos de nojo e revolta. Não existem heróis, existem criaturas envolvidas, massacradas por uma idêntica engrenagem, o que não impediu que a censura obrigasse o diretor a, no final, fazer um comentário acerca da punição depois aplicada aos policiais que usaram e abusaram de Queró. Bobagem, já que todo mundo sabe que a realidade só chega a tanto quando um caso dá manchete, e olha lá.

A crítica de *Barra Pesada*, se não atinge a publicidade de um Lúcio Flávio, é feita nas mesmas proporções. Ignorá-la, ou apenas digeri-la como alguma coisa saída da pura ficção, é ignorar, por exemplo, a realidade de uma Baixada Fluminense, ou a que vivemos aqui. É desconhecer, também, a intimidade do autor original, Plínio Marcos, com este submundo violentamente trágico que tanto pode criar um Lúcio Flávio quanto manter acesa a revolta dos Querós da vida que não são poucos.

Reginaldo deve ter transferido para o ator Stepan Nercessian, que defende Queró (como aos demais integrantes do elenco, de Cosme dos Santos a Katia D'Angelo, Ivan Cândido, Wilson Grey, Milton Moraes) um pouco do que absorveu fazendo Lúcio Flávio na obra de Babenco. As reações cruas, chocantes, amargas, refletem os pesa-

delos de um mundo onde coragem é medida pela extensão do cano do revólver e lei é uma palavra há muito abolida. *Lúcio Flávio* revirou estômagos. *Barra Pesada* é o vômito que vem depois da pancada." (Orlando L. Fassoni, *Folha de São Paulo*).

AFRESCO DO SUBMUNDO

"A vivência de Plínio Marcos somada à sabedoria cinematográfica de Reginaldo Faria constrói um afresco do chamado submundo, que na realidade é o cotidiano das grandes cidades brasileiras. *Barra Pesada* é um depoimento sobre o comportamento humano submetido a pressões no beco sem saída desta sociedade, onde se assiste ao duelo final — de um lado, o ser humano (o mocinho), e de outro, as forças organizadas da sociedade (os bandidos)." (Nelson Pereira dos Santos).

NARRATIVA SECA

"A cada momento, a câmara abandona os personagens para deter seu olho sobre a realidade que os cerca: a sujeira dos cortiços, o trânsito permanentemente engarrafado, um ônibus capotado numa esquina, prédios decrépitos sendo demolidos e flagrantes de bêbados, prostitutas, desocupados, flagrantes de gente igualmente decrépita e também em processo de demolição. A cidade onde o pivete Queró (Stepan Nercessian) tenta tocar para a frente seu incerto dia-a-dia é um lugar de casas e de pessoas que caem aos pedaços. E todas essas cenas da imperceptível violência quotidiana — a que já nem damos mais atenção, por tê-la todos os dias sob os nossos olhos — fornecem o contraponto perfeito para a história do pivete que tenta dar um golpe e tirar os pés da lama mas é impiedosamente chacinado pelos "homens" em cujos calos pisou: os traficantes e os tiras.

Não há mocinhos nem bandidos em *Barra Pesada*. Apenas um sórdido e triste jogo de salve-se-quem-puder, sem heróis e sem saída. Queró sente medo do brutamontes informante da polícia, que lhe rouba o magro produto de seus furtos; e apanha dele sem reagir, até o dia em que consegue matá-lo covardemente. Negrinho (Cosme dos Santos), seu amigo e comparsa, hesita em reagir quando ele é espancado no salão de sinuca; e, no final, não resiste à pressão policial, revelando onde ele se esconde e condenando-o ao massacre. Nenhuma possibilidade de solução se abre para essa gente, em um mundo onde, depois de fuzilar barbaramente o inimigo comum, traficante e policial dão-se amáveis tapinhas nas costas e vão cada um para seu lado. (Não engana a ninguém a frase — totalmente deslocada — que a censura forçou a produção a colocar no final do filme, e que se refere ao desmantelamento, pelas autoridades, da cooperação entre passadores de droga e tiras corruptos).

Queró, Negrinho, Nana (Katia d'Angelo) — toda essa gente está colocada sob o signo da desesperança e é destruída pela pior forma de violência: a de não possuir a menor perspectiva de safar-se de uma situação absurda, que os condene à trapaça, ao roubo, à morte. É aí que cobra pleno sentido a imagem inicial do filme e que é várias vezes repetida no decorrer da história, até assumir um valor metafórico: a da mãe de Queró (Itala Nandi), que derrama uma lata de querosene em si mesma e depois acende um fósforo. Toda essa gente miserável que tenta comprar a vida a tiros, murrões e facadas está com a roupa enbebida em querosene e tem um fósforo aceso nas mãos.

O que dá mais força a esse filme que Reginaldo Faria tirou da história de Plínio Marcos — e que segue pela trilha aberta por *Lúcio Flávio*: a de um filme-policial brasileiro sem maniqueismos e fundamentalmente enraizado em nossa realidade — é a secura de sua narrativa. Sem grandes artifícios estilísticos, confiando apenas à sua câmara a tarefa de registrar as situações que um elenco surpreendentemente homogêneo recria, Reginaldo Faria dá, em *Barra Pesada*, um instigante depoimento sobre a violência social. De uma força de impacto que consegue até tornar negligenciáveis os deslizes de realização." (Lauro Machado Coelho, *Jornal da Tarde*, SP).

REALISMO

"O principal mérito de *Barra Pesada* é o de não haver procurado copiar a fórmula do filme policial americano ou francês. Tendo como base um argumento de Plínio Marcos, intitulado *Nas Quebradas da Vida*, Reginaldo Faria ambientou o filme no submundo carioca.

A câmara segue de perto as peripécias de Queró (Stepan Nercessian), um adolescente revoltado, filho de uma prostituta, protótipo do pivete carioca. Pressionado por um olheiro (Wilson Grey) da polícia, agenciador de seus furtos diários, Queró vai à desforra escudado numa arma de fogo: "Com um revólver na mão, a razão está do meu lado". Após o primeiro tiro, a primeira morte. Queró, que se julga vivaldino, cava a sua sepultura ao desrespeitar as regras do crime organizado.

O segundo mérito do filme de Reginaldo Faria é o de não tentar, através do salvo conduto da ficção, impor ao espectador a figura de um policial moldado à semelhança de Kojak & Cia. Pelo contrário. Denuncia a corrupção de policiais que atuam a serviço do crime organizado — e que, às vezes, pelo comportamento, pela violência, pelo aspecto físico, se confundem com os próprios marginais.

Essa visão, desagradável, mas realista, se ajusta ao clima e aos personagens deste universo de

BARRA PESADA



Stepan Nercessian e Milton Moraes.

violência e subdesenvolvimento social. Como diretor, Reginaldo Faria obtém uma visualização adequada à história, através de imagens deprimentes e decadentes, que coexistem com a beleza cartão postal da cidade maravilhosa. Faltou-lhe, contudo, um maior rigor na encenação cinematográfica da violência física, permitindo que, por vezes, essa pareça um tanto artificiosa. Mas o ponto mais vulnerável de *Barra Pesada* diz respeito ao roteiro, algo tumultuado, com um acúmulo de incidentes e personagens retratados sem o necessário aprofundamento psicológico.

Apesar da ausência de uma deseável atmosfera de tensão interior, ou mesmo de densidade humana, a narrativa consegue manter a atenção do espectador. E, artesanalmente, o trabalho de Reginaldo Faria destaca-se pela reconstituição de um cruel quadro de degradação humana e social.

Stepan Nercessian mostra-se à vontade, comunicativo, quando o papel exige aquele tipo de malandragem bem humorada, mas fraqueja nas horas de maior dramaticidade. Em papel pequeno, quase inexpressivo, Lutero Luiz marca um

inesperado e sutil tento pela espontaneidade que imprime à sua breve aparição." (Valério Andrade, *O Globo*)

O POLICIAL BRASILEIRO

"Chegando depois e com menos alarde comercial, *Barra Pesada* pode sofrer uma comparação negativa com *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* de Hector Babenco. Eles têm em comum, principalmente, a temática policial e a presença de Reginaldo Faria, no papel principal em *Lúcio Flávio* e aqui como diretor e figurante (ele aparece apenas numa pontinha).

Mas enquanto o filme de Babenco era mais polêmico e corajoso, *Barra Pesada* é uma fita mais bem realizada, igualmente crítica de nossa realidade e do comportamento de nossa polícia. Inclusive a censura, sempre zelosa, obrigou Faria a colocar no final um aviso dizendo que os policiais corruptos haviam sido presos e condenados numa batida no dia seguinte. Essa involuntária contribuição humorística da censura não diminui nada

do impacto do filme, onde a ligação entre os membros da quadrilha de traficantes e os policiais é mostrada com clareza mas também com a dose exata de discrição. Basta um tapinha nas costas, um telefonema para a corrupção ficar constatada.

Não é que tenha faltado coragem ao diretor, é que simplesmente não era isso que interessava ao enfocar a vida de um pivete marginal, Queró (Stepan Nercessian), filho de uma prostituta (Itala Nandi) que se queimou viva como um bonzo vietnamita, e que não tem muita alternativa a não ser ingressar numa vida de crime. Mas ele fica com o dinheiro de uma quadrilha de traficantes, quebrando o acordo de cavalheiros entre bandidos e condenando-o a uma perseguição que terminará tragicamente.

É importante não esquecermos que o texto original é de Plínio Marcos, o que garante uma autenticidade de diálogos e situações. Mas esta é a primeira vez em que uma obra de Plínio — mesmo quando roteiros originais como *Rainha Diaba* — não acaba virando apenas teatro filmado. Reginaldo soube transformar bem o texto em cinema, dando-lhe tempo e ritmo de tal maneira precisos que, sozinho, o filme desmente aquela famosa afirmação de que "brasileiro não sabe fazer filme policial"

Barra Pesada é um filme de Clint Eastwood no estilo e na forma, com temática genuinamente nacional. Pela primeira vez não ficamos constrangidos de assistir a tiroteios (como a seqüência na casa em ruínas) e perseguições (a fuga no retorno do motel), não há problemas de interpretação nem entre os protagonistas — todos excelentes desde o sempre espontâneo Stepan Nercessian, ao irrepreensível Cosme dos Santos e à presença curta mas marcante de Katia D'Angelo — nem entre os simples figurantes.

Há muito tempo, desde sua estréia com *Os Paquerás*, sabia-se que Reginaldo Faria era um bom diretor, mas *Barra Pesada* é sem dúvida seu melhor trabalho, coerente, conciso, sem falhas. E não deixa de ser um fato interessante constatarmos que Reginaldo esteve envolvido em todos os melhores filmes policiais do cinema brasileiro, seja como ator (como em *Cidade Ameaçada* e *Assalto ao Trem Pagador*, de seu irmão Roberto) seja como diretor. Um filme que, conforme nos afirmou um comprador norte-americano de fitas para circuito de arte, pode ser exibido em qualquer parte do mundo, sem ficar devendo nada a ninguém". (Rubens Ewald Filho, *O Estado de São Paulo*)

IMPRESSIONANTE DOCUMENTO

"O título previne o que será o espetáculo, inclusive, para o espectador: uma barra muito pe-

sada. Não é fácil encarar tal realidade de frente. Não é fácil admitir que ela está aí, ao nosso lado. Não é fácil ver a que extremos de ferocidade os desníveis sociais podem levar o ser humano. A partir de uma história de Plínio Marcos, a quem se deve creditar muito da autenticidade dos diálogos e das situações, Reginaldo Faria — esse ator que há muito vem demonstrando surpreendente talento de diretor — criou um impressionante documento cinematográfico sobre o submundo carioca. Um filme compacto, de ritmo permanentemente tenso, quase sufocante, muito bem interpretado e capaz de conter uma seqüência admiravelmente trabalhada, a da perseguição de carro. Com implacável realismo, *Barra Pesada* acompanha a curta trajetória de um pivete que, na guerra pela sobrevivência, mexe inadvertidamente com os interesses de grupos poderosos. Jogado no mundo por uma explorada prostituta que acaba ateando fogo às vestes, ele segue o seu destino de assalto em assalto, de surra em surra, depois de assassinato em assassinato, até terminar jogado na encosta, com o corpo crivado de balas, vítima de uma estranha ação conjunta de policiais e traficantes. É apenas mais uma vida da qual ninguém tomou conhecimento, enquanto as crianças do morro — os futuros novos pivetes — vaim seus opressores. Eis um modelo de filme brasileiro na medida em que sabe conciliar com perfeição o apelo popular com a seriedade de propósitos. E que promete ser, muito merecidamente, um grande sucesso de bilheteria." (José Haroldo Pereira, *Manchete*)

COLOCAÇÃO DA VIOLENCIA

"Nas ruas e lojas movimentadas do centro da cidade, dois pivetes passeiam com tranqüilidade. Aqui e ali uma corrida depois de arrancar uma bolsa ou carteira guardada com algum descuido. Quando o assalto não dá certo, quando a bolsa está segura com firmeza, quando o dono percebe e impede o roubo, assaltantes e quase assaltados seguem seus caminhos com naturalidade, lado a lado, numa convivência até certo ponto pacífica.

Num edifício abandonado, em demolição, os operários que trabalham na derrubada das paredes ainda de pé assistem a um assassinato. Atraídos pelo barulho dos tiros, eles chegam a tempo de ver a morte de um bandido nas ferragens que sobraram de um andaí. Encontram o assassino com a arma na mão, a vítima agonizando. Só o assassino fala. Explica que matou "o cara porque ele é um alcagüete". Ninguém mais esboça uma palavra ou gesto. Todos se afastam depois da explicação.

A preocupação principal de *Barra Pesada*, de Reginaldo Faria — levar o espectador a sentir com mais força a violência do dia-a-dia — se realiza de

BARRA PESADA

modo perfeito nessas duas cenas. E, de certo modo, importa pouco o pedaço da ação que aparece em destaque, os roubos dos pivetes na rua e a violência do crime no prédio em demolição. Mais importante é o que se vê no fundo do quadro, a convivência das pessoas com os pequenos roubos e a indiferença dos que presenciam o crime.

São detalhes de cena como esses que dão a verdadeira dimensão dessa história, violenta o tempo todo, feita só de brutalidade. Tudo se passa como na média dos filmes policiais exibidos recentemente entre nós. Os personagens se agredem com facadas, tiros, chutes e socos, a tela se cobre de vermelho sangue. O que faz de *Barra Pesada* um filme à parte das freqüentes encenações de violência são as coisas que ele pretende levar o espectador a sentir, é a relação que se procura estabelecer entre o que está na tela e a platéia.

Não se trata de colocar o espectador na pele de um herói ameaçado por um qualquer louco agressivo, nem de mostrar a violência como uma doença contagiosa, que toma algumas pessoas e ameaça destruir a sociedade inteira. A violência, em *Barra Pesada*, não se trata de alguma coisa localizável num ponto, capaz de ser isolada e eliminada. A violência é a sociedade, é o sistema geral que se reproduz em mil casos individualizados. Não é uma ameaça à cidade. As pessoas convivem com ela, assim como se o bem-estar de uns estivesse ligado à violência de outros.

O objetivo real do filme é levar o espectador a experimentar de novo, na sala de projeção, as pressões que ele encontra fora do cinema, na rua. Participar do medo e do sentimento de derrota de Queró depois da surra de Nelsão. Participar do desespero de Queró depois de matar o amigo. O objetivo do filme é levar o espectador a jogar pra fora uma pressão contida pelo dia-a-dia. Jogar pra fora, quase assim como faz Queró, desesperado no quarto de Naná, coberto de raiva diante de Teleco." (José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*)

DISCUSSÃO DE UM CÂNCER

" — Ontem de manhã, no debate sobre *Barra Pesada*, houve um momento em que senti que a gente — eu, tu, todos — nos comportávamos como uma saudável equipe de cirurgiões discutindo o tamanho, a cor, as características do câncer de um paciente condenado à morte.

Essa confissão — talvez a coisa que mais me tenha marcado no recente VI Festival do Cinema Brasileiro de Gramado — me foi feita, quarta-feira de manhã, 22 de fevereiro, pela professora Isolda Paes, certamente a mais assídua e atenta participante dos tradicionais debates que caracterizam nosso Festival.



Rui Resende, Stepan Nercessian e Cosme dos Santos.

Concordo com Isolda.

Também me sinto assim em relação ao filme que Reginaldo Faria dirigiu com base num texto de Plínio Marcos, um cara que sabe das coisas.

Barra Pesada, mais amplo do que a narrativa da trágica história de dois pivetes da grande cidade, é a discussão de um câncer. Tumor que se aistra e se multiplica, cada vez mais incorporado à triste paisagem desta e de outras cidades brasileiras.

Não sou ingênuo e faz tempo que deixei de sonhar com moinhos de vento. Sei que não será com imagens — ainda que admiravelmente construídas — e com palavras — ainda que emocionadas e verdadeiras — que se extirpará o mal. Que pode um simples filme onde governos — ainda que bem intencionados — diariamente somam novos fracassos?

Não é esta a proposta e a intenção de *Barra Pesada*. Reginaldo compreendeu bem a parcela que lhe cabe e a cumpre com exemplar rigor e honestidade. *Barra Pesada* aponta o câncer. Principalmente, deixa claro que ele só poderia existir e crescer num corpo socialmente enfermo.

O grande mérito e força maior de *Barra Pesada* é essa sua lucidez, sua consciência. É essa tarefa que tão bem a professora Isolda Paes intuiu: a de nos colocar no incômodo papel de cirurgião. (Seria bom que não tivéssemos visto *Barra Pesada*, pois teríamos a desculpa de que não sabíamos de nada, que não era conosco que Reginaldo-Plínio falavam).

Reginaldo filma com raiva, sem concessões. Pior: nos envolve irremediavelmente. (Eu sei porque estive em Gramado e vi como o público saiu do cinema, senti como reagiu durante a projeção da fita.)

Queró e Negritinho são milhares de brasileiros, mas Reginaldo os resgata desse cômodo anonimato das estatísticas. (Números são fáceis de engolir e não causam nenhuma indigestão e constrangimento, não é mesmo?)

Barra Pesada insiste em nos lembrar que Queró e Negritinho permanecem seres humanos. À primeira vista, tal preocupação pode parecer dispensável: quem de nós não sabe que esses "crioulinhos de morro" são gente? Chato é que, de tanto os vermos deitados na rua, vivendo e comendo como bichos, terminamos esquecendo que são nossos iguais (iguais?).

Daí a ênfase de Reginaldo filmando sonhos, esperanças e desesperanças de Queró e Negritinho. Daí a preocupação em mostrar que Queró — filho de prostituta e pai desconhecido, pivete por profissão e necessidade — mata para manter sua dignidade. Queró — Reginaldo nos diz — apesar de tudo, ainda tem lugar para o amor em seu coração de vinte anos. Por isso as seqüências de seu encontro e identificação com Ana, adolescente e prostituta; do jantar no restaurante sonhando — de novo os sonhos — o direito de ter uma casinha, um emprego decente, filhos. O direito de ter esperança.

Mas não há lugar para devaneios no mundo a que Queró foi condenado. Impulsivo e revoltado, abre seu espaço usando a mesma violência empregada por aqueles que dele se aproveitam. Quando descobre que o submundo tem suas próprias leis e hierarquia, é tarde. Sua afoiteza interfere com os planos dos chefões do tráfico de drogas e atrapalha os interesses dos policiais comprometidos com os mafiosos.

Policiais corruptos e traficantes, unidos, transformam o corpo de Queró numa pasta de carne. Ele foi um pivete que não soube qual era seu lugar...

Sobrevive Negritinho, mais fraco que Queró. Mas a sobrevivência lhe custa a morte do amigo e o respeito por si mesmo. Dignidade da qual Queró — pivete e assassino — jamais abriu mão.

Assim é *Barra Pesada*, um filme amargo e violento que procura nos arrancar — ao menos isso — dessa postura sonolenta e passiva com que vamos aceitando esses querós que nos rodeiam simplesmente como parte de uma ingrata e irremovível paisagem. A violência, a fome, a miséria, fazem parte de nosso mundo e entram em nossas casas — pelo vídeo da tv, pelas notícias dos jornais... — com tamanha naturalidade que nos acostumamos a conviver com o câncer. *Barra*

Pesada lembra em boa hora que essa letargia poderá ser fatal. E que, de uma ou de outra forma, estamos todos envolvidos". (Ivo Egon Stigger, *Folha da Tarde*, RS).

A PALAVRA DO DIRETOR

"Não procuro mitificar as personagens. Não pretendi fazer um Kojak e ninguém é bonzinho. Todos participam do mesmo contexto: polícia e bandido. É um retrato social de uma faixa marginalizada que existe, onde homens devoram os homens. Procuro manter uma feição muito nossa, própria, brasileira, carioca, mas universal, sem importar qual a sua origem.

Filmar *Barra Pesada*, inspirado no argumento de Plínio Marcos *Nas Quebradas da Vida*, sem fazer concessões, foi realmente uma barra. Revira o estômago e gratifica ao mesmo tempo esse revirar, porque é vivo, é nu-e-cru. É um soco que não podemos deixar de levar, e cada vez que o levamos, refletimos sobre a dimensão de sua obra." (Reginaldo Faria)

Direção: Reginaldo Faria. *Argumento:* Plínio Marcos (*Nas Quebradas da Vida*). *Roteiro:* Reginaldo Faria. *Fotografia:* Fernando Duarte. *Fotografia adicional:* José Medeiros. *Câmeras:* Fernando Duarte, José Medeiros e Reginaldo Faria. *Som direto:* Mário da Silva e Vitor Raposo. *Cenografia e Figurino:* Arthur Maia. *Diretor de Produção:* Pedro Aurélio Gentil. *Supervisão:* Rivanides Faria. *Efeitos Especiais:* Wilmar Menezes. *Montagem:* Waldemar Noya. *Música:* Edu Lobo. *Elenco:* Stepan Nercessian (Queró), Cosme dos Santos (Negritinho), Katia D'Angelo (Ana), Wilson Grey (Teleco), Ivan Cândido (comissário), Milton Moraes (Florindo), Itala Nandi (mãe de Queró), Elsa Gomes (Dona Quita), Banzo Africano (Nelsão), Marcus Vinicius (Brandão), Rui Resende (Tainha), Lutero Luiz (Guegué), Rui Polanah (pai de santo), Reginaldo Faria (cafetão da mãe de Queró), Fábio Camargo (Naná), Radar (ajudante do Comissário), Cláudio D'Oliani (americano), Mário Petraglia (dono do carro roubado no posto de gasolina), Haroldo de Oliveira (Chupin), Milton Villar (Serafim), Expedito (peru de sinuca), Newton Couto (cafetão de Ana), Kim Negro (passador de tóxico), Catalina (velhinha da pensão). *Produção:* Produções Cinematográficas R.F. Farias. *Distribuição:* Ipanema Filmes e Embrafilme. Brasil, 1977.

PRÊMIOS

VI Festival de Gramado (1978): Melhor Trilha Musical (Edu Lobo), Melhor Atriz (Katia D'Angelo), Melhor Ator Coadjuvante (Ivan Cândido) e Troféu Imprensa.



Cristina Pereira, Otávio Augusto e Norma Bengell.



Norma Bengell e Cristina Pereira.

MAR DE ROSAS

CINEMA DE VIVÊNCIA

Mar de Rosas me parece ter um tom extremamente novo no contexto do cinema brasileiro. Os filmes brasileiros sérios e críticos usam em geral o enredo e os personagens para dar uma visão globalizante da sociedade, de um sistema. Os personagens são confundidos com categorias sociais: o classe média, o operário, o camponês. Os enredos são demonstrativos de alguma tese sempre elaborada antes do filme. A intuição e a espontaneidade do cineasta são torcidas para se encaixar nos conceitos que ele quer transmitir. Quase sempre o cineasta sabe — ou pretende saber — o que o filme quer dizer antes de realizá-lo. Penso que esse obstáculo não foi vencido em *Chuvas de Verão*, impedindo Carlos Diegues de se aproximar mais de seus personagens.

Mar de Rosas pertence a um outro tipo de cinema, muito ausente no Brasil, que constrói personagens e enredo não a partir de um conhecimento sociológico, mas a partir de uma vivência crítica, para assim dizer. Um cinema a que pertence, por exemplo, o *Bahia de Todos os Santos* realizado em 1960 e poucos por Trigueirinho Neto, e o ainda inédito em São Paulo e magnífico *A Lira do Delírio*, de Walter Lima Junior.

Estes filmes serão apolíticos ou menos políticos que os outros? Certamente eles não exibem um significado político explícito, não são impostados ao nível do discurso habitualmente tido como político e sociológico. Nem pretendem que o público assimile determinada mensagem específica que os resumiria. São filmes ambíguos com os quais o público tem que procurar um modo de se relacionar. São filmes que falam de coisas bastante próximas de pelo menos um certo público, de sua vida emocional, de sua vida

cotidiana, de seu comportamento *normal*, sem encaixar isso tudo num esquema abstrato distanciado da vida individual.

Claro que *Mar de Rosas* será recuperado: os personagens serão interpretados como símbolo ou alegoria ou metáfora da classe média. A própria diretora, Ana Carolina, colabora com este trabalho de recuperação quando, em entrevistas dadas em São Paulo, vem dizendo que é um filme sobre o poder. Como se tivesse feito um filme para comunicar suas reflexões sobre o poder. Não é nada disso. O filme jorrou de sua vivência, foi elaborado sem saber o que significaria, sem submetê-lo à censura prévia de um aparelho conceitual. Jorrou com violência de uma vivência complexa, daí a sua abertura a múltiplas interpretações e múltiplos relacionamentos por parte do público.

Por parte, inclusive, da diretora, que pode vê-lo como um ensaio sobre o poder.

O que me impressionou no filme é a soltura com que a diretora joga a sua experiência, ou a experiência de uma adolescente desengonçada em revolta contra os adultos que a oprimem. Sem nunca dizer se esta revolta é política, se representa uma revolta da classe média, se a adolescente é anarquista ou não: o público que se situe diante dela, o público que faça a sua escolha. A adolescente se revolta contra os pais? Talvez. A adolescente é igual à mãe? Talvez. E Ana Carolina não define nada, fica trabalhando constantemente num nível de ambigüidade estimulante. Que a adolescente se revolta contra a mãe, é óbvio, no entanto usando recursos da mãe: machuca o pescoço da mãe como esta machucara o pescoço do marido; bota gilete no sabonete como a mãe usou gilete para machucar o marido. Quem é o Sr. Barde? Paquerador, amigo do marido, polícia? A mãe matou ou não matou? E a mãe, é a mãe? Em todo caso, no banheiro, ela passa creme na parte inferior do rosto como se fosse espuma de barbear, e fica o filme todo com sinais de barba que a filha lhe desenhou no rosto.

Tudo isto banhado num clima de alegre crueldade e de paranóia que só tem par nos quadrinhos do Henfil. Esse humor negro opõe-se às piadas sem graça proferidas pelos personagens.

Em Mar de Rosas, se ninguém presta, os homens prestam menos ainda. São boçais. O curioso é que num filme anterior, *Getúlio Vargas*, Ana Carolina fazia o elogio desmedido do pai perfeito e sem mácula. Aqui o bom pai desapareceu. Ela joga todos os homens na lata de lixo.

Curioso também é que nesse filme iconoclasta e maldoso, Ana Carolina optou por uma linguagem cinematográfica bem comportada. Os primeiros filmes em que ela trabalhou (*Lavra-dor*

MAR DE ROSAS

e *Indústria*, nos anos 60) constituíam basicamente pesquisas de linguagem que visavam a subverter a tradicional linguagem narrativa do cinema. Esses filmes baseados em pesquisas sociológicas, importantes no quadro do cinema documentário brasileiro, eram extremamente construídos e tensos. À medida que Ana Carolina se solta, se aproxima de sua vivência e exterioriza sua revolta, ela investe menos contra a linguagem cinematográfica ambiente. Isto cria uma tensão entre a revolta e a aceitação, que pode talvez ser relacionada com a atitude da adolescente: em que medida ela se revolta contra a mãe? Em que medida ela reproduz o personagem da mãe? (Jean-Claude Bernadet, *Última Hora/SP*).

IRONIAS

Logo durante os letreiros, faróis, carros, caminhões se cruzam em estrada inicialmente não identificada. Mas é o bastante para dar uma idéia ao espectador do que ele assistirá: personagens que, como os carros e caminhões, vão se cruzar com um destino aparentemente indefinido. Carregando seu *Mar de Rosas* com tintas do realismo-fantástico para pintar o absurdo do cotidiano familiar, a diretora Ana Carolina, no entanto, quis ir ainda mais longe, tentando um pretensioso ensaio sobre as relações do poder. Pretensões, nesse ponto, frustradas. A menos que sejam suficientes rápidos *closes* de Dirceu (Ary Fontoura) — "Detesto a palavra agir" — ou Betinha (Cristina Pereira) — "Ninguém pode desobedecer às ordens. Ou pode?" Ao nível de discussão sobre o poder, o filme fica por aí. Mas, no entanto, consegue ser rico ao observar a desagregação (e deterioração) conjugal e desajuste filial, lançando mão de um estilo em que a narrativa paralela e a ação múltipla num mesmo plano se completam. É aí que a classe média e os casais/tortura são vistos por um impiedoso olho crítico, com lentes insólitas de uma original comédia dramática — chegada a um estranho humor negro. De ponta a ponta, Ana Carolina usa da ironia não só como principal arma para seus recados, como detonadora do riso. O filme, um tormento, se intitula *Mar de Rosas*; a personagem de Norma Bengell, uma sofredora, se chama Dona Felicidade. Tudo contribuindo para um resultado curioso e pessoal. Sem ironias. (Flávio Marinho, *Jornal do Brasil*)

SINFONIA

— Como é o nome daquele negócio?
— Aerossol.

Diálogos como este, saídos do nada e sem continuidade, apinharam o primeiro longa-metragem de ficção de Ana Carolina. *Mar de Rosas* tem, de fato, um aspecto absurdo. Quando Betinha (Cristina Pereira) pergunta a Orlando Bar-



Miriam Muniz, Norma Bengell e Cristina Pereira.

de (Otávio Augusto) por que ele as está seguindo — a ela e sua mãe, Felicidade (Norma Bengell) —, Barde nada responde, e Betinha, por sua vez, nada mais pergunta. Esquisito, sem dúvida. E mais ainda porque, até o momento em que a pergunta é feita, *Mar de Rosas* parecia um filme razoavelmente bem comportado; donde razoavelmente inteligível. Até então, afora a tomada, possivelmente chocante, de Betinha a verter seu excedente líquido, de cócoras sobre a relva de um acostamento na Rio-Santos, os personagens haviam se comportado consoante o senso comum instaurado pelas convenções narrativas conhecidas.

Até então, Ana Carolina estivera introduzindo o seu tema; e para os exórdios que precedem variações heterodoxas, a clareza é fundamental. A construção do filme é sinfônica, até sua autora o admite. E como uma sinfonia, são quatro os movimentos, não necessariamente *Allegro* o primeiro (que termina com a saída de cena do marido, Sérgio, interpretado por Hugo Carvana), nem tão *Vivace* ou *Presto* o último (que comece com a fuga de Felicidade e Betinha até a estação de trem). Os *leitmotiv* são vários: a falência do casamento, a onipresença da morte, a inferioridade institucionalizada da mulher numa sociedade moldada e mantida sob os princípios de autoridade e hierarquia dos homens. Inter-relacionados, resultam num tema maior: o mandonismo.

Em miúdos: no mundo, há os que mandam e os que não podem mandar. Ainda que em determinado instante Felicidade assegure que nunca perde nada, por ser forte, em seguida, de volta à realidade, reconhece que preferia ser um homem, para ser levada "mais a serio". Pouco depois, desabafa: "Meu Deus, quanta servidão". Portanto, no mar de rosas em que vivemos, os homens

ordenam e as mulheres, falsamente felizes, calam e obedecem. Daí a simetria, não muito rigorosa, saliente-se, entre os personagens masculinos e femininos, figuras tensas que se desdobram em cenários que apenas na aparência se diferenciam do primeiro, sua matriz: o carro de Sérgio, o marido que não deixa a mulher abrir a boca e se arroga o direito de não cumprir promessas feitas.

Felicidade acha que a coisa de que mais gosta na vida é mandar e não obedecer. Betinha a contesta, mas esta discussão, como as demais esboçadas, não tem prosseguimento. Detestar a obediência compulsória não significa adorar o ato de mandar. A confusa Felicidade, no íntimo, gostaria apenas de não ter que obedecer; ao contrário de Barde, que se considera numa "posição invejável", na medida em que seu trabalho é fazer com que os outros o obebam. Contratado para seguir Felicidade e Betinha, e trazê-las de volta ao lar, Barde é a sombra de quem o contratou; ou como dizem os alemães, com o vocábulo justo: o *doppel-ganger* de Sérgio. Talvez um pouco menos refinado e mais empanturrado de plastitudes classe média ("Minha vida é um livro aberto"; "O trabalho dignifica o homem", mas, na essência, um sentinela da ordem estabelecida).

Defronte à casa do dr. Dirceu (Ary Fontoura) e d. Niobi (Miriam Muniz), onde tem início o terceiro movimento, qual um rondô composto por Dalton Trevisan para a chanchadística *Família Trapo*, mãos misteriosas picharam no muro *Fora Kissinger*. Em *Mar de Rosas*, até as filigranas demonstram, quem manda é sempre vilão. O que não quer dizer que os mandados estejam no outro prato da balança maniqueísta. Quem lhe altera o fiel é a rebelde Betinha, o anjo exterminador de um poder constituído sobre discontentamentos reprimidos, gritos sufocados e aforismos enganosos. Desagradável e violenta, Betinha pune com sangue e fogo — e afinal, bíblicamente, atira ao abismo a mãe e seu perseguidor —, mas Ana Carolina a considera uma pessoa "adorável e maravilhosa", através da voz de Steve Wonder (*Isn't she Lovely?*), incidentalmente ouvida no rádio do carro.

Se os personagens se desdobram e determinados elementos (sangue — carro — ônibus — gilete) se multiplicam, os diálogos se encadeiam, associando idéias e incitando jogos de palavras. D. Niobi pergunta: "Concorda, Dirceu?" Este responde: "Sem corda" Quando ela oferece licor de pequi, Betinha comete um trocadilho tão obsceno como o que, a seguir, se comete à menção da palavra nabo. Quando, na mesma sequência, Dirceu observa que "terra roxa é boa para plantar tomates", o circuito de transnominações e insinuações pornográficas (pequi — nabo — tomates) se fecha. E o filme, um dos mais instigantes, neu-

róticos e ousados que o cinema brasileiro produziu ultimamente, se define, claramente, como uma pirracenta manifestação de nojo pelo mar de rosas em que navegamos. Dizer nome feio também é uma forma de luta. Ao menos, num filme cujo herói é uma adolescente, confessadamente de saco cheio. (Sérgio Augusto, *Isto É*)

VONTADE DE DESABAFAZ

No princípio, é noite, a escuridão da tela é cortada só pela luz forte dos faróis dos carros. Depois surge a luz da manhã, a imagem se define melhor, e o espectador se descobre no meio de um pesadelo. Está num mundo onde ao mesmo tempo tudo parece familiar e estranho, natural e absurdo. As ações às vezes fazem sentido, uma mulher corta o pescoço do marido e foge com a filha, às vezes não fazem sentido algum: a mulher que foge e o homem que a persegue se encontram num posto de gasolina e passam a viajar juntos, no carro do perseguidor. Mais adiante interrompem a viagem na casa de um dentista para um licorinho e um jogo de palavras feito à maneira de uma peça de Ionesco. Todos falam frases feitas sem prestar atenção ao que diz o vizinho. Vários monólogos se cruzam sem respostas e sem um significado, ou ligação com os gestos dos personagens, imediatamente reconhecível.

Esse deslocamento da ação para uma realidade paralela àquela em que vive o espectador tem como objetivo refletir com traços mais firmes a pressão comum contra todas as pessoas que pretendem se expressar e agir através do cinema (ou de outro qualquer meio de expressão). Paire sobre tudo uma atmosfera de terror e uma vontade de desabafar de uma só vez todas as palavras trancadas na boca. Nesse quadro o filme insere a personagem (ou o comportamento) que aponta como a forma de subversão capaz de alterar o quadro: o mau comportamento de Betinha, que não faz o jogo do dominado nem o do dominador, mas empurra os dois, presos um ao outro por algemas, para fora do caminho.

Ao lado desse conflito, como uma invasão do mundo natural nessa realidade especial, estão os figurantes na estação de trem e o vagão da Leopoldina — uma outra dimensão da atmosfera pesada que cai sobre todos. (José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*)

UM FILME ESQUIZOFRÉNICO

Mar de Rosas, de Ana Carolina, é um filme muito especial no contexto do cinema brasileiro. Não pelo fato de ter sido escrito e dirigido por uma mulher, mas porque ela logrou, no seu primeiro longa-metragem de ficção, realizar uma obra tão perturbadora e desconcertante.

MAR DE ROSAS

Num primeiro momento, somos tentados a enquadrar *Mar de Rosas* no rol do cinema do absurdo. Porque absurdos são os diálogos, construídos de frases feitas, provérbios e lugares-comuns ou trocadilhos sem nexo do tipo "o iníquo fica inócuo, o histérico fica histórico". Mas que, proferidos em situações igualmente absurdas, se tornam ora hilariantes, ora terrivelmente cruéis e desumanos. Mais absurdo ainda é o comportamento das personagens que, quando não tentam destruir-se uma à outra (no fundo uma forma de autodestruição), estão sempre fugindo de um perseguidor do qual jamais conseguirão livrar-se, seja porque este muda de identidade, seja porque os perseguidos também se transformam, ocasionalmente, em perseguidores.

Aos poucos, porém, começamos a nos dar conta de que esse cômico mas turbulento mar de rosas não é surrealista e muito menos onírico. Na verdade, trata-se de um filme esquizofrênico, na medida em que todas as personagens — perseguidos e perseguidores, oprimidos e opressores — são projeções, mais ou menos inconscientes, das facetas psíquicas conflitantes da própria cineasta. E não deixa de ser significativo que Ana Carolina veja as três personagens femininas como sendo uma única mulher e os três personagens masculinos como sendo um só homem. O mais curioso, porém, é o fato de esse filme singularmente esquizofrônico acabar por identificar-se um pouco com a esquizofrenia de cada um de nós, com a esquizofrenia de uma sociedade inteira.

Ana Carolina, que há onze anos começou a fazer curtas-metragens com a "pretensão de interferir na cultura de seu país" e cujo primeiro longa-metragem, um documentário, se intitulava *Getúlio Vargas*, define *Mar de Rosas* como uma discussão sobre o poder na microinstituição do casamento: uma discussão sobre quem manda e quem obedece, se quem manda consegue manter aquela instituição funcionando e que saídas encontra um ser alijado do centro das decisões, para livrar-se do poder. "É aí, no cotidiano de cada um, que se identifica a realidade do país", acrescenta Ana Carolina, "mesmo porque a repressão, o poder e a fuga — elementos onde o *Mar de Rosas* repousa — são paralelos dentro dos quais a minha geração se acotovela no seu dia-a-dia mais primário".

Não me parece, contudo, que Ana Carolina saiba exatamente o que expressou no filme, embora tente dar uma explicação racional para o que criou instintivamente. O que na verdade se discute, em *Mar de Rosas*, é o conflito homem/mulher, pai/mãe, mãe/filha, pois nenhuma das personagens está empenhada numa disputa pelo poder. Dona Felicidade (Norma Bengell), por exemplo, diz que detesta obedecer e que gostaria

de mandar. Acusa o marido (Hugo Carvana) de não deixá-la falar, tenta matá-lo com uma gilete quando este se recusa a ouvir as suas queixas. Mas depois de fugir com sua filha Betinha (Cristina Pereira), entrega-se masoquisticamente, na primeira oportunidade, ao capanga do marido que a persegue (Otávio Augusto).

O que todas as personagens ressentem, o que todas disputam é um pouco de amor, um pouco de compreensão, num mundo alucinado em que todos falam muito mas ninguém se entende, num mundo psicótico em que a palavra se transformou numa coisa oca e vazia. Os homens do filme são mandões e insensíveis, as mulheres parecem buscar exasperadamente libertar-se do seu jugo. Mas o fato é que todas as personagens são ao mesmo tempo vítimas e carrascos, incapazes de identificar os mecanismos psicóticos que as mantêm indissoluvelmente amarradas umas às outras, isto é, ao perseguidor que trazem dentro de si mesmas.

O que faz de *Mar de Rosas* um filme tão explosivo é a adolescente Betinha, segundo Ana Carolina "um ser alijado do centro das decisões que sente o poder familiar de maneira vaga e tenta uma saída". A saída de Betinha para livrar-se do psicótico círculo familiar e social é a violência, em parte gerada pela violência de sua mãe contra o seu pai. Betinha enfia um alfinete de fraldas no pescoço de Felicidade, tenta incendiar um posto de gasolina para destruir a mãe, tenta soterrá-la sob uma avalanche de terra. No final do filme, ela faz uma banana para a câmara depois de atirar a mãe e o pai (ou melhor, o substituto do pai) para fora do seu trem, isto é, para fora do seu mundo.

Sob o ponto de vista psicológico, já houve quem tentasse analisar a violência de certos movimentos de contestação como reflexo de uma revolta estritamente pessoal e inconsciente contra o próprio pai ou a própria mãe, isto é, como a extensão, a nível social e político, de um conflito edipiano. O *Pai Patrão*, dos irmãos Taviani, ilustra bem essa tentativa de associar, por meio de jogos de palavras, a figura de um pai particularmente tirânico à do pátrio Poder ou à do patrão explorador.

Por isso mesmo, talvez, Ana Carolina defina o seu filme como uma discussão sobre o poder. De qualquer modo, é nesse sentido que a perigosa Betinha pode ser vista como o retrato de uma juventude anárquico-terrorista dominada pelo afô de tudo destruir, na infantil ilusão de que eliminando a *ímago* do pai e da mãe terríveis, os problemas cessam de existir.

Nem todas as seqüências de *Mar de Rosas* são igualmente bem sucedidas, nem sempre o humor negro tem a força necessária. O filme, às vezes, especialmente na alucinada seqüência da casa do dentista poeta (Ary Fontoura) e sua mu-



Norma Bengell.

Iher Niobi (Miriam Muniz) — talvez pretendendo refletir a alienação dominante — perde-se num blablablá estéril. Não obstante, é uma obra perturbadora e um dos filmes mais interessantes da recente safra do cinema brasileiro. (Pola Vartuck, *O Estado de São Paulo*)

INTRIGANTE

A fuga de Felicidade (Norma Bengell), após tentar matar seu distante e prepotente marido — símbolo de um poder que a anula ("eu quero falar", pede ela inutilmente, durante toda a primeira seqüência do filme) —, é, metaforicamente, a fuga de todo ser humano às coerções — morais, econômicas, políticas — que o oprimem. E sua tentativa de sair em busca de uma felicidade que a personagem traz no nome, mas cujo gosto nunca chegou a provar.

Mas essa fuga é inútil. Em sua cola vem Barde (Otávio Augusto), o pau-mandado do marido, o instrumento através do qual o poder continua a exercer a sua dominação. É amarga a visão que Ana Carolina tem da condição humana: o beco sem saída em que se movem os seres, perseguindo a própria cauda nessa vã escapada. Seus personagens falam todo o tempo, falam compulsivamente, como única forma que lhes resta de protestar contra o absurdo em que estão imersos. Mas o que sai de sua boca é um palavrório desconexo, uma enfiada de clichês, provérbios e lugares-comuns, uma salada de frases feitas reveladoras da intrincada trama de situações pré-fabricadas que o homem teceu à sua volta, para dar-se a ilusão de que tudo vai bem, e para fingir que não sabe que está irremediavelmente alienado das coisas e de si mesmo.

Um único personagem recusa-se a aceitar essa ilusão de que o charco é um *mar de rosas*:

Betinha (Cristina Pereira), a filha de aparência meio débil mental, mas que é a única que não aceita entorpecer-se com as palavras, como os outros (ela, aliás, quase não fala). E que é a única a agir, de forma insolitamente violenta, para negar o marasmo e o conformismo. Ela é o contrário, por exemplo, do dr. Dirceu (Ary Fontoura), que "detesta a palavra agir", e se deleita numa inação estéril, e num desejo de auto-supressão finalmente satisfeita com o banho no próprio sangue.

Betinha não é como os outros: nem como sua mãe, que odeia ser oprimida pelo marido, mas, ao mesmo tempo, sente um prazer doentio no lado mais aviltante dessa dominação, representada pelo capanga que a humilha; nem como Niobi (Miriam Muniz), que se curva à ordem estabelecida, e acha normal que "o imóvel fique fixo", que nada mais se modifique, e que, à medida que se embota a capacidade humana de reagir, "o iníquo fique inócuo, o histérico fique histórico". Irreverente da primeira à última imagem (é ela quem abre o filme, urinando na beira da estrada, e o fecha, com uma vasta banana endereçada ao espectador) é ela quem diz não.

Mar de Rosas não é fácil de assistir. É desse tipo de filme que só se começa a gostar aos pouquinhos — e cada vez mais —, no dia seguinte, depois que passa a sensação de desagrado com o ritmo arrastado (e às vezes até mortalmente chato) e com os altos e baixos da direção (a seqüências de uma desenvoltura fantástica seguem-se outras que vão aos trancos e barrancos). Mas é um filme intrigante, rico em sugestões intelectuais, com diálogos (que lembram o melhor Ionesco) de um nível de qualidade muito raro em nosso cinema, e com um excelente e muito bem dirigido elenco, tão homogêneo que seria injusto destacar um deles como melhor. (Lauro Machado Coelho, *Jornal da Tarde*)

RUPTURA

(...) *Mar de Rosas*, de Ana Carolina, destaca-se na produção nacional dos últimos anos tanto pela originalidade da concepção como pela atualíssima inquietação que esta estreante no cinema demonstra e transmite. *Mar de Rosas* não faz das falhas coração, ao contrário dos filmes que tropeçam pedantemente, como se os defeitos devessem constituir questão de estilo em uma artindústria ainda longe das plenamente desenvolvidas. Embora sem alardear as pretensões técnicas, artísticas, sócio-culturais de tantos outros filmes, *Mar de Rosas* voltará freqüentemente ao debate e permanecerá como uma espécie de peça de repertório do moderno cinema brasileiro, do pós-cinemanoísmo, numa linha que não renega o que havia de vitalidade no Cinema Novo.



Miriam Muniz e Ary Fontoura.

(...) Vamos encontrar em *Mar de Rosas* um filme que *soma* (e soma bem) o que convinha aproveitar de experiências de nosso ontem, de nosso antes-de-ontem, e não se dá por satisfeito com a proeza. Os estímulos cinemanovistas estão à vista de quem conhece as fontes: desinibição na seleção dos planos, fugindo ao *parti pris* de cinematografia (registro de coisas móveis ou imóveis para a arrumação de uma história) e à tentação ornamental (esta, um atrativo a que vários próceres do Cinema Novo não souberam resistir); montagem menos preocupada com o ritmo que com a aproximação mais íntima e inquietante entre um e outro *momento* da forma e da emoção; destemor ante prováveis reações de *implausibilidade* por parte do espectador e compromisso com figuras humanas que — bem ou não tão bem — substantivem a sensibilidade e as idéias do cineasta. Os cinemanovistas também procuraram fontes anteriores, como a antiga chanchada, com seus travestis da realidade em busca da irreverência, mas poucos obtiveram êxito nesse terreno (*Macunaíma*, um exemplo). Conscientemente ou não, Ana Carolina faz um filme muito ligado a

máscaras (o dentista e sua mulher) e ao descompromisso com o realismo (as seqüências na casa-consultório do frustrado poeta e improvável odontólogo, admiráveis) que víamos quase sempre desperdiçados nos êxitos comerciais da Atlântida e outros fornecedores do gênero. Mas o desatino de *Mar de Rosas* traz uma lucidez e uma inventiva que os responsáveis pela chanchada não alcançavam. As súbitas rajadas de exacerbações surrealistas, que reforçam ainda mais sua elaboração coerente do absurdo, certamente derivam de fascínio pelo universo de Buñuel (*O Anjo Exterminador, A Bela da Tarde*) e é provável que também resultem de válidas lembranças da provocação humorística de Groucho Marx.

Nesse ponto encontramos a mais importante ruptura entre o Cinema Novo e *Mar de Rosas*, que já se apresenta estimulante de ironia no título: a convivência (sem solução de continuidade interior) entre o ranger de dentes e o riso, entre a angústia e a demonstração do prazer que é própria do homem. Ao contrário da opinião predominante ou dos resultados constatáveis entre

cinemanovistas e seus tutelados, Ana Carolina comprova na tela o que pôs em entrevista: "O humor é a melhor maneira de abordar coisas sérias". Na estupidez, na crueldade (que a realizadora transforma em elemento crítico), nos freqüentes diálogos de surdos, nas rupturas estapafúrdias do andamento normal das ações, os personagens de *Mar de Rosas* evidenciam a influência do desenho animado e do cartum. Até a vulgaridade de certos desenhos transparece em vários momentos, nas seqüências que envolvem Felicidade (Norma Bengell), o policial Orlando Barde (Otávio Augusto) e a chateadíssima filha da Felicidade (Cristina Pereira), com o Dr. Dirceu (Ary Fontoura) e dona Niobi (Miriam Muniz). Se a vulgaridade presente em produtos daquelas áreas de humor invade tão intensivamente nosso lazer, em todos os meios de comunicação visual, porque não torná-la ingrediente em um filme que pretende refletir a alienação dominante? (...) (Ely Azeredo, *Jornal do Brasil*)

SINCERO E ÍNTEGRO

Na última cena de *Mar de Rosas*, a menina Betinha — depois de ter empurrado da plataforma do vagão de trem, onde se encontra, a sua mãe e o investigador que a perseguia e algemara — leva a mão direita sobre o braço esquerdo e levanta sola-ne e resoluta o antebraço do mesmo lado, numa banana, sintetizando tudo o que pensa sobre as situações que vivera. No quadro dessas situações, ela participara sempre como indesejável, ou dispensável. Os pais ignoraram a sua presença — seqüências iniciais — quando começaram o bate-boca que virou briga e quase terminou em morte. A mãe, na fuga que se seguiu, levou-a consigo como um objeto qualquer que se carrega. O dentista e sua mulher — que acolheram mãe, filha e perseguidor, no episódio seguinte ao quase atropelamento da mãe — desenvolvem as minúcias de seu pequeno e mesquinho mundo sem cogitarem, a não ser formalmente, da existência de Bétinha.

É um falar repetitivo o dos personagens do filme, na exposição dos seus próprios lugares-comuns, numa busca, em si mesmos, de uma caixa-de-resonância. Betinha passa a agir, nesse contexto, como uma daquelas crianças traquinhas das comédias mudas, verdadeiras pestes a programar ciladas vingativas contra os adultos opressores. Sua imaginação é, entretanto, mais requintada e mais cruel: fere o pescoço da mãe com um alfinete de molas; faz despejar um carregamento de terra pela janela do consultório do dentista (onde trancara a mãe); mergulha uma lâmina num sabonete que será brevemente utilizado. Não resta dúvida, pela conclusão da cena final, que a realizadora do filme solidariza-se com o gesto de Betinha de rebeldia contra o esforço conjunto dos adultos a favor da manutenção das coisas como

estão. O pai, no seu egoísmo; a mãe, na sua revolta passional e autocomiserativa; o detetive, na sua truculência; o dentista, na sua poesia de almanaque; a mulher deste, afogada na sua convicção de dona-de-casa. Todos igualmente fracassados mas resolutos na defesa de uma realidade que ajudaram a construir e com a qual, de fato, se irmam. Apesar dos pesares, mãe e perseguidor se equivalem.

O humor de deboche seria, assim, uma das chaves da proposta estilística do filme. Apesar de que não se lhe pode negar um certo contágio (de que faz prova a adesão da platéia a certas *crueldades* de Betinha), ele é, no entanto, o calcanhar-de-Aquiles do filme de Ana Carolina. Todo o longo episódio que se desenvolve na casa do dentista arrasta-se mais porque o humor não é suficientemente dinâmico. É, também, um filme onde todo mundo fala demais, reclamando exatamente o seu direito a isto; mas nem sempre o diálogo parece à altura da exigência. Como a caricatura, apesar da qualidade dos intérpretes, nem sempre se mostra capaz da sátira desejada.

Os personagens são, entretanto, bem construídos e o nível artesanal da realização foi bem solucionado. Como primeiro filme de ficção da cineasta, pode-se concluir que o resultado merece estima e que se deve esperar mais das futuras propostas de Ana Carolina, cujo passado recente de documentarista já tem seu lugar entre as realizações expressivas do curta-metragem brasileiro. Além de sincero e íntegro, *Mar de Rosas* propõe uma discussão oportuna e muito feminina — sem feminismo. Bom, em geral, o nível das interpretações; de boa qualidade a fotografia de Lauro Escorel e quase sempre bem solucionado — ressalvados alguns momentos de excesso — o acompanhamento musical de Paulo Herculano. (Fernando Ferreira, *O Globo*)

CRISE DE VALORES

A convivência, na mesma imagem, do drama e do deboche, numa solução bem brasileira — eis a grande originalidade de *Mar de Rosas*, cujo ponto alto está na surpreendente preocupação com a linguagem. Formada no documentário, Ana Carolina dirige tão bem na ficção que seu humor surrealista acaba conquistando o público. Ela só fraqueja na seqüência do dentista-poeta, espichada além da conta e com sabor nitidamente teatral. O tema desse admirável exercício de cinema em singelas condições de produção são as instituições do casamento e da autoridade. É preciso lamentar, no entanto, certo negativismo doentio que domina a narrativa. Não se entende muito bem por que tudo no filme tem de ser necessariamente feio, ridículo e sórdido — inclusive e particularmente o sexo. Esse aspecto de *Mar*

MAR DE ROSAS

de Rosas prolonga a tendência perigosa de alguns filmes brasileiros no sentido de esquecer a dialética da vida para fazer, digamos assim, o jogo do momento histórico, tornando-se mais um reflexo do que uma denúncia da crise de valores atual. (José Haroldo Pereira, *Manchete*)

TEATRO DO ABSURDO

Juntamente com Theresa Trautman, que continua esperando a liberação de sua obra de estréia — *Os Homens Que eu Tive* — pela Censura Ana Carolina é outra das poucas mulheres que, no cinema brasileiro, desempenham o papel da direção sem constrangimentos ou complexo de inferioridade em relação aos que determinam o rumo da produção, ou seja, os homens. Cinema, lógico, não é arte exclusiva deles, mas o chauvinismo chega a tanto que certamente muitas carreiras femininas perecem diante das dificuldades que a mulher normalmente encontra quando topa o desafio com o lado oposto.

A filmografia de Ana Carolina, no curta-metragem, é boa. Autora que saiu dos festivais amadores com obras como *A Fiandeira*, *Pantanal* e *O Sonho Acabou*, chegou ao documentário realizando um trabalho-modelo sobre Getúlio Vargas e sua época, feito em 1974, fruto de uma pesquisa profunda e de um empenho singular. Hoje, mudando de tom, Ana coloca em julgamento, para o público, seu primeiro longa-metragem, *Mar de Rosas*. E novamente surpreende. Se no documentário ela havia revelado um certo desprezo pelos modelos normalmente utilizados no gênero, aqui a moça descamba — no bom sentido — totalmente para uma comédia de horror, ou humor negro, em que procura dissecar o comportamento de uma classe média submetida à inércia, oprimida, acuada e desiludida, imersa num processo de decadência latente e que, como saída, parece preferir a insanidade como algo mais lógico do que viver a própria realidade.

Quando vi o filme, recordei de imediato aquela indagação que Peter Shaffer faz em *Equus* com as relações entre o psiquiatra Martin Dysart e o garoto Alan Strang: num universo como o nosso, a loucura seria mais virtuosa do que o equilíbrio mental? Não que se possa fazer analogias entre o que Shaffer descreve em sua peça e o que Ana Carolina mostra em *Mar de Rosas*. Mas a proposta da encenação teatral caberia, até, como elemento para a análise das situações que colocam os personagens do filme entre a aceitação da loucura e uma desesperada busca do equilíbrio.

O que Ana Carolina tenta analisar, através dos caóticos e absurdos movimentos de suas criaturas — pai, mãe e filha, um casal interiorano e um capanga do marido — é que a alienação e a



Cristina Pereira e Norma Bengell.

violência são itens inseparáveis do trágico cotidiano. E que, no nosso dia-a-dia, as discussões e as relações mergulham insensivelmente num redemoinho de baboseiras que embocam cada vez mais as pessoas no processo de insanidade. Essa proposta pode ser examinada naquilo que podemos invocar como o cerne da obra, ou seja, a quase meia hora em que, colocados juntos no *hospício* que é a casa do dentista interiorano, os personagens se digladiam com palavras, promessas, enlevos e poses que não levam absolutamente a nada senão a uma maior aproximação do reconhecimento da loucura de cada um.

O filme é estranhíssimo para quem espera dele uma linha regular, algo convencional, uma história que comece e termine dando satisfações, mesmo ligeiras. Ana Carolina, de fato, conseguiu construir, com brilho, uma peça totalmente anárquica, marcada por flagrantes quebras de ritmo, com situações às vezes banhadas por uma espuma quase amadorística, de coisa experimental, teatral, como se, de propósito, tentasse aprisionar as suas criaturas num beco, acuá-las ali e, dali, dissecá-las na sua personalidade, na sua psicologia, na sua ação diante de uma situação extravagante. A irregularidade, afinal, é um dado precioso.

so para se compreender a proposta de *Mar de Rosas*, e ela é o elemento catalisador das reações da platéia: há quem goste e há os que odeiam.

E é exatamente dessa reação de quase ranger de dentes, que pega o espectador de surpresa, que vem uma das virtudes da obra: ela não permite que ninguém fique insensível ante aquilo que procura mostrar. É intrigante como tema, é inquietante como análise de um naco do nosso absurdo, e sente-se, diante dela, um mal-estar que nos invade desde os primeiros momentos, ou seja, a idiotice da discussão entre marido, mulher e filha, dentro do carro, sobre a situação conjugal em conflito. A partir daí, e da tentativa de dona Felicidade (Norma Bengell) em matar o marido (Hugo Carvana), a coisa começa a se encaminhar para um clima de realismo fantástico. Mulher e filha fogem, acreditando que o marido morreu no banheiro do hotel, cortado por golpes de gilete. São perseguidas por um capanga dele (Otávio Augusto) e os três, juntos, vão parar na casa do dr. Dirceu (Ary Fontoura), o dentista, e de sua mulher, dona Niobi (Miriam Muniz), dois seres que disfarçam sua flagrante insanidade sob um clima de aparente normalidade.

É no limitado espaço de uma sala e de um consultório que Ana Carolina despeja o verbo. Ali, submetidos a uma relação provocada por um pedido de ajuda a dona Felicidade, que fora atropelada à porta da casa, os personagens revelam suas fragilidades, sua insensatez, e, enquanto a realizadora retira da absoluta desordem o seu discurso sobre o vazio de cada ser, desenvolve igualmente um surrealista ensaio acerca da inconsciência, da omissão, da repressão, das angústias, dos sonhos, da busca de uma autenticidade perdida e da procura de valores que já se foram. Ali, Betinha, a filha (representada por Cristina Pereira com uma expressividade que toca a debilidade mental mais aflitiva) começa a deflagrar o que seria a sua vingança contra carrascos e vítimas. É ela, afinal, o início e o fim de tudo, a personagem talvez mais sã — embora completamente alienada pelo ambiente em que caminha — de uma obra onde Ana Carolina joga, também, com uma dose de discussão acerca do que chama de *poder*, para indagar quem seria, na verdade, o mais poderoso. O pai, a mãe, o capanga, a filha que acaba determinando o destino de cada um? É difícil situar a questão, embora ela exista e possa ser examinada num plano secundário. No plano principal das propostas, o que é claro, neste filme singularmente fantástico, estranho, corrosivo, perturbador, inquietante, até chato, irônico, sarcástico e surrealista — em doses que o cinema nacional não fabrica senão de quando em quando — é verificar como a realizadora, cativando uns, irritando outros, conseguiu colocar em desordem um universo aparentemente ordenado em seus elementos. Ana

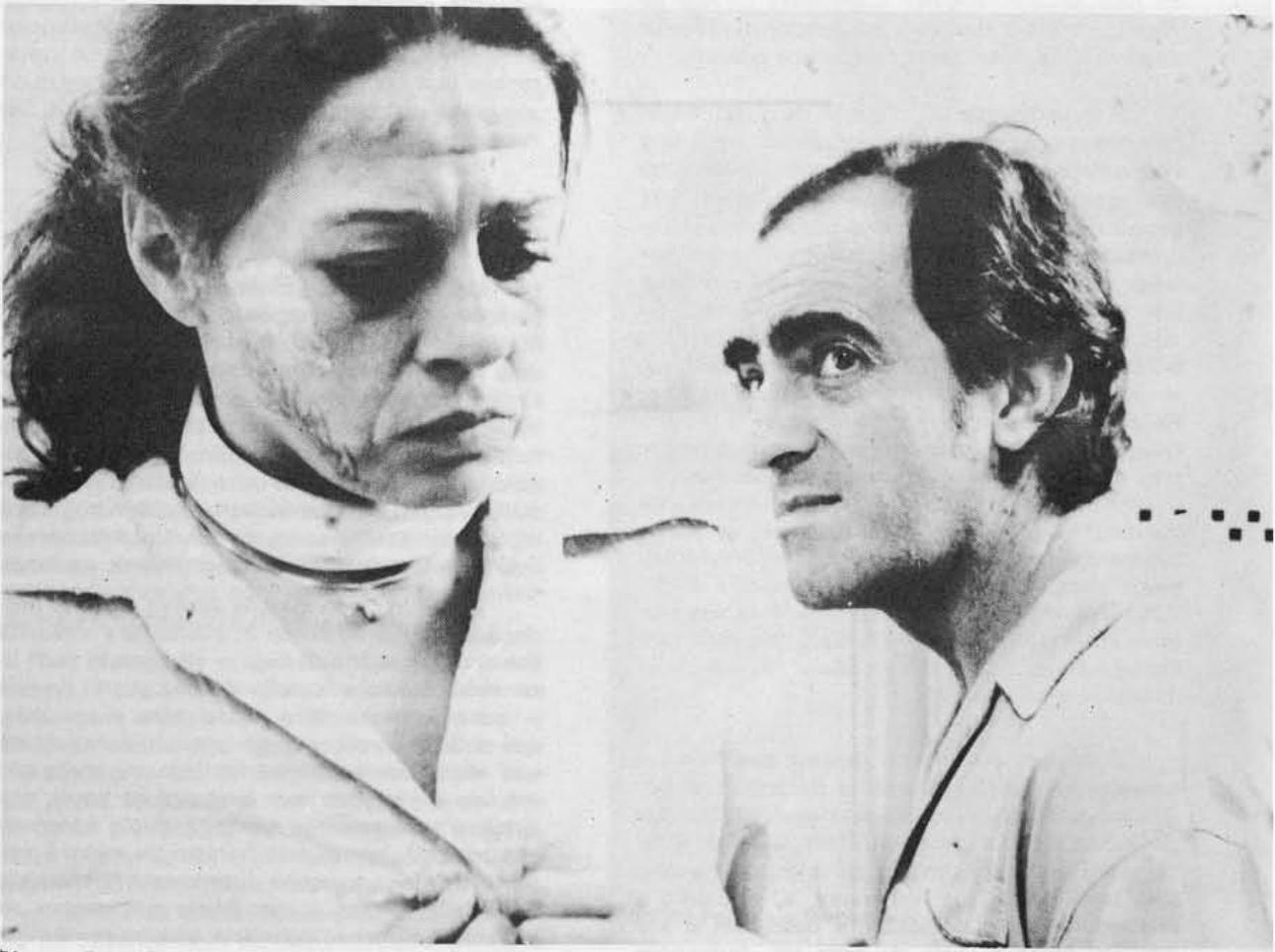
Carolina subverte as coisas e seus personagens, muito bem defendidos, se encarregam de absorver e transmitir a atmosfera de nihilismo e de irreverências que faz da obra uma espécie de teatro do absurdo. (Orlando L. Fassoni, *Folha de São Paulo*)

REALISMO FANTÁSTICO

Um filme desconcertante, imprevisto, inesperado. Um bem coordenado ataque ao comodismo esclerosante da classe média, desferido de uma forma cinematograficamente fluente, embora também árida, difícil e às vezes até desagradável. *Mar de Rosas*, o primeiro longa-metragem de ficção da cineasta Ana Carolina (que antes realizara alguns curtas e um documentário sobre Getúlio Vargas), é um exercício cinematográfico repleto de idéias e audácia, combinadas com um equilíbrio raramente visto no cinema nacional.

Em clima e forma que lembra algumas produções americanas classe B, a diretora e roteirista conta uma história de fuga — se é que se pode usar esta palavra a respeito do que ocorre na tela — acompanhando uma adolescente e sua mãe, que ao sair com o marido para uma viagem em que acertariam suas vidas em comum, acaba por atacá-lo a giletadas num banheiro de hotel, deixando-o supostamente morto. A dupla é logo alcançada por um segundo homem, de quem a pretendente e infeliz assassina (ironicamente chamada Felicidade) aceita a autoridade que negava ao marido. A filha, ao contrário, mostra-se rebelde, violenta, uma espécie de anarquista inconsequente, usada como comentarista e também deflagradora das ações.

Ana Carolina, além da corrosiva investida contra o santuário da classe média e sua condenação à cegueira diante de qualquer possibilidade de luz no fim do túnel, pretende também estabelecer uma discussão sobre o poder, que entretanto fica restrita apenas a sugestões que transbordam dos limites do filme. Mas mesmo assim o que permanece dentro deles, o absurdo familiar cotidiano pintado com tintas do realismo fantástico, é suficiente para muita discussão e reflexão. Com a mordacidade cruel de um olho crítico que não disfarça amorosas piscadelas para Luis Buñuel, esta surpreendente cineasta remexe feridas dolorosas. Como a desagregação conjugal, o vazio existencial, a alienação e o condicionamento de raciocínios e atitudes posticos, a incapacidade de ver e entender o outro, praticada com tanto entusiasmo por quem pretende convencer-se, e aos outros, de que efetivamente vive-se num mar de rosas. E o mais admirável é que a contestação a esse comodismo é exercida também em termos de contestação à linguagem cinematográfica comodamente aceita e assimilada.

**Norma Bengell e Ary Fontoura.**

Claro que tanta audácia tem seu preço. *Mar de Rosas* torna-se assim um filme de desagradável fascínio até mesmo para os espectadores mais íntimos da forma cinematográfica. Para as grandes platéias, que dificilmente aceitarão ver-se refletidas na tela com tão perversa exatidão, esse desagradável poderá tornar-se positivamente torturante. (Edmar Pereira, *Jornal da Tarde*)

REDOMA DE VIDRO

Mar de Rosas, de Ana Carolina, é um filme intrigante. Isto significa que saí do espetáculo intrigado. Aliás, também entrei vagamente intrigado com a banda de música que retinia seus meias, na porta do cinema. O que significaria aquilo? Um recurso publicitário? Alguma coisa a ver com o próprio filme?

Sai intrigado. E — força é dizê-lo — mais do que intrigado, intrigante. O filme deixara em mim uma inquietação iniludível. Ou melhor: uma irrição iniludível. Senti a tentação de destratá-lo,

falar mal dele, envenená-lo junto aos amigos. Ora, diabos, o filme tem o direito de denunciar a chatice do discurso vazio — blablablá que não leva a nada — mas não pode chatear-nos e achar-nos com este blablablá, prorrogado ao limite da loucura. A cena central do filme, o miolo dele — uma conversa na sala de visita da casa de um dentista, numa cidade do interior — demora pelo menos uns 20 minutos. A cena ocorre, escorre, decorre, transcorre, recorre, concorre, prolonga-se, dilata-se, estica-se, num delírio de banalidade quase além do suportável. Acreditei que a cineasta tivesse perdido a mão, o ritmo, e tivesse caído vítima da própria coisa que pretendera denunciar. Como alguém que, com ira homicida, denuncia um homicídio cometendo outro homicídio.

Afinal, o que é *Mar de Rosas*? Sério demais para ser comédia, cômico demais para ser sério — dizia-me. Um filme no limbo, sem definições precisas, no nevoeiro. Um filme profundamente desconfortável. O ritmo dele me pareceu inicialmente não réussi.⁴ O discurso da banalidade, ao invés de ser sugerido e criado, é em si mesmo ba-

nal, e invade a tela, a platéia, o mundo. Como se, numa conferência sobre poluição, o conferencista fabricasse uma grossa nuvem industrial e a jogasse, corrosiva e pojada, sobre o auditório.

Não tinha, entretanto, a mínima certeza. No meio do filme, pensei em ir embora. Mas estava subjugado. Fiquei — agastado, dispnéico — mas fiquei. Na rua, lembrei-me do veredito de Manuel Bandeira, sobre o primeiro livro de poesia de Mário de Andrade, "Há uma Gota de Sangue em cada Poema". Bandeira leu-o e, nas entrelinhas do texto decassílabo-simbolista, percebeu que o livro, apesar de ruim, era esquisito. Originalmente ruim, ruimemente original. Inventou a expressão "ruim esquisito", que se tornou célebre. Pois bem. Com o filme de Ana Carolina adotei, como hipótese de trabalho, a mesma posição. Rotulei-o provisoriamente de ruim esquisito. Dizia à minha mulher, que gostara do filme: essa moça está longe de ser cretina. Ela é original, intrigante e inquietante. O filme dela, porém, é ruim, de um ruim esquisito. E, apaziguado, fui dormir.

Ao fazer a barba, pela manhã, entendi tudo. O filme é esplêndido, inteligentíssimo. Uma de suas possíveis imperfeições, no entanto, consistiria em dificultar demais, para o espectador, a referência — ou a distância — a partir das quais pudesse ser compreendido. É provável que eu, ao pensar assim, estivesse construindo a defesa do meu próprio narcisismo. Afinal, sendo macaco velho, e psicanalista, tivera que dormir sobre o problema, agastado e desorientado, até poder formulá-lo satisfatoriamente. Mas, quem sabe se esta não é a melhor qualidade do filme? A patenteação sufocante da banalidade, *tout court*, pode ser um eficientíssimo instrumento de denúncia e luta contra ela. Ao mesmo tempo, tal denúncia não deve ser facilmente apreensível. Um dos recursos mestres de banalização do mundo consiste em torná-lo raramente interpretável. Todos os problemas, todo os dramas, vida e morte, alfa e ômega, encontram uma fácil palavra que, sob pretexto de defini-los, na verdade os encobre em sua verdade. Nada é mais perigoso para a verdade do que a meia verdade, ou a fácil verdade. Toda verdade é difícil, pois nos põe em contato com a contradição de tudo, com o movimento das coisas, tempo, morte.

E então? Já me perdia de novo, no labirinto. Afinal, a esquivança do filme em dar estribo para a sua compreensão é uma vantagem ou um defeito? Há argumentos para os dois lados. O fio da navalha, ou a navalha do fio. *Mar de Rosas* é, além do mais, ambíguo. O filme é irredutível, es-corregadio, nos resiste. Ele não simplifica nossa tarefa, não se rende fácil, mantém diante de nós várias entradas que são armadilhas, várias armadilhas que são entradas. Por exemplo: algumas falas de Felicidade, em defesa melodramática da exis-

tência autêntica, o que representam? Buscas de autenticidade ou provas rombudas de inautenticidade, proclamadas numa linguagem de literatice e lugares-comuns arquidesmascarados? O próprio nome da personagem já é um desafio. Ela se chama Felicidade e é a mais infeliz das criaturas. Mas, será mesmo? No fundo, há em sua conduta, na sua rendição ao machão tirânico, uma fruição masoquista, um desejo de servidão que vale pelo mais requintado dos orgasmos. Os repelões de rebelião e independência, no filme, podem ser apenas a rotatividade nas posições de um jogo fechadamente sado-masoquista, onde os pólos opostos são comutativos. Todo mundo é todo mundo, os personagens se equivalem, não há identidades íntegras e vigorosas, os papéis se trocam uns com os outros, — deslizam — sem que se possa dizer quem é quem.

E, af se chega ao miolo do filme. A autora diz, em entrevista, que sua obra trata do problema do poder. Concorde plenamente, por um lado. Na fita, há os que querem o poder e há os que se submetem a ele. Felicidade tenta matar o marido opressor mas é amante do capanga do marido e a ele se entrega, num canto de banheiro. Felicidade é masoquisticamente tarada pelo sadismo do marido. Mas, ao mesmo tempo, é sádica, na medida em que tenta cortar o pescoço deste a gilete. Ela é as duas coisas, é cúmplice do marido, não se diferencia dele e, portanto, não pode — e não quer — lutar contra ele, libertariamente. Ela tenta cortar o pescoço do marido. Mas, ao fugir com a filha, esta lhe enterra no pescoço um alfinete de fralda. A menina se identifica com a mãe, quando esta ataca o pai. A mãe, por sua vez, como vítima, é o pai a quem a menina, como mãe, ataca. Por último, ambas são, ao mesmo tempo, mãe e filha. O pai, sádico, também se identifica com a mãe, masoquista. Casamento indissolúvel. *Manjaram?*

O problema fundamental do filme é que, nele, não há sujeitos. Não há protagonistas, agentes, seres psicológicos de quem se pode e se deve pedir coerência, ação estruturante e estruturada, entendimento das coisas, responsabilidade. O grande personagem do filme, que invade tudo, e nivela tudo e todos, é o discurso da banalidade, a palavra vazia, propriedade comum de todos. Todos falam as mesmas coisas, participam do mesmo pântano, chafurdam nele igualmente. Todos são iguais. Perante a lei? Não, perante o nada, perante o vazio do qual todos se embebem, aos sorvos largos.

Mar de Rosas é uma farsa, bastante trágica, sobre a tragédia da palavra vazia. Como ninguém tem nada a dizer, em nenhum momento, o recorte definidor das coisas, que é sempre simbólico, não chega a fundar-se. O filme começa com uma menina que, agachada, urina na estrada. Os pais, logo depois, aparecem num automóvel, em

viagem, e discutem de maneira bastante vulgar, mas convincente e realista. Chegam a um hotel. A discussão prossegue. A menina, durante o bate-boca, agrada o pai, mostra um carinho que, logo depois, se revela sem a menor consistência. No banheiro do hotel, a mãe sangra o pescoço do pai e foge com a filha. De automóvel. Ambas estão tranqüilas, como se o assassinato não houvesse ocorrido. Na verdade, não ocorreu. Na verdade, nada ocorre, nem vida nem morte, pois tudo é possível — ou passível — de ocorrência comutativa. Não há ação histórica, as pessoas não são agentes de sua própria história. São, isto sim, objetos de um discurso que todos conhecemos, eletrônico, eletrodoméstico, submetido à censura, a cores, de cor, fabricado com banalidades e chavões.

No automóvel, fugindo, a filha demonstra absoluta indiferença pelo destino do pai. A mãe idem, idem. De repente, a filha pega de um alfinete e o enterra no pescoço da mãe. Esta dá um berro e alguns cascudos mornos na filha. Não houve em verdade nada, já que tudo é mentira. O discurso vazio é destituído de tensão criadora, de drama genuíno, de dialética. Dentro de seu espaço não há lei e, nesta medida, possibilidade de transgressão autêntica. A filha não é uma transgressora e não pode, portanto, ser castigada, mesmo porque fez com a mãe o que esta fez com o pai. A mãe é igual ao pai, sendo este igual à mãe. As identidades — repetimos — são comutativas, cada qual usa uma máscara e desempenha um papel. Todos são todos e, consequentemente, ninguém é ninguém.

Um crítico de cinema do JB considera que a chave do *Mar de Rosas* é o desabafo. Felicidade, no início do filme, diz: "Me deixa falar!" A um primeiro exame, ela parece querer falar, tomar a palavra. Ela quereria, portanto, desabafar, limpar o gato, proclamar a pessoa que é. Esta interpretação me parece otimista e generosa. Na verdade, o problema é mais grave — mais canceroso. Felicidade não quer falar, ninguém no filme quer falar. *Mar de Rosas* é a história de um abafado, de um sufoco, de um horror à palavra, na medida que esta, significante e significativa, tem a possibilidade de fundar o sujeito humano, agente de sua história.

Ninguém, no filme, é sujeito, todos são alienados de sua condição de sujeitos. Cada qual equivale a cada um, isto é: cada um equivale a cada qual. O que ocorre, no filme, é uma rarefação da subjetividade, uma espécie de arenização semântica, revelada por um discurso insignificante, que é comum a todos — lugar-comum. Está claro que há repelões de revolta, uma nostalgia difusa de vida autêntica, principalmente em Felicidade. Mas tais repelões, no fundo, servem apenas para provar que as barras de ferro da prisão são sólidas e que, portanto, podem aguentar o tranco do

corpo que se arremessa contra elas. Para libertar-se? Não. Para fruir, masoquisticamente, o poder das barras de ferro que me prendem e assim afirmam, gozosamente, que estou dispensado de ser livre e, portanto, de ser sujeito e ter discurso próprio.

Para caracterizar *Mar de Rosas*, há uma imagem melhor. É como se os personagens se movessem dentro de uma redoma de vidro, cujas paredes jamais conseguissem romper. Moscas numa redoma de vidro, cobrindo um prato de doce, num botequim de subúrbio. A redoma é transparente e as moscas, ao se chocarem contra ela, podem ter a ilusão de que chegaram ao vertiginoso limite da própria liberdade. Esta monstruosa ilusão pode conferir às moscas a embriaguez do ato gratuito, nôlista. Nos limites da liberdade falsa, tudo é permitido. A menina — mosca morta — ateia fogo no vestido da mãe, no posto de gasolina, para explodir mãe, posto e tudo. Que importa? Tudo vale qualquer coisa, tudo é nada, e nada existe.

Ou melhor: existe a parede de vidro, o espesso limite do espaço da redoma. Esta parede tem sumo poder e curva como um campo de gravitação às costas de milhões de seres humanos. Sendo transparente, dá a impressão de que não existe. Posso ver o lado de lá, mas pelo lado de cá, dentro da redoma. Podem revogar o AI-5. É desejabilíssimo que o façam, para que os discursos possam voltar a ser históricos, isto é: para que as pessoas possam tentar dizer livremente o que pensam e possam organizar-se livremente, afirmando a sua condição de sujeitos. A revogação do AI-5 corresponde a uma dilatação do espaço da liberdade. Mas a redoma — insuperável salvaguarda — existe. O vidro penitenciário insiste.

Como? O sistema, multinacional, cria o seu util e transparente discurso, em esperanto multinacional. Este discurso visa à banalização da vida. Ele castra a possibilidade de surgimento do sujeito. Somos todos moscas, insetos dentro da redoma. Quem circunscreve e traça a arquitetura do presídio de cristal são os formidáveis interesses que movem a máquina do mundo. Os *mass media* com seus meios irresistíveis modelam a mente das massas, massa de manobra, massa de barro, de macarrão, de *marshmallow*, modeladas pelos meios de comunicação de massa. O discurso sub-reptício, subliminar, eletrônico, define tudo e todas as coisas. Ele dita, inclusive, o tipo de rebeldião e de insatisfação que posso ter. Minha rebeldião, se conseguir trincar o vidro da redoma, simplesmente servirá de argumento para que sua espessura se multiplique. Essa espécie de rebeldião serve ao sistema, à redoma. Ela é sua secreção mais espúria, simulacro perverso de liberdade.

O filme de Ana Carolina é belo e grave porque denuncia, com negro humor, uma realidade



Norma Bengell, Otávio Augusto e Cristina Pereira.

trágica. Ele denuncia o discurso cotidiano da alienação brasileira, muito mais sutil do que a dominação óbvia à qual, por tanto tempo, estamos submetidos. Ele nos mostra que, se não tivermos insone consciência, e não buscarmos nossa inalienável e intransferível palavra, marcharemos para o ocaso de nossa humanidade, para o fascismo, a delinqüência, a psicose destrutiva. Que o diga Betinha, a filha de Felicidade e Sérgio, boa candidata a terrorista do grupo Baader-Meinhof. (Hélio Pellegrino, *Jornal do Brasil*)

HUMOR NEGRO

Um filme diferente. Gostando ou não de *Mar de Rosas*, é forçoso reconhecer: ele não se parece com nenhum outro da produção recente brasileira e mesmo estrangeira. Existem poucos exemplos que poderiam ser citados como termo de comparação, talvez *Diabólicos Sedutores/Black Flowers for The Bride* (que já não é tão novo assim), mas este segundo longa-metragem da cineasta Ana Carolina continua sendo uma obra isolada e, por isso mesmo, em destaque. Mas o que faz *Mar de Rosas* tão diferente dos demais filmes brasileiros? A resposta está em sua própria estrutura, que se apóia em um chão sólido, mas no qual poucos se aventuraram a erguer suas cons-

truções: o humor negro, a influência benéfica de Luis Buñuel, o anarquismo, o absurdo.

Um filme estimulante. Bom ou ruim, *Mar de Rosas* intriga abertamente seu público. Sair no meio ou se deliciar com os atos e palavras de Cristina Pereira? Curtir sua maneira irreverente de ver os demais — Dr. Dirceu (o dentista/poeta maravilhosamente vivido por Ary Fontoura) e sua mulher D. Niobi (Miriam Muniz), D. Felicidade (Norma Bengell) e Orlando Barde (Otávio Augusto) — ou se aborrecer profundamente com a maneira muito à vontade com que Ana Carolina encara os valores mais tradicionais da nossa sociedade? *Mar de Rosas* incomoda os que pretendem permanecer indiferentes — e isso é muito bom.

Anarquismo: Cristina Pereira quase põe fogo em Norma Bengell, enche um consultório com um caminhão de terra, apronta mil outras coisas. E daí? E daí, nada. O anarquismo não é uma solução em si, é tão somente um começo. Mas um bom começo. Disso, Ana Carolina sabe muito bem: ao final, Cristina — depois de ter passado por cima de uma série de valores que tentaram lhe impor, de cima para baixo, aproveitando sua condição de adolescente com aparência de débil mental — está livre para tentar escolher um caminho seu. Aquele trilho de estrada de ferro, no qual segue o trem que a leva embora, é apenas seu marco zero, seu início, sua fortuna e sua desgraça, outra história. Ali começa sua aventura.

Mar de Rosas é um filme que se apóia na força e surpresa de suas imagens. Em outras palavras, prescinde inteiramente de suportes literários ou de qualquer outra espécie. Não me parece justo para com o espectador ficar citando muitas passagens do roteiro, muitas atitudes dos personagens. Seria retirar de quem for ver o filme o prazer único de acompanhar a trajetória de Cristina e suas maravilhosas loucuras. Explicar ou analisar essas loucuras — creio — seria apenas uma forma de reduzi-las ao lugar-comum (com o qual elas têm muito a ver, embora permanecendo originalíssimas), de empobrecê-las. E loucuras ou são vivenciadas ou permanecem inexplicáveis.

Mas gostaria, antes de encerrar, de chamar a atenção para a maestria com que Ana Carolina dirige seus atores, pois depende muito deles para chegar onde quer. Ou mesmo o enorme progresso que ela apresenta em relação a seu primeiro filme, o documentário em longa-metragem *Getúlio Vargas*. Mesmo apresentando momentos onde a inspiração não foi tão feliz (a seqüência em que Otávio Augusto possui Norma Bengell, na casa do dentista), *Mar de Rosas* é uma obra inteligente e oportuna demais, para ficar longe dos melhores do ano. Por fim, só me resta recomendar o filme — que o vejam, se possível, mais de uma vez — o que faço com muito prazer. (Paulo Augusto Gomes, *Estado de Minas*)

MAR DE ROSAS



Cristina Pereira.

O PODER DA LINGUAGEM

Em um primeiro nível de leitura, o que fascina em *Mar de Rosas* é o modo como foi construído e elaborado, tanto ao nível da direção quanto do roteiro: um modo cujos procedimentos estilísticos (e críticos) são informados por uma saudável dose de modernidade e inventividade que investe, a princípio sutilemente e, em seguida, corrosivamente, contra o código mais elementar de um naturalismo fetichista e alienante. E é por este caminho que todos devem procurar ler/ver o filme e descobrir neste trajeto que a perversidade e a ambigüidade são os signos mais evidentes de sua formulação e, por consequência, de sua fabulação. Tanto a perversidade quanto a ambigüidade do discurso podem ser percebidas através do estilo francamente representado e interpretado que Ana Carolina adotou para seus intérpretes (em uma permanente referência crítica a si mesmos) e da maneira como os articula com a câmara (gélida e propositadamente distante, reflexiva) e com o *décor*. Assim, todos poderão sentir (e entender) que a linguagem (e o poder que ela representa) é, certamente, um dos pólos centrais do interesse de *Mar de Rosas*. Neste sentido, toda a seqüência na pequena casa da cidade do interior é exemplar por sua extraordi-

nária ousadia, pela expressiva significação da *mise en scène* e, principalmente, pelo que ela encerra de discussão e contestação da linguagem bem composta. Um filme surpreendente e admirável, *Mar de Rosas* representa o primeiro sinal da renovação de que o cinema brasileiro tanto precisava. (Marcos Ribas de Faria, *Jornal do Brasil*)

DECLARAÇÕES DA DIRETORIA

"Mesmo tratando-se de um quadro familiar limitado, o que se discute no *Mar de Rosas* é: com quem está o poder? Com o pai? Com a mãe? Com qual elemento dessa família toda?" (*O Globo*, 12/11/1977)

"*Mar de Rosas* procura desmontar esse lado sonso do Brasil que está entranhado em todos nós. Isso fica claro pelo modo como falam as personagens; elas pensam clichês, sentem lugares-comuns e vomitam provérbios." (*Veja*, 15/2/1978)

"Acabou a fantasia de que o cinema é o caminho para se tomar a dianteira cultural e política. Hoje vejo o cinema como meu caminho de vida e por isso faço um cinema adulto, consciente e sem rótulos. Ou seja, para mim não se trata de cinema feminista ou coisa que o valha, mas sim de um cinema de cineasta, e aí não importa se o realizador é homem ou mulher." (*O Estado de São Paulo*, 21/12/1977)

"Todas as mulheres de *Mar de Rosas* são os vários lados de uma só mulher. Cada personagem é um desdobramento do outro. O mesmo acontece com os homens: eles são os vários lados de um só homem." (*O Globo*, 12/11/1977)

"Em momento algum embarco no drama pessoal de minhas personagens. Mostro suas desgraças como Henfil exibe os tormentos da Graúna. O beco sem saída em que se encontram não chega a provocar pesadelos, apenas sugere o absurdo dos desenhos animados. Acredito, aliás, que o humor é a melhor maneira de se abordar coisas sérias." (*Veja*, 15/2/1978)

"O que eu quero falar está nos meus filmes, não nas minhas entrevistas." (*Jornal da Tarde*, 13/6/1978)

Direção: Ana Carolina. Argumento e Roteiro: Ana Carolina. Diálogos: Ana Carolina, Isabel Câmara e Alice. Fotografia: Lauro Escorel. Música: Paulo Herculano. Montagem: Vera Freire. Elenco: Norma Bengell (Felicidade), Hugo Carvana (Sérgio), Cristina Pereira (Betinha), Otávio Augusto (Orlando Barde), Ary Fontoura (Dr. Dirceu), Miriam Muniz (D. Niobi). Produção: Área Produções Cinematográficas, Mário Volcoff, Produções Cinematográficas R.F. Farias, Embrafilme. Distribuição: Embrafilme. Brasil, 1977.



Paulo Porto e Maria Fernanda em *Fim de Festa*, de Paulo Porto



EMBRAFILME

