

FILME CULTURA

ANO XIII JAN/FEV/MAR 1980 Nº 34 Cr\$ 30 EMBRAFILME



**Andrea Tonacci, David Neves,
Luiz Rozemberg e Teresa Trautman
discutem as formas impossíveis
de fazer cinema.**

Festival de Brasília 79
O curta em João Pessoa
Moacir Fenelon e a chanchada
CORCINA e mais críticas de
13 filmes brasileiros lançados em 79

34

Bye Bye Brazil – de Carlos Diegues.
José Wilker. Foto de Lauro Escorel.

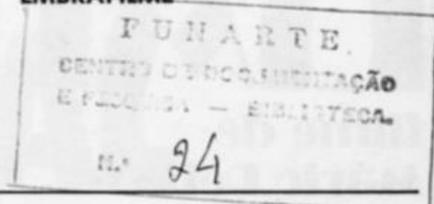
Gaijin, Caminhos da Liberdade – 1979
de Tizuka Yamazaki, Antonio Fagundes,
Kyoko Tsukamoto. Foto de Edgar Moura

O Princípio do Prazer – 1979 de
Luiz Carlos Lacerda.
Odete Lara. Foto de Vera Bungarten.



FILME CULTURA

ANO XIII JAN/FEV/MAR 1980 Nº 34 Cr\$ 30 EMBRAFILME



PRA COMEÇO DE CONVERSA	4
Batepapo entre Andrea Tonacci, David Neves, Luiz Rozemberg, Teresa Trautman e Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Sergio Santeiro e Zulmira Tavares.	
MOACIR FENELON E A CHANCHADA	12
Alice Gonzaga Assaf e Ernesto Saboya	
BRASÍLIA 79	17
Haroldo Marinho Barbosa	
O CURTA EM JOÃO PESSOA	19
Inimá Simões	
A JORNADA DEGOLOU O PALHAÇO	
Jean-Claude Bernardet	
CORCINA	21
entrevista a Lilian Newlands	
CRÍTICA: 13 FILMES E UM ROTEIRO	24
O país de São Saruê p. 24 • Inquietações de uma mulher casada p. 26 • Na Boca do Mundo p. 27 • Anchieta, José do Brasil p. 29 • Um homem sem importância p. 30 • Di Cavalcanti e o documentário p. 32 • Raoni p. 34 • Cabezas Cortadas p. 36 • Eu matei Lúcio Flávio p. 37 • O Caso Cláudia p. 39 • A Ilha dos Prazeres Proibidos p. 41 • Canudos p. 42 • Crônica de um Industrial p. 44 • Shirley - a história de um travesti p. 45.	
UM TÉCNICO DE SOM: GERALDO JOSÉ	46
entrevista a Vera Brandão	

Capa e Contracapa:
dois filmes inéditos
O País de São Saruê, de Vladimir Carvalho, lançado em 79.
Foto de Walter Carvalho
Terra dos Índios, de Zelito Viana, 1979.
Foto de Affonso Beato

As matérias publicadas são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

Editoração da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), órgão do Ministério da Educação e Cultura

Diretoria e Redação: Rua Mayrink Veiga 29 - 2º andar. Rio de Janeiro - RJ

Conselho de Redação: David Neves, Fernando Ferreira, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar, Sérgio Santeiro, Zulmira Ribeiro Tavares e João Carlos Rodrigues (produção).

Programação Visual: FUNARTE - DIMEIOS Sílvia Steinberg e Noni Geiger Impressão: Graphos Industrial Gráfico Ltda.

Colaboraram neste número: Alice Gonzaga Assaf, dona do acervo, do arquivo e dos estúdios da Cinédia. Ernesto Saboya, montador, pesquisador e programador de cinema. Haroldo Marinho Barbosa, crítico e cineasta. Inimá Simões, jornalista, psicólogo e

cineasta. João Silvério Trevisan, escritor, jornalista e cineasta. José Inácio de Mello e Souza, pesquisador de cinema brasileiro. Lilian Newlands, jornalista Maria José Castro Ferreira prepara tese sobre o enfoque da mulher no cinema brasileiro. Raquel Gerber, ensaísta, responsável por uma tese sobre Glauber Rocha. Sérvulo Siqueira, crítico e diretor de curtas-metragens. Vera Brandão, pesquisadora de cinema brasileiro.

LIMITE

filme de
Mário Peixoto

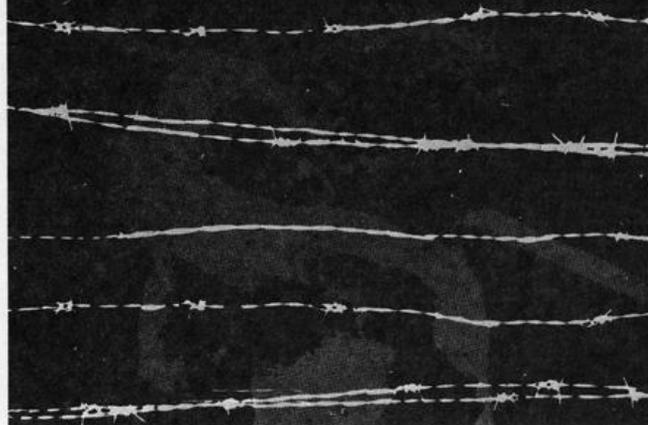
SAULO
PEREIRA
DE MELLO



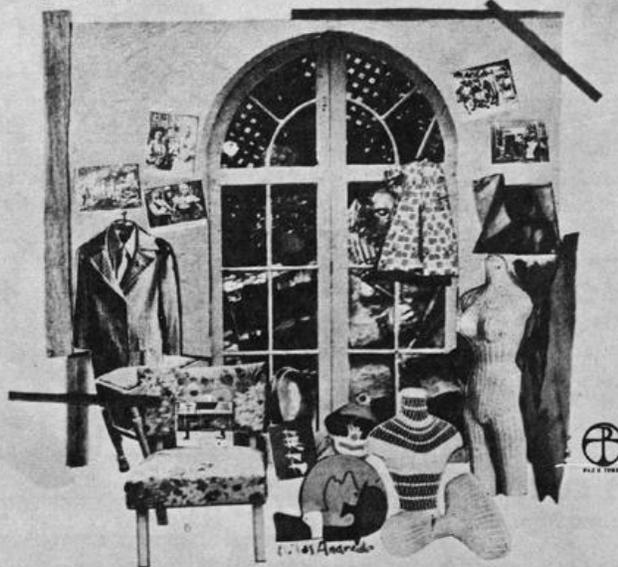
INELIVRO / FUNARTE

Embrafilme e Mapa apresentam o filme de Zelito Viana

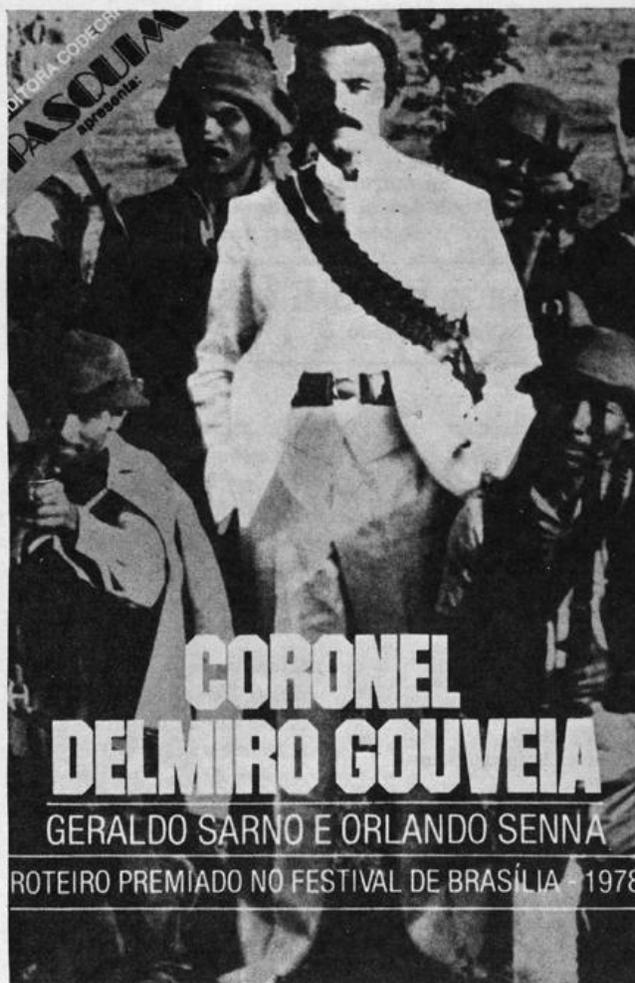
Terra dos Índios



JEAN-CLAUDE BERNARDET



CINEMA BRASILEIRO:
PROPOSTAS PARA UMA HISTÓRIA



CORONEL DELMIRO GOUVEIA

GERALDO SARNO E ORLANDO SENNA

ROTEIRO PREMIADO NO FESTIVAL DE BRASÍLIA - 1978

EDITORIAL

FILME CULTURA entra em nova fase. Para encontrar o seu público real, busca a relação direta pela venda — mais processo de avaliação do que fonte de receita. 1980 traz a volta ao formato antigo, evidência mais imediata de transformações substanciais que visam colocar a revista em dia com as discussões, as propostas e realizações que compõem o processo cultural do cinema brasileiro.

Informar, divulgar, são tarefas que naturalmente fazem parte do seu programa. Mas **FILME CULTURA** quer privilegiar a reflexão teórica e a análise dos filmes, da produção cultural. Abre-se neste número um largo espaço dedicado à apreciação de filmes brasileiros, num leque já diversificado, que se pretende ampliar ainda mais. Sem deixar de lado a reflexão sobre o passado, **FILME CULTURA** procura situar-se diante da atualidade, abrigar opiniões, dar lugar à diferentes vozes que constroem o presente, acompanhando a produção de hoje nos seus aspectos econômico e cultural.

O cinema brasileiro é, evidentemente, a totalidade que nos cabe examinar, defender. Não é outro o nosso propósito senão lutar pelo seu desenvolvimento. Felizmente, o cinema brasileiro não é um todo simples, elementar. Em termos culturais, é rico o suficiente para abrigar as mais diversas propostas e o debate que está aí implícito. Queremos trazer para **FILME CULTURA** esta diversidade porque entendemos que o objetivo da produção cultural não é o consenso, a concordância absoluta, que faz da cultura um monólogo, mas aquela pluralidade de propostas e de opiniões própria à formação de um pensamento crítico e à sua expressão no cinema.

Este número apenas esboça algumas possibilidades. A natureza abrangente da discussão que propomos implica na participação da Comunidade — digamos cinematográfica — através de um mecanismo que irá conferir legitimidade à polêmica, ao livre comércio de opiniões.

É de uma ampla contribuição, oriunda de quem faz, pensa ou vê o cinema brasileiro, que depende o desenvolvimento da revista, a sua transformação em fórum de debates ativos e empenhados no estabelecimento de um novo compromisso entre público e filme, enquanto produto de uma indústria cultural emergente no país. Daí o nosso convite endereçado àqueles que na produção ou na reflexão crítica, na pesquisa ou na sala de exibição emprestam um pouco de suas vidas à imagem que o cinema brasileiro reflete de nossa sociedade.

PRÁ COMEÇO DE CONVERSA

Esta entrevista conjunta vem dar início a uma discussão de FILME CULTURA com realizadores sobre a atualidade do cinema brasileiro. Na conversa com diretores que traçaram até aqui diferentes percursos, abordamos os problemas da sua prática, seus impasses, soluções e sua configuração atual.

Não se trata de propor aqui um diagnóstico global ou uma análise exaustiva de todos os aspectos do cinema brasileiro de ordem econômica e cultural. O que objetivamos é dar início a um amplo trabalho de divulgação de idéias e propostas concretas trazidas por diferentes cineastas, contribuindo para a análise e o debate do cinema brasileiro na atual conjuntura.

ISMAIL — Foi decidida a formação desta mesa para propor uma discussão sobre o indício de que existiria uma crise de produção do cinema brasileiro, uma crise de propostas. Nós não queremos reduzir a discussão a aspectos de mercado. Para iniciar a conversa, queremos um depoimento onde cada um procuraria se situar. Em seguida, passaríamos a uma conversa mais aberta. Começemos pelo David.

DAVID — Eu sou meio bissexto como cineasta, por isso talvez não fosse a pessoa adequada para começar, mas o fato de ser bissexto talvez possa ser decorrente da situação geral do cinema brasileiro. A primeira temática é de ordem conteudístico-formal, que implica na sua relação com o público, que é a finalidade última dos filmes, para quem os filmes são feitos. Obviamente, os filmes são feitos para alguém ver e esse problema se traduz numa palavra que é a ficção. Desde que foi criado o movimento do Cinema Novo, o movimento no qual eu ingressei no cinema, venho observando algo curioso. Os filmes, por mais ficcionais que sejam nas suas propostas (filmes com histórias) são caracteristicamente documentais. Quer dizer, na maior parte dos filmes de ficção produzidos desde o CN até agora, o documental predomina sobre o ficcional. Isso me levou a uma tese: se for levada em conta a má aceitação do público no início e a progressiva conquista do mercado depois, eu concluo que o cinema brasileiro está se desdocumentarizando, se ficcionando de certa forma. E outra conclusão paralela é que para o espectador brasileiro, ficção é o cinema estrangeiro... A segunda parte é econômica: a relação custo-resultado. O aumento do preço dos filmes está também vinculado a esse problema, como se o preço caro provocasse a ficção e como se o filme barato fosse automaticamente fadado a documental, ao didático, ao aborrecido. Eu acho que *Macunaíma* foi o primeiro filme que deliberadamente exagerou a mão no lado ficcional. E outro dado também para discussão é que o lado ficcional, a partir do exemplo de *Macunaíma*, é baseado nas antigas fitas da Atlântida. Joaquim Pedro,

reiterando um pouco essas palavras, há uns 12 anos atrás comparou os cineastas do CN com os irmãos Lumière, que tendo acabado de descobrir o cinema, filmavam documentalmente seus próprios operários só pelo puro e simples prazer da imagem, de rever a imagem em movimento. E ele mesmo, por ter trabalhado essa consciência, foi a primeira pessoa a ter quebrado esse documentarismo em *Macunaíma*. Na medida em que um filme não vale necessariamente o que ele pesa, a desvinculação entre preço e qualidade é essencial, na medida em que a inspiração que criou *Macunaíma* está sendo soterrada hoje pelos orçamentos, como um dado comodista de solucionar pela aparência de riqueza total ausência de inspiração.

ROZEMBERG — Eu acho que o cinema brasileiro sempre viveu em crise, desde Humberto Mauro até hoje, porque essa crise interessa. Tentou-se soluções alternativas, uma série de atuações paralelas, mas você acaba vendo que não há perspectiva. Acho também que se criou dentro do cinema brasileiro uma estrutura burocrática tão forte que é hoje muito difícil você analisar se ele está indo pra lá ou pra cá. E o CN é um pouco responsável por essa crise; eu também sou; em suma, todos nós somos responsáveis. De repente, você pega o Cacá Diegues dizendo: "Cadê os jovens cineastas brasileiros?" Ora, os jovens cineastas brasileiros o CN matou, não deixou crescer, cortou pela raiz. Aí se você me perguntar como eu consegui fazer o meu trabalho, eu responderei que foi quase como um processo punitivo. Uma das coisas mais terríveis do cinema brasileiro foi a despersonalização, o desafeto das pessoas de cinema umas pelas outras. Como surgiu o capital no cinema brasileiro, a descoberta que o cinema podia dar dinheiro, as pessoas passaram a se massacrar por um mercado que elas não controlam.

TONACCI — Quando a gente fala em crise, a crise é talvez do capitalismo. Se o cinema provoca concentração de capital para produzir filmes de orçamentos caríssimos, provoca a mesma coisa que o capitalismo provoca: a miséria de um lado e a concentração de capital do outro. Eu comecei fazendo ficção do modo que eu a entendia há 15 anos atrás, que era *Bang Bang, Blá, Blá, Blá*, etc. Depois, eu entendi que cinema não é só o produto. Eu talvez escape um pouco ao cinema, porque eu tenho mais trabalhado com vídeo-teipe, na medida em que com VT eu posso discutir com as pessoas com quem estou realizando o filme e não só com quem vai assisti-lo. E isso pode ser analisado e discutido na mesma hora. Então a minha preocupação durante esses últimos seis foi mais com o processo do que com o produto. Eu não estou fazendo uma ficção a partir de mim e sobre as pessoas. Tudo está sendo

Batepapo com Andrea Tonacci, David Neves,
Luiz Rozemberg, Teresa Trautman e
Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar,
Sergio Santeiro e Zulmira Ribeiro Tavares



Os Homens Que eu Tive – 1973 de
Teresa Trautman. Gracindo Jr., Milton
Moraes, Gabriel Archanjo, Rogério
Felipe, Arduino Colasanti, Marcos
Weinberg e Darlene Glória.

Darlene Glória e Milton Moraes

Arduino Colasanti e Darlene Glória

Darlene Glória e Arduino Colasanti

Gracindo Jr., Darlene Glória,
Milton Moraes.



discutido em comum, qual a ficção daquela realidade. Então pode até nascer uma coisa que seria o público construindo a própria imagem. Na realidade, seriam as pessoas, um povo, fazendo a imagem de si mesmo. Para dar exemplo, citando um trabalho meu realizado numa aldeia indígena. Eu cheguei lá realmente sem nenhum objetivo claro, e discutindo com eles, foi realizado um trabalho endereçado a Brasília, o público acabou sendo Brasília. Então, o filme era para ser passado especificamente em Brasília. Penso que se a gente conseguisse enxergar o cinema não só como produto mas realmente como uma vivência, como relação nossa com as outras pessoas, alguma coisa então pode ser mudada. Porque você não se outorga o direito do que o outro gosta. Então essa história de dizer que o público brasileiro realmente quer, isso eu não sei nem vou me propor a descobrir. Eu só posso realizar alguma coisa que esse público vá querer ver, se eu estiver realmente trabalhando com eles, que a coisa nasça deles também. Então,

esse tem sido o meu processo de trabalho. Não tenho realizado filmes com grandes cifras. Com 500 mil cruzeiros eu produzo a imagem que eu preciso.

TERESA – Eu sou uma das poucas cineastas com menos de 30 anos, uma das poucas pessoas que conseguiu furar esta barreira. Comecei a fazer o meu primeiro filme em 1970 com uma câmera emprestada do Primo Carbonari e algumas latas de negativo vencido. É o episódio *Curtição* do filme *Fantastikon, os Deuses do Sexo*. É a história de um cara que acorda, toma café, sai de casa, compra maconha, volta pra casa, se droga, acha tudo uma maravilha e de repente tem alucinações que está sendo perseguido... Na época fez boa bilheteria. Eu tenho 40% deste filme e não recebi quase nada. Aí tive de vir para o Rio, com 20 anos de idade. Escrevi *Os Homens que eu tive* para a Leila Diniz, mas ela morreu. Depois de testar mais 20 atrizes, decidi pela Darlene Glória. Filmei em 17 dias em 17 latas de negativo. A crítica, metade caiu dura e a outra metade

TERESA TRAUTMAN é uma das poucas mulheres cineastas brasileiras na área do longa-metragem. Nascida em SP, estreou dirigindo o episódio no filme *Fantastikon, os deuses do sexo*, em 1970.

No Rio de Janeiro fez o longa *Os Homens que eu tive* em 1973, logo proibido e só recentemente liberado. Seu episódio de *As Deliciosas Traições de Amor* em 1975 também teve problemas com a censura.

Em 1977 dirigiu o curta *O Caso Ruschi*, sobre a famosa briga entre o cientista Ruschi e o governo do Espírito Santo, que queria derrubar uma reserva florestal.



aplaudiu. Aí vai, o filme foi interditado e até hoje... Isso foi em 1973. Em 75, fiz um episódio de *Deliciosas Traições de Amor*, baseado no marquês de Sade. Meu episódio se chama *Dois é bom, quatro é melhor* e tem 20 minutos. Foram feitos quatro cortes. Quando vieram me entrevistar, eu disse: "Olha, quando você vê os cortes feitos no seu filme é como alguém pegar o seu filho e dizer: da orelhinha eu não gosto, nem do dedinho... E aí cortarem". O produtor, marinho de primeira viagem, fez os cortes no negativo. Não existe uma única cópia. Depois eu fiz *O Caso Ruschi*, em 77, ficou pronto em 10 dias. E há dois anos estou tentando filmar *Os Saltimbancos*, aquele musical infantil do Chico Buarque. Também fiz parte da diretoria da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI) de junho de 78 a junho de 79. Fui colocada lá dentro, não porque eu queria mas porque representava uma minoria e não devia parecer que essa minoria estava ausente.

AVELLAR — O que eu estava tentando ouvir um pouco mais era sobre filmes, porque eu acho que tanto o Tonacci quanto o David tocaram em duas coisas que são mesmo muito curiosas sobre os filmes. Nós temos possibilidades de analisar o cinema como processo, como estudo — não pensando em quanto se precisa de dinheiro pra fazer ou se precisa de tanto para recuperar. Uma das impressões que me vem, não muito definida, é que uma boa parte de toda essa discussão que a gente tem, de cobrança de mercado, de brigas internas, vem de uma única fonte que é uma concepção de cinema apenas como produto comercial. E nessa discussão, que termina sendo dominante, nos esquecemos de discutir o filme em si, porque a gente quer fazer e porque nos diverte, nos interessa.

DAVID — Eu acho que o Tonacci falou até completar um pouco o que eu quero dizer, que é uma volta por cima. Veja o caso de *Chronique d'un Été* — 1960 de Jean Rouch. Filmando um grupo de pessoas e reunindo na tela, no final do filme e no set de filmagens as mesmas pessoas, no final, pessoas que não se conheciam no início passaram a se conhecer. Virou uma comunidade ficcional, isto é, um documentário puro e simples. A palavra ficção é uma palavra muito genérica, e é óbvio que não é a mesma coisa que descrição. No colégio, antigamente, a professora dava um desenho e a gente descrevia. Redação era você inventar alguma coisa. E a diferença me parece entre descrição e redação. Era isso que eu queria falar. O que eu acho da crise do cinema brasileiro, tirando algumas das pessoas que eu chamo de documentaristas, é exatamente essa pobreza de escopo.

TONACCI — Não tem crise. O que falta é produzir direitinho. Produzir isso, produzir aquilo, e não produzir só isso. Afinal a luta deve ser em várias frentes: no curta, no longa, no mercado exibidor, nas associações. Não podemos isolar uma coisa da outra.

TERESA — Eu acho que é uma crise também de conteúdo, porque não existem cineastas de menos de 30 anos.

TONACCI — Conteúdo é uma coisa que nasce de uma educação e nós vivemos há algum tempo uma deseducação em relação à realidade.

ROZEMBERG — Eu acho que educação serve para deseducar. Eu não saberia determinar hoje o que é ficção e o que é documentário, porque o problema é que você vai captar uma realidade, e essa realidade passa muito rápida. Minha relação com o cinema é completamente diferente de tudo. Eu posso ir filmar no metrô e ali me servir só como pano de fundo, porque o que me interessa é narrar a tragédia da minha classe... Aí chegam pra mim e dizem: "Você documentou"... Eu fiz uma reportagem e não estou muito preocupado se fiz ficção ou fiz documentário...

DAVID — Nem deve estar preocupado. Eu só estou colocando que no cinema brasileiro comercial 60% são filmes uns iguais aos outros, com clichês exibíveis que o exibidor já sabe. Eu sou exatamente contra o clichê...

ROZEMBERG — Eu acho que o Avellar tinha de especificar mais o que ele está querendo de cada pessoa...

AVELLAR — Eu não estou querendo nada. A minha colocação foi a seguinte: eu só entrei no que o David e o Tonacci falaram por duas razões. A primeira é que me parece que o David ao dizer que a ficção tinha um caráter documental estava querendo dizer que a ficção não obedecia aos moldes tradicionais da ficção cinematográfica, por isso até parecia documental.

TERESA — O importante é a gente nunca esquecer que cinema é arte e cultura, indústria e comércio. E nós cineastas caímos nas ciladas. É a regra do sistema: investe na cultura quando está fechado. Na medida em que há abertura, deixa a intelectualidade ao Deus-dará.

BERNARDET — A dissolução de um pacto entre o Estado e os cineastas gera um vazio, na medida em que não há outros capitais, a não ser alguns poucos produtores que podem ser usados...

ZULMIRA — Para discutir a sobrevivência de um sistema viável para vocês, tem de ser discutida uma política de verbas, uma política de temas e uma estratégia para enfrentar a censura. Então é tudo junto. Como vocês vêem a criação desta infra-estrutura? Tem de ser discutido o conteúdo que esses filmes vão ter. Conquistar o mercado é conquistar mercado para um cinema viável e criativo.

ROZEMBERG — Certo, você conquista o mercado. Se você tiver uma grande verba para ser lançado um filme como *Crônica de um Industrial*, pode transformá-lo num produto comercial viável que se pague sem maiores problemas. Mas o que acontece é o oposto: ele não vai ter verba nenhuma, vai se queimar na bilheteria e tudo ficar por isso mesmo. Mas quem sentiu as dores fui eu, que não tive dinheiro da Embrafilme e tive de vender até minha cabeça para terminar o filme. Antes de pensar, eu tenho primeiro de ajeitar a barriga.

AVELLAR — Quando você diz que precisa primeiro ajeitar a barriga para depois pensar, eu me preocupo com uma coisa. Parece que existe uma única forma possível de fazer cinema . . . Eu não sinto isso. Você sente isso?

ROZEMBERG — Eu não estou vendo muitas opções. Eu não vejo nenhuma opção no curta-metragem, não vejo nenhuma opção em trabalhar fora da Embrafilme, não vejo produtores independentes, nem circuitos independentes, nada . . . Eu acho que o cinema brasileiro tem de financiar filmes como *Dona Flor* e *Xica*, mas tem também de financiar uma alternativa independente. Eu fiz exatamente seis filmes, sem nenhum financiamento oficial. Fui fazendo, filmes bons, filmes ruins . . .

Não estou preocupado que sejam obras-primas, se modificam ou não a história do cinema. Não foi essa nunca a minha preocupação. Esta foi ter uma relação afetiva com o trabalho. Eu chego a 1980 com três filmes que não passaram, entende? Outro dia revi o meu filme *Assuntina das Américas*. Eu acho que cada filme cumpre um determinado momento. Se for lançado dez anos depois, está esvaziado. Nem fico com essa preocupação de deixar um filme para a eternidade. Acho que falar de um filme como *Assuntina*, como *Jardim das Espumas* — já faz parte do meu passado.

DAVID — No problema da conquista do mercado tem um fenômeno muito curioso que é o hábito do brasileiro . . . Na época do CN houve uma desilusão, a DIFILM faliu porque os filmes não correspondiam à expectativa. O máximo na cabeça de todo mundo seria *Assalto ao Trem Pagador* no Metro Copacabana. Mas quando *Tocaia no Asfalto* veio com o mesmo tipo de lançamento, foi uma desilusão absoluta. Os filmes continuaram a ser feitos, mas houve sempre uma incógnita em relação ao mercado. *Macunaíma* deu uma abertura, mostrou

LUIZ ROZEMBERG já dirigiu seis longas-metragens, dos quais alguns tiveram problemas com a censura e nenhum obteve uma distribuição regular. É um dos pioneiros da produção independente carioca desta última fase.

Longas: *Balada da Página Três* — 1966,
América do Sexo — 1967,
Jardim das Espumas — 1968,
Imagens — 1972/3,
Assuntina das Américas — 1975,
Crônica de um industrial — 1978.

Em 1979 dirigiu três curtas:

Um Filme Familiar
Ideologia e Auschwitz.

que o mercado tinha possibilidades maiores do que se esperava, apesar dos filmes estrangeiros continuarem faturando violentamente. Pelo menos na minha cronologia pessoal, o filme que esticou ao máximo o mercado brasileiro foi *Independência ou Morte*. Aí tem *Dona Flor*. Eu entrevistei o Luiz Carlos Barreto sobre *Dona Flor*. Ele me contou o seguinte: “um filme tem de render três vezes mais do que custou para pagar . . .” A relação preço-venda é permanente na cabeça do produtor.

AVELLAR — Eu gostaria de saber o que o Tonacci fez nesses dois anos . . .

TONACCI — Bem, eu cheguei numa época a dirigir uma produtora, fazer uns trabalhos para outras pessoas. Em 73, 74 aparece o VT na minha mão. Em 74 eu estava com um projeto, no qual a Ruth Escobar era atriz e co-produtora. Depois ela viajou com uma *troupe* para o Irã e eu fiquei aqui. De repente, recebi um telegrama dizendo: “Passagem chega dia tal”

Era um pouco a estrutura de um outro filme, que acabei fazendo com ela também, que era uma sessão de cinema: num cine-jornal, um trailer, e um filme. Tudo isso resultou de um trabalho de oito horas de vídeo. Estive com ela no Irã, França, Portugal. Depois acabamos nos aborrecendo. Eu não queria na verdade montar esse material. Mas a pressão dela era muito grande. Passei para filme em Nova Iorque e montei durante cinco meses do Rio. É um longa em 16 mm, com título em francês, *Jouez Encore, Payez Encore*. Tem de trucar o filme todo. Então, é um longa parado. Antes desse, há dois longas que eu não tive condição de montar, filmados em 16 e 35 mm.



Renato Coutinho —
Crônica de um Industrial —
1978 de Luiz Rozemberg.



Rozemberg e Coutinho
num intervalo de filmagens.

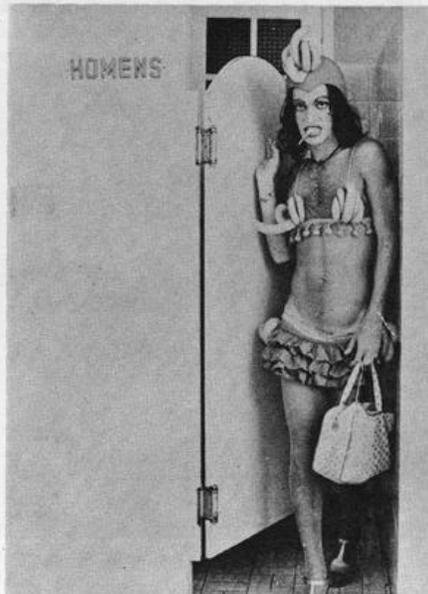


*Katia Grumberg
Crônica de um Industrial - 1978
de Luiz Rozemberg.*



*Assuntina das
Américas - 1975
de Luiz Rozemberg.*

Analú Prestes



São filmes quase do meu cotidiano, das minhas relações . . . Só que são ficções com essas pessoas. Nesse período eu já começava a sacar o que o VT permitia, o que era essa construção de uma determinada circunstância vivida, feita pelas várias pessoas que viviam essa circunstância. Pedi uma bolsa de estudo numa fundação americana. O projeto era viajar por áreas indígenas em condição de crise e fazer com que essas próprias pessoas realizassem visões delas de dentro. Seria uma tentativa de construir a história a partir do ponto de vista do outro. Obtive uma resposta negativa porque devido à instabilidade política do continente, eles não botariam grana no projeto. Então, pifou o VT mas apareceu a possibilidade de viajar para uma área indígena com um equipamento 16 mm e fui para o Maranhão. Cheguei lá com o projeto de mais uma vez realizar o trabalho com as pessoas, mas sem ter o equipamento adequado na mão. É um grupo Canela. Eles têm um conceito de idéia, que é todo um universo, que eles chamam de Karon. A sombra das pessoas é Karon. A voz das pessoas gravada é Karon. Uma fotografia é uma coisa presente da pessoa, tem uma série de valores. Então leva certo tempo até eles entenderem o processo do registro. Por outro lado, eles têm o hábito de carregar uns troncos de buriti no ombro e eu carregava minha câmera no ombro, então aparecem associações também nesse nível. A câmera era alguma coisa que guardava o Karon dentro. Se eu não era padre, se não era política, se não era da FUNAI, o que eu estava fazendo ali? Em suma, fui adotado pela aldeia para poder ser enxergado na estrutura social deles. Então eu passei a exercer uma função. Nesse ponto discutimos o que seria interessante colocar em imagens dentro do problema da demarcação de terras . . . Filmei com a concordância deles, com indicações para filmar certas coisas significativas para eles. Tudo isso dirigido a quem eles achavam que eram as autoridades do Brasil. Porque eles se consideram um país à parte. Um dia, no ano passado, recebi uma carta da tal fundação me dando 15 mil dólares para minha pesquisa. Fiquei fora mais ou menos sete meses. Visitei áreas indígenas nos Estados Unidos. Fui ao Arizona e Novo México. Eles usam VT num sistema de comunicação interna, autonomamente. Recebem verbas para educação e saúde e usam os meios de comunicação nesse sentido. Aí eu me perguntei: "Por que não levar daqui informações que essas pessoas queiram comunicar aos grupos do Brasil?" Viajei pelo sul dos Estados Unidos, pelo México e pelo Peru registrando depoimentos de grupos de Índios, coisas dirigidas aos Índios do Brasil, aos camponeses do Brasil. No momento aguardo um aparelho para montar essas coisas e vou voltar ao Maranhão.

AVELLAR — E estava interessado nesse negócio pelo seguinte: quando você começou esse trabalho, você tinha ou não perspectiva de aproveitamento cinematográfico imediato desse material? Tinha o mercado em vista, foi levado pela curiosidade de experimentar ou pelo seu interesse pelo assunto?

TONACCI — Se eu quiser comunicar àquela aldeia o que ocorre fora dela, eu não posso simplesmente chegar com a imagem de um prédio ou uma cidade e explicar “Isso é um prédio” que ninguém vai entender. Comecei a perceber que existe um processo de circulação de informação que você precisa fornecer antes. Antes você deve fornecer a eles registros sobre os posseiros que estão nas terras deles. Depois a relação dos fazendeiros com os posseiros, que eles jogam contra os índios quando na realidade os dois são igualmente explorados. Ai entra o capital de fora, os paulistas. E de onde vem o dinheiro dos paulistas? Então é todo um escalonamento até você poder dar a essas pessoas a imagem do que é a cidade.

AVELLAR — Como você resolve a colocação desses filmes?

TONACCI — Em qualquer lugar que você vai, por mais enfurnado que seja, que tenha 15 pessoas — tem uma pracinha onde tem um pau com uma televisão em cima. Com meu VT eu exibo meu trabalho em qualquer dessas televisões. Então o mercado acaba sendo esse.

BERNARDET — Mas isso não é mercado . . .

TONACCI — Começa a nascer para a comunidade a própria imagem dela. Com essa imagem, eu penso, nasce a história contemporânea desses lugares. Eu tenho aprendido muito nesse processo. Então nesses 7 ou 8 anos tenho quatro longas realizados, dos quais um pronto, um em finalização e dois não montados. Sinto atualmente vontade de voltar a filmar e fazer um projeto em 35 mm pra passar no cinema. Mas descubro nesses filmes que eu fiz, que eles também têm condições para isso.

BERNARDET — Eu acredito que nos últimos dez anos desses 15 anos de incultura, surgiram uma série de comportamentos e atitudes novas. Elas não chegam à tona, não emergem, mas elas se desenvolvem sem que nós mesmos tenhamos percebido. E hoje a gente ainda não sabe bem codificar o que é. Houve uma forma de desenvolvimento cultural que foi absolutamente subterrâneo. E isso não só a nível de comunidades como você cita, mas também de pessoas das cidades, das várias classes sociais dessas cidades. A sua atitude de cineasta atualmente eu acho importantíssima, ela se desenvolve exatamente nesse período. Do *Blá Blá Blá* até hoje houve uma mudança violentíssima. Esta mesma atitude se deu com as comunidades. Em Salvador, estive com a antropóloga Joana Elbein dos Santos, que trabalha em Itaparica exatamente do mesmo modo, o material é discutido com as pessoas da comunidade, embora sem a mobilidade do teipe. Se você comparar a sua atitude de documentarista com a dos documentaristas da década de sessenta, demonstra um novo documentário. Eu acho que estão crescendo as sensações de que existe um outro poder, uma outra sociedade, outras maneiras de se aproximar do Brasil. Há um filme recente do Sérgio Péo que eu já vi umas quatro vezes sobre os moradores de Guararapes, onde você tem uma excelente entrevista de um favelado pertencente a uma Associação que se tornou proprietária recusando as opções do BNH . . . Se você vir *Braços Cruzados*, *Máquinas Paradas* do Sérgio Toledo, vê que atitudes novas estão surgindo. Sem ainda poder ir mais longe do que eu estou dizendo, sem poder precisamente, acho que estamos começando a colher certos frutos de um trabalho caótico mas muito vivido.

TONACCI — Posso te contar minha experiência c/VT. Eu estava em Goiás Velho e lá tem o que eles chamam de Casa do Índio. É uma casa redonda, que deveria reproduzir uma maloca, só que é toda cimentada por dentro, com cubículos, etc. Por fora é aquilo mesmo, mas por dentro é exatamente o oposto do que está do lado de fora. E havia uma televisão. Como a gente estava viajando de ônibus, tinha quebrado um transformador que um garoto arrumou e fomos testar porque não tínhamos televisão.

DAVID NEVES, ex-crítico e fotógrafo de cinema, foi um dos participantes do movimento Cinema Novo. É autor de diversos curtas-metragens sobre Humberto Mauro, Jaguar, Vinicius de Moraes, Tarsila do Amaral e da série “Literatura Nacional Contemporânea” e quatro longas: *Memória de Helena* — 1969, *Lúcia MacCartney* — 1971, *Um Amor de Mulher* — 1972 (inacabado) e *Muito Prazer* — 1979, premiado no último Festival de Brasília.



Memória de Helena — 1969
de David Neves.
Intervalo de filmagens,
o diretor e Humberto Mauro.

Rosa Maria Pena — *Memória de Helena*





Lúcia Mac Cartney - 1971
de David Neves.
Odete Lara

Isabella e Adriana Prieto



Testar, significava botar o aparelho em cima da mesa, deixar a câmera ligada e então vinha uma imagem qualquer. Por acaso, tinham umas pessoas sentadas, entre elas um índio xavante ou coisa assim, e ele se viu na televisão. A brincadeira começou com a gente apontando pra ele e ele se vendo, depois botei a câmera na mão dele e ele me viu. Ele então se virou e disse: "O presidente vê isso?" Eu disse: "Claro que vê..." Aí o índio: "Eu quero uma espingarda, cartucho, quero não sei o que mais..." Então nasce uma experiência absolutamente espontânea.

ISMAIL — Eu acho que aí tem alguns aspectos que a gente pode colocar em caráter geral, que estão ligados ao próprio desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Você tem o processo de concentração, que é tanto maior quanto mais sofisticada a tecnologia. E isso gerou durante um certo período a idéia de que a concentração era inevitável, enquanto entendida no seu processo decisório. Na TV, por exemplo, a nossa experiência mostra exatamente isso. Uma única rede com um único processo decisório é capaz, enfim, de difundir de forma unilateral o processo de comunicação. O caso da TV comercial é típico... Agora, o que o processo está mostrando para nós é uma experiência de certa forma recente, é o uso desta tecnologia sofisticada no sentido de tornar o processo de comunicação nos dois sentidos. E é claro que este tipo de experiência tem de se dar fora do mercado...

BERNARDET — Você colocaria que uma atitude tipo Tonacci é uma atitude de resposta?



ISMAIL — Eu acho que é.

BERNARDET — Aí eu acho que é outra coisa. Acho que as atitudes como a do Tonacci e de muitas outras pessoas não são apenas respostas ao poder centralizado. Na medida em que uma atitude dessas for apenas uma resposta, o poder continua. Por mais que você se oponha ao poder, a sua oposição é inclusive uma reafirmação deste poder. O que eu sinto em atitudes desse tipo é que o poder centralizado não existe, há um esvaziamento.

ISMAIL — Mas há certas condições técnicas para esse tipo de projeto que mostram que o processo de concentração não é inerente à tecnologia, mas vem de fatores de ordem social.

TONACCI — Eu não tenho condições de registrar de forma fixa um processo e uma maneira de trabalhar que é exatamente um trabalho em evolução. Se eu tenho de definir, nunca será em forma de roteiro e se existe uma censura que me impõe um roteiro, eu nunca vou receber uma verba.

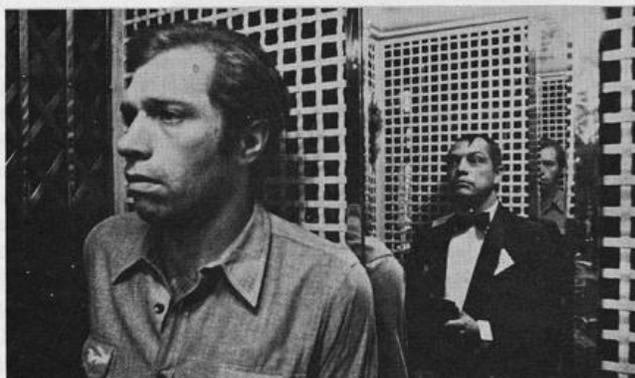
AVELLAR — Toda a vez que você propuser uma estrutura de trabalho independente, vai encontrar resistência. Mas, o importante é que antes de existir um projeto econômico exista um projeto cultural.

SANTEIRO — O que eu acho que tem aparecido muito nessa conversa toda, para botar numa frase é isso: Fazer cinema. Isso foi, no começo dos anos 60, uma possibilidade criada por um grupo de pessoas que a gente batiza de CN. Essa experiência não se reproduziu, mas criou para essas pessoas a possibilidade de fazer cinema. Qualquer pessoa que tenha surgido no Brasil a partir de 68 não teve condições de fazer os seus filmes, nem de criar outra estrutura para realização dos filmes que correspondessem ao seu tempo. Enfim, houve todo um processo de transformação desses grupos e dessas pessoas. Nisto eu estou incluindo inclusive os produtores mais comerciais, que já existiam antes e continuaram a existir. Essa via foi possível para esse grupo, mas não foi um canal de instituição para fazer cinema. Foi para determinado grupo de pessoas fazer determinado grupo de filmes que respira o espírito da época e da geração, essa coisa meio brasileira de que o próprio desenvolvimento de repente, acaba levantando barreiras. Então, o que várias vezes se fala a respeito da Embrafilme, que ela é uma constituição nítida desse grupo ou dessa geração, eu não sei exatamente o que dizer... No espírito dos anos sessenta, articulou-se politicamente para fazer isso, inclusive para fazer os próprios filmes.

Muito Prazer - 1979 de David Neves
Itala Nandi e os pivetes.
Premiado como o "melhor filme"
no Festival de Brasília - 1979.

ANDREA TONACCI nasceu na Itália, mas sempre viveu em São Paulo. Estreou no cinema em 1966 com o curta de 16 mm *Olho por Olho*, premiado no Festival JB. Em 1968 dirigiu *Blá Blá Blá*, episódio de um longa nunca terminado. O filme foi proibido pela censura. Seu primeiro longa-metragem (*Bang Bang* - 1971) encontrou dificuldades de distribuição. A partir de então passou a trabalhar mais com vídeo-teipe, quando realizou o longa *Jouez Encore, Payez Encore*. Atualmente monta um longa de 16 mm, *Discursos Canelas*.

Jura Otero em *Bang-Bang* - 1972 de Andrea Tonacci.



Paulo César Pereio em *Bang-Bang*.

Paulo Gracindo - *Blá-Blá-Blá* - 1968 de Andrea Tonacci.



TONACCI - Quando a atividade do filme passa a ser o que você tira dele, o lucro, e não o que ele possa interferir numa realidade, dançou o Cinema.

SANTEIRO - O grande trunfo no momento, do cinema brasileiro, o que eu acho mais interessante atualmente no cinema brasileiro, não é evidentemente a sobrevivência das mil formas de cinema possíveis, mas, com perdão da palavra, as formas impossíveis, as formas de resistência cultural efetiva, a produção concreta de filmes nesse período e essa produção independente não é, inclusive, pequena. Demonstrou-se que, independente dos canais institucionais existentes, que não é a Embrafilme que produz filmes, nem o próprio produtor que produz filmes. Quem produz filmes realmente, é a velha política do cinema de autor. No momento em que alguém assume o projeto de realizar determinado trabalho, ele vai e realiza, independente das circunstâncias serem favoráveis ou não. O que eu acho grave em tudo isso é que com esse funil brutalmente ideológico, o verdadeiro ficcional/documental desses últimos tempos são esses filmes que estão completamente marginalizados, são os filmes contemporâneos.



MOACYR FENELON

e a chanchada

Moacyr Fenelon foi um cineasta que viveu com intensidade todas as ciladas e alegrias que, nas décadas de 30 a 50, a nascente indústria cinematográfica brasileira proporcionava a quem se apaixonasse por ela. Como técnico de som, participou da produção do primeiro filme sonoro brasileiro — *Acabaram-se os otários* (1929), de Luiz de Barros — e nesse período defendeu com ardor o ideal de se realizar, obrigatoriamente, a dublagem das produções estrangeiras que chegassem ao Brasil. Já na qualidade de empresário da Atlântida, dezessete anos depois, achava que a narração em português dos filmes americanos ou franceses não era muito necessária, por causa dos custos.

A fama de Moacyr Fenelon deve-se muito à sua capacidade de dirigir e produzir filmes: de 1940 a 1953 (ano em que morreu), trabalhou diretamente em dezessete fitas, sendo o mais prolífico o ano de 1950, quando lançou três espetáculos — *Todos por um, Dominó negro* e *A inconveniência de ser esposa*. Esta é a etapa mais importante de sua vida, pois, sucessivamente, toma parte de três produtoras de filmes: Atlântida Cinematográfica, Cine-Produções Fenelon e Flama Filmes. Esta permanente troca de empresas resulta, principalmente, da dificuldade de harmonizar o ideal de custos, as produções de boa qualidade artística com as baixas rendas obtidas nas salas de espetáculos — Moacyr Fenelon também foi uma das vítimas da ideologia de implantar a Hollywood brasileira, quando o país sofria a invasão, a preços baratos, de filmes estrangeiros, especialmente norte-americanos.

Fotos: Arquivo Cinédia



Querendo impulsionar de verdade o cinema nacional, Moacyr Fenelon lutou com coragem por medidas que fortalecessem a indústria brasileira contra o *dumping* estrangeiro. Presidente durante dois mandatos consecutivos da Associação do Cinema Brasileiro (da qual foi o fundador) e também organizador do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, elaborou projetos para proteger a indústria cinematográfica nacional. Por exemplo, os que concediam isenção de impostos para a importação de filme virgem; defendiam a criação do Conselho Nacional de Cinema e a obrigatoriedade de exibição de um complemento nacional em cada sessão cinematográfica. Como presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, foi autor do famoso decreto 8 x 1, tornando obrigatória a exibição de um filme nacional para cada oito filmes estrangeiros lançados no mercado.

Mineiro como Humberto Mauro, Moacyr Fenelon nasceu em 4 de novembro de 1903 na cidade de São Paulo de Muriaé, hoje apenas Muriaé, filho do engenheiro e professor pernambucano Álvaro Fenelon Miranda Henrique e de Ida Fenelon Maret. O pai era cidadão influente nessa cidade da zona da mata mineira, onde existe um busto em sua homenagem. Moacyr Fenelon estudou em Muriaé até formar-se em contabilidade, mas, como sua vontade não era propriamente ficar ordenando números e aferin-

do despesa e receita, acabou viajando aos Estados Unidos, onde recebeu o diploma de técnico em som, pelo *Radio Institute of USA*. Começava, assim, com conhecimentos técnicos, uma brilhante carreira de cineasta.

Em 1927, inicia no Brasil seu trabalho como técnico de som, utilizando-se do processo Vitaphone. A tarefa consistia em acompanhar a projeção do filme nas telas dos cinemas, encarregando-se da instalação de alto-falantes e da sincronização dos discos (gravados nos estúdios da Parlophone) com a imagem projetada. É claro que, como toda inovação técnica, a mistura do som com a imagem encontrou resistências e, no início, a invenção dos irmãos Warner foi mal recebida no Rio. Um grupo de escritores e intelectuais, ciosos da pureza da nova arte, promoveu, através do jornal *O Fã*, vigorosa campanha contra o som nas salas de projeção. Um manifesto dizia: "Abaixo Vitaphone, abaixo Irmãos Warner, abaixo tudo e todos que queiram amesquinhar essa coisa sublime, essa coisa inestimável: o cinema". E estava assinado por ilustres personalidades como Otávio de Faria, Vinícius de Moraes, Plínio Sussekind da Rocha e Cláudio Mello.

Tendo anteriormente trabalhado na Gravadora Columbia, onde foi responsável por gravações de artistas como Baptista Júnior, Jorge Fernandes, Aracy Cortes, Vicente Celestino e Paraguassu, Fenelon perseverou na harmonização do



Fenelon e Elvira Pagã
na época das filmagens de *Dominó Negro*.

som com a imagem. Deve-se a ele a qualidade sonora de numerosos filmes brasileiros como *O Babão*, de Luiz de Barros; *O campeão de futebol*, de Genésio Arruda; *Coisas nossas*, de Wallace Downey; *Julho de 1932*, de autor desconhecido; *O Rio e suas curiosidades*, de Adhemar Gonzaga (que recebeu o primeiro prêmio de melhor *short* em 1936), e *Banana da terra*, de Ruy Costa.

À espera de melhores oportunidades dentro do cinema brasileiro, Moacyr Fenelon continuou, durante a primeira metade da década de 30, aperfeiçoando sua criatividade. Assim, foi diretor-técnico de *Anastácio*, de João de Barro, e iluminador de *Laranja da China* e *Pega Ladrão*, de Ruy Costa, além de trabalhar na sua especialidade no estúdio Sonofilmes, como técnico em *João Ninguém*, de Mesquitinha, e fora dessa empresa, a sonografia de *Futebol em família*, de autoria de Ruy Costa. No filme *Coisas nossas*, Fenelon responsabilizou-se, ao mesmo tempo, pelo som e pelas funções de assistente-geral de produção e direção, sob as ordens de Wallace Downey. O esquema era algo complicado: nos estúdios da Columbia eram gravadas em disco todas as canções e falas, posteriormente reproduzidas durante as filmagens, quando os atores dublavam.

O ano de 1936 mostrou-se, posteriormente, importante na vida de Moacyr Fenelon porque aconteceram então dois fatos de singular peso. O primeiro refere-se à sua transferência para a firma Sonoarte, que possuía escritórios na Cinelândia e laboratórios em Botafogo, na Rua Voluntários da Pátria. Nesta empresa, ocupou o cargo de diretor-técnico ao mesmo tempo em que apreendeu novas técnicas, resultado direto das atividades da empresa, que se dedicava a filmagens sonoras (comerciais, artísticas, educacionais e científicas), cópias, gravações, regravações, dublagem e sincronização, além da distribuição de filmes estrangeiros. Somando isso à sua experiência anterior ele estava prestes a participar de projetos de maior envergadura.

O segundo acontecimento de peso tomou corpo, no mesmo ano, quando



Moacyr Fenelon,
Vanda Lacerda e
Mary Gonçalves
num intervalo das
filmagens de
Vidas Solitárias
em 1945

travou conhecimento com o médico e músico pernambucano José Carlos Burle, durante a gravação de *Maria Bonita*. Burle era assistente de direção compôs canções para o filme, além de adaptar uma nova letra, apropriada ao roteiro, para o tema folclórico baiano *Meu limão, meu limoeiro*. A criatividade deste improvisado assistente de direção com certeza impressionou Moacyr Fenelon — anos mais tarde esta amizade irá desaguar na criação de um dos estúdios cinematográficos mais importantes da história do cinema brasileiro, a Atlântida Cinematográfica. Para que a idéia, cozinhada a fogo brando durante quase cinco anos, se concretizasse, foi indispensável que Fenelon ficasse sem trabalho e sem maiores perspectivas dentro do quadro artístico da época.

O relato do próprio Moacyr Fenelon explica perfeitamente o momento que atravessava: “Logo após terminar as filmagens de *Aves sem ninho*, da qual fui diretor-técnico, tive de ficar inativo porque não havia nenhum estúdio para trabalhar. A Sonofilmes, depois do incêndio que destruiu parte da firma, parou a produção de longa-metragem. A Brasil Vita Filmes estava realizando *Inconfidência Mineira*. A Cinédia também estava parada por motivos que só a ela interessava”. Diante dessa situação, Moacyr Fenelon arquitetou um projeto ambicioso: a constituição de uma firma através de ações vendidas ao público. Ele mesmo explicaria mais tarde o seu empreendimento: “A idéia de criar uma produtora por ações populares surgiu e tive de lutar muito até encontrar os irmãos Burle — José Carlos e Paulo — dispostos a parti-

cipar do empreendimento. Sacrificaram tudo para levar adiante a Atlântida e, quando mais tarde for contada a história do cinema brasileiro, o nome dos irmãos Burle tem de ser gravado em letras maiúsculas. E não posso deixar de mencionar o nome do Conde Pereira Carneiro”.(1) Esqueceu-se, entretanto, de outro fundador da Atlântida, Alinor Azevedo, que, junto com Edgar Brasil, Arnaldo de Faria e Nelson Schultz, também apoiou a empresa.

Em 16 de setembro de 1941 foi inaugurado o estúdio da Atlântida Cinematográfica, que era para Moacyr Fenelon “o início da concretização de um sonho que há muito vinha mexendo com os meus miolos. Ainda não era independente, mas já ganhava um pouco de liberdade”. A última frase é sintomática, pois a distribuição dos filmes gerados nos estúdios estava entregue a uma cadeia que, já naquela época, se constituía num monopólio, a rede de salas de Luís Severiano Ribeiro. De fato, esse contrato de produção-exibição marcou o início do segundo casamento entre produtores e exibidores.

O primeiro teria ocorrido, segundo os historiadores do cinema nacional, no final da primeira década deste século, quando as duas partes se fundiam numa só, sendo os exibidores também financiadores de produções. A separação, parcialmente amistosa, teria acontecido em meados da segunda década, quando os altos custos de produção inviabilizaram a manutenção do vínculo.

A principal consequência dessa nova fase do cinema brasileiro é a chanchada,

Emilinha Borba, a Favorita da Marinha em número musical de *Estou aí?* — 1947, produção de Moacyr Fenelon dirigida por Cajado Filho.



produzida pela Atlântida e louvada em prosa e verso por alguns estudiosos e protagonistas. O primeiro filme financiado pela Atlântida chamou-se *Moleque Tião* (1943), tendo Fenelon como diretor de produção e já mostrava uma profunda veia crítica do ex-técnico de som, convidando a platéia para uma polêmica sobre o racismo. Imediatamente depois, em 1944, sempre na linha de musical, lançou *É proibido sonhar*, e, ainda no final do mesmo ano, um dos seus filmes mais conhecidos desta fase, *Gente Honesta*, muito bem recebido pela crítica onde satiriza o comportamento da chamada burguesia nacional. O momento é de euforia nos círculos cinematográficos, pois todos os objetivos fixados estão sendo aparentemente alcançados: o público lota as salas disponíveis, os lucros aumentam rapidamente e os críticos mostram-se satisfeitos.

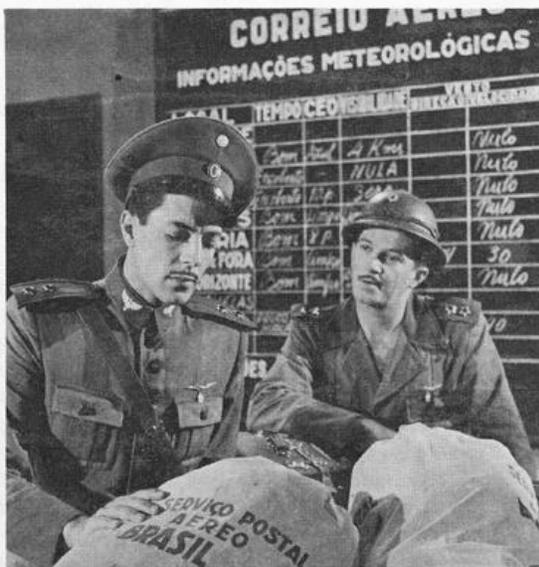
Sucedem-se duas fitas da Atlântida que conseguem o mesmo fenômeno às avessas, desgostando crítica e público, o que provoca o esvaziamento das salas. São *Vidas solidárias* (1945) e *Sob a luz de meu bairro* (1946). Em relação ao último, contudo, devemos discordar dos juízos existentes, pois conseguiu colocar nas telas aquela imensa maioria do povo, que nunca antes aparecera como protagonista: os moradores de um bairro pobre, lixeiros e biscateiros, padeiros e taverneiros. Já naquela época proliferavam os cultores da equívoca idéia de que o cinema, a exemplo do jornalismo, só deveria mostrar as belezas da vida.

O próximo filme — *Fantasma por acaso* — reconduziu Fenelon à berlinda, tendo a crítica aplaudido sua estréia em 11 de setembro de 1946. Sua última obra na Atlântida foi, com certeza, a mais polêmica de todas: *Asas do Brasil*. Raul Roulien — que dirigira o filme *Aves sem ninho* e também produtor de *Asas do Brasil* (perdido no incêndio ocorrido nos estúdios da Sonofilmes e que provocou a saída de Moacyr Fenelon dessa empresa) mandou uma carta aos jornais, uma semana antes da estréia, dizendo que nada tinha a ver com a nova versão. Embora não se possa afirmar categoricamente que

a divergência pública tenha afastado Moacyr Fenelon da Atlântida (que a partir de 1947 pertence somente a Luís Severiano Ribeiro), é inegável que a mesma força que o levou a fundar a empresa, agora o tirava da arena — a Sonofilmes.

Sem se deixar abater, Fenelon abriu sua própria produtora, a Cine-Produções Fenelon, que se associou à Cinédia, de Adhemar Gonzaga, e desenvolveu o filão achado na Atlântida. É na época do estrondoso sucesso do rádio, atores de radionovelas e cantores famosos. Moacyr Fenelon não hesita e lança, em seu primeiro filme, Rodolfo Mayer, o ídolo do rádio. *Obrigado, doutor* foi um êxito total. O mesmo não aconteceu com a produção seguinte, *Poeira de estrelas*, lançado também em 1948. Em *Estou aí?* apresentado ao público pouco antes do carnaval de 1949, a direção foi entregue a Cajado Filho, enquanto Moacyr Fenelon se concentrava na direção de *O Homem que passa*. Lançado no último mês de 1949, este é possivelmente um dos primeiros filmes brasileiros no gênero

Influência dos musicais americanos na cenografia e coreografia das chanchadas.
Dominó Negro – 1950 de Moacyr Fenelon.



Paulo Porto e Álvaro Aguiar na versão definitiva de *Asas do Brasil em 1947*.

A primeira versão, também dirigida por Fenelon, perdeu-se num incêndio da Sono filmes.



A Inconveniência de Ser Esposa – 1950 de Fenelon Luiz Delfino (em seu primeiro filme) e Jane Grey.



A vedete do Brasil, Virgínia Lane no musical *Tudo Azul* – 1952, direção e produção de Moacyr Fenelon.

drama psicológico, e não foi bem aceito pelo público. Moacyr Fenelon despediu-se da Cinédia com *Todos por um*, que, conforme relatos da época, foi rigorosamente condenado pela crítica. De qualquer maneira, participaram da fita Blecaute, apresentando seu famoso *General da banda*, e as cantoras Emilinha Borba e Marlene, que formaram uma dupla para cantar *Eu já vi tudo*. Moacyr Fenelon achava que ainda havia muito para se fazer, e, logo após terminar o acordo com a Cinédia, abriu nova empresa – Flama Filmes, em sociedade com Rubens Berardo.

Algumas singularidades caracterizam Cine-Produções Fenelon e Flama Filmes, sendo a principal a idéia de se estruturar o Departamento de Produção através de um sistema de cotas-partes, solidificando na prática as bases do cooperativismo. Permitia-se, assim, que os produtores independentes entrassem no mercado exibidor,

pois o convênio com o circuito de salas (em São Paulo o grupo Francisco Serrador, e no Rio o Pathé e os cinemas de Vital Ramos de Castro) garantia o lançamento dos filmes de Fenelon e dos independentes. Esta sistemática, atualmente empregada por diversos produtores cinematográficos, comprova a larga visão que caracterizou o mineiro de Muriaé. No caso da Flama Filmes, Rubens Berardo adquiriu o material pertencente a Howard Randall para a criação da Columbia Pictures do Brasil, e os estúdios da Pan-Film, que se achavam em poder de Jaime de Andrade Pinheiro. Os três primeiros filmes após sua saída da co-fundação com a Cinédia não foram propriamente sucessos de bilheteria, disseram os críticos especializados – *Dominó negro* (1950), *A inconveniência de ser esposa* (1950), e *Milagre de amor* (1951).

O sucesso, contudo, continuava rondando Moacyr Fenelon e dirigindo os seus passos. Em 1952, o filme *Tudo azul* foi saudado pelos críticos como uma inovação na linguagem do musical brasileiro, embora tenha repetido o esquema de lançar, pouco antes do carnaval, músicas que seriam a apoteose da festa de Momo, a exemplo de *Sassaricando*, interpretada por Virgínia Lane; *Lata d'água* por Marlene, e outras. *Agulha no palheiro*, a última produção de Fenelon, repetiu o êxito do filme anterior, além de permitir a estréia de Alex Viany como diretor. A carreira de Moacyr Fenelon, que retomava seu curso ascendente, foi brusca e interrompida pela lesão cardíaca que o matou em 14 de agosto de 1953, deixando viúva Olga Vidrati Fenelon e órfã sua filha Yeda Fenelon Machado. Várias obras ficaram inconclusas, porque, idealista e sonhador, o artista concebera projetos que jamais foram concretizados, com o uma continuação de *Obrigado, dou-*

tor, que levaria o nome de *A volta do doutor Maregal*; *Os transviados*, com argumento e direção de Rodolfo Mayer, e *Sonhos do passado*, também sob a direção de Rodolfo Mayer. O *Anjo da meia-noite*, de Joracy Camargo, seria o terceiro filme concebido na Flama, mas ficou apenas no papel, assim como *Capitães de areia* (de Jorge Amado) e *O quinze* (de Rachel de Queiroz). Em sua ânsia de produzir mais filmes, Fenelon assinou contrato com as atrizes Maria Fernanda e Pina Brunetti para estrelarem o filme *Só esta noite*, baseado na lenda hindu Avatar — também nunca realizado.

A procura de argumentos estrangeiros, porém, não era comum no repertório de Moacyr Fenelon, que se colocava contra essa excessiva ênfase em obras de outros países. Em dezembro de 1952, ele afirmava: "Os filmes nacionais dos anos 20 e 30 eram baseados em histórias eminentemente brasileiras, com um sabor inteiramente popular, onde o anedotário e as músicas da época tinham sempre preferência. Com o passar do tempo, o cinema brasileiro foi tomando um caráter cosmopolita, relegando-se a um plano secundário as nossas coisas".(2) Defendia também a utilização da temática carnavalesca: "O filme de carnaval também pode ter elevado valor, tanto artístico como cultural, dependendo somente da forma como tratá-lo".(3) Sua opinião a respeito da dublagem de filmes estrangeiros também despertava interesse, conforme a revista *Carioca* registrou em 18 de março de 1941: "O Brasil tem necessidade de fazer dublagem por motivos econômicos, artísticos e educacionais. Para começar, seria grande fator de uniformização e padronização da língua portuguesa no Brasil, quer na pronúncia, quer no emprego da mesma. Todos nós sabemos que o estrangeiro nos manda, em latas, celulóide que não custa mais de dois mil-réis o metro copiado, enquanto que saem anualmente do país cerca de quinhentos mil contos de réis pela exibição das fitas". Não deixava de reconhecer a dificuldade de se vencer o círculo vicioso estabelecido, pois o equipamento técnico de som existente era muito precário e a única maneira de se romper a barreira seria através da importação dessa aparelhagem. Talvez por este motivo, entre outros, em 1946 sua opinião já tinha cedido a outras ponderações: "Comercialmente, para os norte-americanos, não sei se haverá resultados. A dublagem de um filme custará Cr\$ 200 mil ou Cr\$ 300 mil. A renda não aumentará porque quem vai ao cinema ver Paul Muni compra o ingresso porque gosta do grande ator austríaco. O cinema nacional vai ganhar porque vamos chegar à conclusão de que o som das nossas produções não é muito ruim como os entendidos acham. As companhias Western e RCA Victor vão vender muita aparelhagem".

Na defesa dos interesses do cinema brasileiro, Moacyr Fenelon empregava todas as suas energias, dirigindo e orientando associações e congressos. O primeiro registro existente remete a julho de 1938, quando, em vistoso papel timbrado com o nome de Academia Brasileira de Cinema, Moacyr Fenelon convocava todos os interessados para participarem de uma reunião de técnicos a fim de fortalecer a classe cinematográfica. A Associação do Cinema Brasileiro foi criada por ele em 1949 e através dessa entidade foram pleiteadas uma "lei de emergência" para o cinema, reforma nos regulamentos de proteção ao filme brasileiro, criação de um Conselho Nacional de Cinema, liberação das taxas de importação de filme virgem e fundação de uma escola de cinema. Foram realizados dois congressos nacionais da categoria, o primeiro em setembro de 1952, do qual Fenelon chegou a participar na qualidade de presidente do sindicato da categoria, como diretor, e onde foram aprovadas as seguintes reivindicações: obrigatoriedade da exibição de um complemento nacional nos cinemas, da exibição de um filme brasileiro para cada oito estrangeiros e divisão da renda na base de 50% para os produtores. Do II Congresso, realizado em São Paulo, saiu um pacote de reivindicações encaminhadas ao Governo Federal, sendo as mais importantes as que pediam a criação de uma Escola Nacional de Cinema para a formação de críticos, atores e técnicos; implantação de cursos de história e estética cinematográficas nas faculdades oficiais de filosofia; definição do que era filme brasileiro quanto à origem do capital, da copiagem e da equipe técnica utilizada, e fundação de uma entidade para a propaganda e exportação de filmes nacionais. Desse segundo congresso, Moacyr Fenelon apenas participou como membro honorário da delegação carioca, pois quatro meses antes da sua realização em São Paulo morreu no Hospital Samaritano. A delegação do Rio de Janeiro foi denominada Moacyr Fenelon, em sua homenagem.

Alice Gonzaga Assaf
Ernesto Saboya

FILMOGRAFIA

- 1940 — **O simpático Jeremias**
(diretor e roteirista) c/Barbosa Júnior
- 1944 — **É proibido sonhar**
(diretor) c/Mesquitinha, Lurdinha Bittencourt
- 1944 — **Gente honesta**
(diretor e co-roteirista) c/Oscarito, Vanda Lacerda
- 1945 — **Vidas solidárias**
(diretor e co-roteirista) c/Mario Brasini, Vanda Lacerda, Mary Gonçalves
- 1946 — **Sob a luz de meu bairro**
(diretor e co-roteirista) c/Milton Carneiro
- 1946 — **Fantasma por acaso**
(diretor e co-roteirista) c/Oscarito, Grande Otelo
- 1947 — **Asas do Brasil**
(diretor) c/Celso Guimarães, Paulo Porto, Mary Gonçalves
- 1948 — **Obrigado, doutor**
(diretor e roteirista) c/Rodolfo Mayer, Lurdinha Bittencourt
- 1949 — **Estou aí**
(produtor) Direção: Cajado Filho. C/Colé, Celeste Aída, Ronaldo Lupo
- 1949 — **O homem que passa**
(diretor e produtor) c/Rodolfo Mayer, Lurdinha Bittencourt
- 1950 — **Todos por um**
(diretor e produtor) c/Colé, Celeste Aída, Barreto Pinto
- 1950 — **Dominó negro**
(diretor e produtor) c/Elvira Pagã, Paulo Porto, Milton Carneiro
- 1950 — **A inconveniência de ser esposa**
(produtor) Direção: Samuel Markenson. C/Luiz Delfino, Laura Suarez
- 1951 — **Milagre de amor**
(diretor e produtor) c/Paulo Porto, Fada Santoro
- 1952 — **Tudo azul**
(diretor e produtor) c/Marlene, Luiz Delfino, Laura Suarez
- 1953 — **Aglha no palheiro**
(produtor) Direção: Alex Viany. C/Fada Santoro, Roberto Batalin, Dóris Monteiro.

(1) Entrevista a Alberto Shatovsky para *O Jornal de Cinema* — dezembro, 1952.

(2) idem
(3) idem

BRASÍLIA 79

o curta metragem

O recente processo político desencadeado pelo Governo foi o responsável pelo clima reinante no XII Festival de Brasília, o *Festival da Abertura*. Filmes proibidos há mais de dez anos e filmes recentes com temas agora liberados (como greves, frigidez sexual, Lamarca, etc.) foram vistos por uma platéia composta basicamente por estudantes da Universidade local. Com os novos tempos, reacende-se uma velha discussão. Deve haver premiação ou o Festival deve ser uma mostra da produção brasileira de filmes? À primeira vista, a segunda opção parece ser a mais democrática com a ausência de competição e da conotação agressiva que a palavra contém, mas a experiência mostra que isso não é tudo. Brasília 79 chegou a lembrar (guardadas as devidas proporções, é claro) o Festival de Veneza de 1968 quando Godard, pendurado nas cortinas do Palácio, exigiu o fim da competição e a morte do Leão de Ouro. Eram os tempos das rebeliões de estudantes e, por um instante, pareceu que o próprio poder seria tomado. Como se sabe, não foi bem isso que aconteceu, a barra era um pouco mais pesada do que parecia e o Festival de Veneza, transformado em mostra, morreu. É claro que isso também não é um dado definitivo e dizem até que, agora em 79, Veneza deu provas de que estava apenas hibernando e apresentou uma mostra de bom nível. Na verdade é tudo questão de uma escolha adequada, ou seja, o problema não está na competição em si, mas na própria capacidade de escolha das comissões envolvidas. Uma boa comissão organiza uma boa mostra ou um bom festival competitivo. Se a competição desune e acirra os ânimos, uma mostra corre o risco de se tornar apenas uma sucessão de filmes semelhantes, cuja própria seleção implicaria num outro tipo de competição. Exigir o fim da premiação é dar a ela uma importância que não tem, e é claro que os filmes escolhidos por um grupo não são necessariamente os melhores, qualquer que seja esse grupo. Apenas é possível imaginar um festival de cinema brasileiro na mesma Brasília, no mesmo Hotel Nacional, na mesma piscina, com a mesma competição, com o mesmo corpo, enfim, mas com outra cabeça.

OS 16 MM EM COMPETIÇÃO

A visão dos seis curtas-metragens participantes da mostra competitiva em 16 mm reafirmou uma condição singular e própria à bitola 16: a extrema maleabilidade da filmagem choca-se com a precariedade da exibição, e o resultado é que a segunda anula as vantagens da primeira. Todos os seis filmes são realizados em cima de depoimentos (coincidência ou tendência?) e têm necessidade vital de uma projeção perfeita para serem bem aproveitados; mas projeção perfeita em 16 não existe nem nunca existiu e acho até que os projetores 16 mm tendem a desaparecer à medida em que entramos na era dos cassetes e telões. É bom lembrar que a mística do 16 mm e o seu lado revolucionário existiam apenas enquanto contrapostos à bitola 35, e que a imagem colorida e de bom nível na televisão é uma coisa de cinco anos para cá. As únicas vantagens do 16 eram a possibilidade das projeções domésticas (cinema em casa!) e a capacidade de levar filmes a locais sem cinemas, a praças públicas, etc. e ambas são superadas pelos

cassetes em funcionalidade, qualidade de projeção, desgaste de cópias, etc. O que permanecerá na bitola 16 é o equipamento de filmagem direta que permite, por exemplo, aos filmes em 16 de Brasília possuírem uma garra ausente na maioria dos curtas em 35 mm. *Minha Vida, Nossa Luta* de Suzana Amaral é um bom exemplo de filme de depoimentos e principalmente da capacidade do cinema em "cumprir uma função". Mulheres humildes, vizinhas nas dificuldades de sobrevivência, aprendem a se reunir e a se organizar na busca de soluções para seus problemas. É um filme que dá a sensação de que só se realizará plenamente quando exibido para a platéia a que foi destinado, ou seja, mulheres em situação idêntica à do filme que, através dele, tomariam consciência de seus problemas e da possibilidade de soluções. O filme é particularmente feliz na relação que estabelece com as entrevistadas, principalmente com a líder e organizadora da ação, cujos passos o filme segue com especial cuidado. *Mangue* de Célia Rezende foi o outro filme de mulher presente ao Festival. Também aqui são as mulheres focalizadas mas a prostituição em que vivem exigiu da diretora uma aproximação mais difícil que no filme de Suzana, onde diretora e entrevistada funcionam como companheiras de uma mesma luta e isso é reconhecido pelas duas partes em questão. No filme de Célia, ao contrário, a entrevistada sente-se, de início, em oposição à diretora, moça, bonita e da Zona Sul e o mérito de Célia foi superar mais essa dificuldade e fazer um filme de emoção e esforço. Dois filmes ligam-se mais diretamente à abertura política: *Anistia* de Agnaldo Siri Azevedo e *Trabalhadores, Presente* de João Baptista de Andrade. Não pude ver o filme de Siri mas o de João Baptista, que segue com impressionante mobilidade as diversas etapas de uma greve, é ainda um bom exemplo da qualidade e da necessidade da bitola 16. *MAM, SOS* de Walter Carvalho nos trouxe de volta, com sua exibição, as imagens marcantes (e bem filmadas) do Museu destruído pelo fogo. Se para os artistas plásticos a ligação com o MAM é óbvia, para os cineastas ela é também muito forte pois a Cinemateca sempre foi um espaço democraticamente aberto a todas as pessoas de cinema. Finalmente *Tigresa* de Wilson Rodrigues de Barros marcou sua presença por ser um filme diferente de todos os outros apresentados. Lembrou os filmes dos primeiros festivais de cinema amador JB-Mesbla o que, se para uns pode ser um sinal de deficiência, para mim é um elogio e indício de inquietação.

OS CURTAS EM 35 MM

Com a lei do curta, a viabilidade de um filme passou do terreno do possível para o do provável. Antes era quase impossível recuperar o dinheiro investido em filme curto, havia uma lei inócua que ninguém cumpria e só o Jean Manzon ganhava dinheiro. Agora estamos no terreno do provável pois, apesar de tudo mais que sacramentado, nada pode ser ainda considerado certo já que a infinita sucessão de obstruções de toda a ordem como mandatos de segurança, liminares, mutretas, etc., impede que a operação prevista se realize normalmente. A lei foi conquistada com esforço mas talvez não esteja redigida adequadamente, caso contrário os inimigos não

Cláudio Cavalcanti
em Vereda Tropical,
episódio de Joaquim
Pedro de Andrade
no filme
Contos Eróticos - 1977



encontrariam as inúmeras brechas existentes. No caminho do possível ao provável, muitos aventureiros se incorporaram à caravana. Antes, o curta era uma busca de uma primeira intimidade com o cinema e hoje é quase uma profissão. Apesar disso é curioso observar que o número de inscrições de curtas em 35 mm para esse Festival de Brasília foi praticamente igual (pouco mais de 90) ao do 1.º Festival Brasileiro de Curta Metragem realizado no Rio, em março de 1971, com a presença do mesmo Jean Rouch (que aliás, coitado, no percurso de um a outro passou de Presidente do Júri a "espião da CIA"). E como a produção atual é seguramente maior que a daquele ano, deduz-se matematicamente que a diferença é a produção picareta que antes não existia por não haver objeto a picaretear, isto é, renda a dividir. E já que todos os curtas são iguais perante a Distribuidora da Embrafilme, sugiro:

Que a Embrafilme adquira os direitos de contratipagem da melhor parcela da produção nacional através de seu Departamento do Filme Cultural, numa operação simultânea ao avanço sobre a bilheteria e comum ao próprio Departamento, necessitando apenas ser reativada. Com isso teríamos a um só tempo:

1 - Enriquecimento significativo do acervo de filmes do DFC, sem os custos faraônicos de produções próprias.

2 - Desestímulo ao picareta na medida em que o avanço garantido representaria apenas uma pequena parte do total que receberia um filme não-picareta.

3 - Fortalecimento da produção independente, da produção de boa qualidade e finalmente da produção que existe.

Concorri no Festival com meu curta *A Nelson Rodrigues* mas só cheguei a Brasília no dia de sua exibição, na terça-feira, não podendo, por isso, assistir aos dois curtas em 35 mm da sessão de abertura. *Itaúnas, Desastre Ecológico* de Orlando Bonfim, neto (que ganhou o Festival) e *Interior das Minas - As memórias do Dr. Lund* de José de Barros. Não acho que se possa falar em queda de nível de qualidade em relação aos curtas, já que Brasília 79 não foi melhor nem pior que os outros festivais. É só lembrarmos da quantidade de picaretagens presentes (e premiadas) nos 11 primeiros Festivais de Brasília, que começamos até a descobrir qualidades nessa 12ª mostra que, talvez, nem existam. Aqui, pelo menos, tinha de tudo: literatura, alguma ecologia, um pouco de artes plásticas, bastante política, uma pitada de futebol, etc. Gostei especialmente de *Maysa*, filme sobre a cantora realizado por seu filho Jayme Monjardim Matarazzo. É um filme simples, realizado em cima de um excelente material de arquivo (as cenas do casamento de Maysa e a sociedade paulista da época) e que transmite uma emoção particular, fruto certamente da ligação de Jayme com Maysa. Isso dá ao filme uma cara bastante simpática e o resultado final é um curta que se assiste

com prazer e interesse. O público estudantil tinha, é claro, suas conhecidas preferências mas como as tarefas estavam canalizadas para a competição dos longas, a visão dos curtas tinha um certo descompromisso que resultava em reações um tanto inesperadas. Assim, o filme mais aplaudido foi *Celacanto Provoca Lerfá-Mu* de Pedro Camargo, uma brincadeira bem-humorada a que, normalmente, os estudantes não se permitiriam, enquanto *Salvador 71* de Nick Zarvos e Sindoval Aguiar teve uma recepção um tanto fria talvez porque os estudantes não tivessem, nos 7 minutos de projeção, reconhecido a autoria da carta lida pelo narrador do filme. *Scliar* é uma homenagem de Ruy Santos a seu velho amigo e é exatamente a imagem dos dois juntos, vistos de longe, a que me ficou na memória. *A Fiel* de Lael Rodrigues me trouxe de volta à lembrança aquele negro fim de semana em que a torcida do Corinthians invadiu o Rio de Janeiro para assistir a um final com o Fluminense, no Maracanã. Nunca se viu por aqui tamanha demonstração de boçalidade e a convivência disso com o fino espírito, também paulista, de um Mário ou de um Oswald de Andrade é um dos mistérios de São Paulo a que os cariocas não têm acesso. *Taim* de Lyonel Lucini, é um filme ecológico com belas imagens, mas ganharia muito com uma montagem mais rigorosa. Não sei se se trata de um primeiro filme, mas essa obsessão em não cortar é típica de uma estréia. *As Paralelas* de Sérgio Santos é um filme feito com grande equipe e bons recursos técnicos mas talvez um roteiro pouco elaborado e a ausência de diálogos tenham prejudicado um pouco o resultado final. Seu grande mérito foi o de ter sido o único filme de ficção presente à competição. Finalmente, *Ofício de Pintor*, de Américo Marques da Costa, é um filme paulista com cheiro de agência de publicidade e uma boa montagem, e *A Bela Adormecida Entrada Numa Só-Sombra* de Marcelo Tassara foi, sem dúvida, o maior miúda do festival, o que, também, é mais elogio que crítica.

VEREDA TROPICAL

Não poderia abordar o curta-metragem em Brasília-79 sem falar do filme de Joaquim Pedro inserido nos *Contos Eróticos*, participante da competição de longas. *Vereda Tropical* é uma pequena obra-prima que passou praticamente despercebida em meio às atenções unidirecionais do público estudantil e júri de premiação. Tachado de pornofilme (dentro de um "Pornoal"...) pelos desinformados jornalistas brasileiros, é exatamente aí que o filme surpreende pela primeira vez: sua platéia ideal seria, talvez, as crianças do curso ginásial que, certamente, iriam adorar as "molecagens" reveladoras das conversas dos dois personagens e saberiam apreender tudo através do filtro do humor, sem traumas ou problemas. Todos nós, aliás, somos pegos pelo pé com a tranquilidade com que Joaquim, logo de cara, filma a cena da melancia; é como se ele abrisse, de repente, a cortina e você visse que, afinal de contas, tudo pode ser levado no humor e que o diabo não era assim tão feio. O censor, ao invés de proibir, deveria ter pedido demissão depois de ver o filme já que sem as cortinas, agora arriadas, seu trabalho não tem mais sentido por não ter objeto próprio. Imagino que, em Veneza, os europeus devem ter adorado conhecer, finalmente, um povo até então desconhecido. *Vereda Tropical* é o órgão genital de *Macunaima* e Joaquim não fez mais do que enfiar o pé na brecha agora aberta. E é curioso como uma história singela e até certo ponto desinteressante pode explodir num filme tão revelador. O trabalho de Cláudio Cavalcanti é de uma inteligência insuspeita e seu personagem é, talvez, mais próximo do homem brasileiro que o Paulo José do filme longo. Foi, sem dúvida alguma, o melhor filme do festival e uma injeção de vitalidade de que o cinema brasileiro há muito necessitava.

Haroldo Marinho Barbosa

O curta em João Pessoa

Torna-se impossível negar, decorridos sete anos consecutivos de existência vibrante, a importância conquistada pela Jornada de Curta-Metragem. De origem baiana, despertou logo o interesse de profissionais do país inteiro ligados ao cinema, o que proporcionou um crescimento em progressão geométrica até alcançar a dimensão de fórum latino-americano já para o próximo ano.

De 72, até a recente VIII Jornada, o cinema brasileiro usufrui de um espaço privilegiado para discutir seus méritos, mazelas e dificuldades de toda sorte. Nos dez dias que se repetiram ano a ano os cineastas, críticos, pesquisadores, cineclubistas e interessados em geral exercitaram livremente suas prerrogativas. Enfim, o cinema foi discutido, diagnosticado, virado ao avesso e desvirado. E não se pode esquecer que todas as conquistas obtidas pelos curta-metragistas — com destaque para a regulamentação da lei que torna obrigatória a exibição do curta para cada longa estrangeiro — tiveram sua origem nesses encontros anuais.

Isenta de qualquer suspeita de mundanismo, o que lhe assegura um elevado grau de credibilidade, a VIII Jornada Brasileira ocorrida há pouco em João Pessoa após longo estágio em Salvador pode ser definida na frase bem-humorada de Carlos Sampaio um dos mais ativos participantes: "É até bom estar esse tempo meio ruim aqui em João Pessoa. Assim ninguém fica tentado de ir à praia". Tentado ou não, o caso é que ninguém foi mesmo.

Por vinte e quatro horas a fio no prazo de dez dias só se falou e respirou cinema. Mais de 140 filmes foram exibidos entre os selecionados, da mostra paralela, mostra latino-americana, da ONU (criança, mulher, os povos) filmes

de Jean Rouch, ciclo paraibano, africanos, e a presença de dezenas de participantes de todo o país além de representantes do Peru, México, Venezuela, Angola e Colômbia. Foi um filme colombiano *Correlejas de Sincelejo* de Ciro Duran uma das maiores atrações: sobre uma festa tradicional realizada no noroeste do país ocasião em que os donos da terra jogam literalmente dinheiro enquanto a massa suja e faminta morre na arena, em meio aos touros para ganhar alguns trocados.

Se a mudança para João Pessoa implicou na perda de um público fiel e participante dos debates acalorados após as exposições noturnas, por outro lado significou o reconhecimento da importância da Paraíba como tradicional centro produtor de filmes documentários, entre eles *País de São Saruê*, recentemente liberado pela censura, *A cabra na região semi-árida*, *Os homens do caranguejo*, *O Caçula*, *O que eu conto do sertão é isso*, realização coletiva sobre a trajetória percorrida pelo algodão desde o plantio até a comercialização, e *Aruanda*, que estaria comemorando seu vigésimo aniversário. Foi a primeira ameaça de polêmica. 19 ou 20 anos? Felizmente as diferenças na aritmética foram consideradas irrelevantes e a jornada iniciou-se. Um outro fato que quase provoca mal-estar foi um artigo publicado em jornal do Recife sob o título "Jornada Sulista se instala em João Pessoa" respondido através de um documento da Associação Baiana de Cineastas Profissionais: Resultado: tudo contornado de acordo com o jeitinho brasileiro. Ou seja, foi apenas um motivo para alguns momentos de bom-humor...

Mas a observação sobre o caráter sulista da jornada, embora mal colocada no artigo provocativo, não deixa de ter algum sentido. A proporção é em média de 75 por cento favorável ao eixo Rio-São Paulo. (Só por curiosidade vai o registro: três quartos dos filmes paulistas

exibidos foram realizados em 16 mm, enquanto do lado carioca a proporção se repetia favorável ao 35 mm). Mas essa configuração decorre menos de alguma iniciativa de Guido Araújo e demais organizadores da jornada, que de uma realidade concreta que mereceu inclusive a atenção de uma das quatro comissões criadas durante o encontro de João Pessoa. Após algumas reuniões, a comissão para descentralização e regionalização sugeriu prioridade para produção de curtas ao invés de alguns poucos longas, "ampliando assim as oportunidades para os cineastas locais". Isto significa no caso paraibano utilizar efetivamente as estruturas existentes, institucionais ou particulares e incentivar a organização de cooperativas, cineclubes produtores, procurando atrair os cineastas às diversas manifestações de organizações comunitárias, preservando a diversidade cultural e identidade regional".

E o profissional da Paraíba deve conseguir seus intentos após os inúmeros encontros mantidos entre as autoridades locais e a Embrafilme, sem contar as possibilidades palpáveis do convênio com Vincennes após a visita do Jean Rouch, do Museu do Homem de Paris.

A concretização deste pólo e de outros seria uma alternativa atraente e mais do que justa frente à participação majoritária de São Paulo e Rio no cinema brasileiro. Não ocorrendo incentivos à produção local — tomemos como exemplo os Estados do nordeste — a tendência continuará inalterada. E se mantém a evasão dos profissionais para os centros mais desenvolvidos cinematograficamente enquanto aos respectivos Estados só resta a vocação para "Espanhas", em função dos filmes produzidos pelo sul mas rodados em condições mais favoráveis ali.

A Comissão encarregada de estudar o mercado de 35 mm lembrou a função cultural, política e econômica do curta e sua função como elemento humanizador do ser social que ora enfrenta campanha sistemática de descrédito. Foram denunciados os interesses de empresas comprometidas com "os programas colonizadores" e o uso de uma entidade sempre invocada na campanha difamatória. A tal da "qualidade" em nome da qual, explica o relatório, "muitas de nossas melhores, mais autênticas e conseqüentes realizações foram sistematicamente alijadas de sua extensão natural com o público". Sugere-se a não interferência da Embrafilme na produção de curtas-metragens e sua atuação direta no mercado exibidor e implantação de um novo sistema de distribuição. Entre os outros tópicos relacionados estão o fortalecimento do departamento de curta-metragem da empresa oficial, instrumentalização efetiva para fiscalização e controle, modificação no método de adiantamento, centralização da distribuição pela Embrafilme e criação e fortalecimento das representações regionais.

Na área da TV o grupo encarregado pouca coisa tinha a fazer do que transmitir o estranhamento pela demora de entrada em vigor, após o prazo estabelecido por lei, da portaria 308 que regula a exibição do curta. Finalmente, a comissão que estudou as formas alternativas de produção e exibição pediu, entre outras reivindicações, o apoio e fortalecimento das cooperativas, criação de unidades volantes para implantação de circuitos populares de exibição em pontos não convencionais.

Todas as sugestões e propostas visaram em última instância preservar e estimular aquele que seria o traço peculiar ao curta-metragem: a liberdade de concepção, de realização, de linguagem, principalmente se confrontado com o longa, que, atrelado à investimentos vultuosos, se orienta segundo padrões de gosto definidos por uma hipotética média da população. Mas há nessa discussão toda acerca do curta um evidente monopólio em torno das relações entre realizadores e a Embrafilme com o deslocamento do tema mercado paralelo a um plano secundário, antes de qualquer avaliação sobre seu verdadeiro potencial. Isso já provoca apreensões em todos os sentidos haja visto os recentes acontecimentos que envolveram o seqüestro de 66 filmes na sede da Dinafilme em São Paulo.

Uma maior atenção ao dispositivo paralelo talvez surja como antídoto à adoção de padrões estéticos impostos pelo mercado comercial. Não é gratuito por exemplo que na Jornada se visse entre os filmes concluídos recentemente um suspeito atendimento às sugestões de não ultrapassar a marca de dez minutos de duração, ou então cuidados excessivos com os letreiros e acabamento, como se o curta nacional já tivesse resolvido seus problemas crônicos de linguagem.

A verdade é que, se por um lado o curta-metragem brasileiro vem cobrindo — bem ou mal, não importa — o universo social em suas diversas manifestações, dos problemas de habitação no Pará até as recentes greves no politizado ABC paulista, somente agora é que ele parece se descondicionar de alguns tiques, que já se tornavam irritantes. Como os filmes sobre artistas plásticos ou mesmo os documentários "sociológicos" de orelha. É a imensa variedade de temas e abordagens que permite observar alguns dos temas preferidos, como por exemplo a cobertura dos recentes fatos envolvendo anistia, volta de exilados ou greves. São eventos tão significativos em si, despertam tanta curiosidade que o filme já está sancionado a priori, pois trará a imagem que foi provavelmente sonegada pelos meios de comunicação de massa, altamente especializados em não informar. Louvável esse papel do curta, mas não se trata de sua verdadeira vocação essa de tapar buracos.

No último dia da VIII Jornada enquanto se discutiam alguns filmes que provocaram opiniões favoráveis como *Disaster Movie* de São Paulo, *Barro Humano* (RJ), *Minha Vida, Nossa Luta* (SP), alguém lembrava da necessidade de dar mais ênfase à discussão sobre a matéria-prima dessa mobilização ali em João Pessoa e de outras milhares de pessoas pelo Brasil afora. Discutir o que é o curta, como ele vem evoluindo, para onde ele vai, o que se privilegia, etc. Essa a grande discussão, que tomará, com certeza, mais espaço nos próximos tempos e que já se sente como indispensável e urgente. E nenhum lugar melhor que a própria jornada, sempre aberta à críticas e sugestões (um dos segredos de seu vigor e longevidade) para organizar o debate. Após o esforço na organização e fortalecimento das entidades, estabelecimento de estratégias, etc., o próximo passo será acertar o foco sobre o próprio filme, proporcionando um sintoma inequívoco da maturidade do curta-metragem brasileiro.

A JORNADA DEGOLOU O PALHAÇO

A 8ª Jornada aboliu o Super 8, o que não sensibilizou ninguém, a não ser os superoitistas. Tudo bem. A Jornada tem o pleno direito, assim como qualquer instituição, de se orientar como bem entende. Só que ela não apresenta mais um panorama do curta-metragem brasileiro; ela apresenta um panorama do curta em 16 e 35 mm. Pois, quer queiram quer não os que não gostam de Super 8, ele existe e faz parte do panorama.

É verdade que o Super 8 tem pouco peso na produção voltada para "os mercados". E a Jornada, vide regulamento, só se interessa pela produção voltada para "os mercados". E quem pensar que cinema não é uma mercadoria é um bobo.

Isto é um golpe ótimo para o eixo Rio/São Paulo. Esta Jornada que sistematicamente emite palavras favoráveis à descentralização cultural e à regionalização, esta Jornada que começou como baiana e nordestina, ao eliminar o Super 8, eliminou a quase totalidade da produção nordestina. Pois, quer gostem ou não os organizadores e conselheiros culturais da Jornada, a produção cinematográfica do Nordeste é em grande parte em Super 8. Talvez não seja bom, talvez seja puramente circunstancial, talvez nem gostem os próprios superoitistas, talvez tudo deva mudar — mas no momento é assim. E eliminar Super 8, não é só eliminar a produção nordestina na sua quase totalidade, eliminar mais do que a quase totalidade dos filmes vivos, polêmicos, criativos que se fazem no Nordeste.

Tomando uma medida que tem aparentemente um caráter técnico (questão de bitola), a Jornada assumiu de fato uma posição de política cultural que contribui para a marginalização cultural do Nordeste.

Inimá Simões

Jean Claude Bernardet

CORCINA

a cooperativa do curta

Quarenta e cinco realizadores. Mais de 100 filmes.

E, no entanto, não nos vêem. Mas nós os vemos. Nós os acompanhamos há muitos anos. Vimos a banda boa e a banda podre. Sabemos de tudo.

Conhecemos a vaca, a teta da vaca e quem mamou desta teta.

(Trecho do manifesto de Sérgio Rezende, Vice-Presidente da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA) aprovado em Assembléia no dia 20/06/79)

Eles são filhos da classe média, batalham a vida e são inteiramente despejados do rigor intelectual de outros tempos. Seu compromisso maior é fazer filmes, refletindo, assim, o cotidiano brasileiro, suas dificuldades, suas aberrações e — por que não? — suas grandezas. A linguagem deles é clara e as atitudes voltadas para um objetivo comum a todos. Gente simples e acessível, perseguindo seus direitos e suas razões. Recusam o rótulo de *gênios* da nova geração cinematográfica com duas expressões muito diretas e definitivas:

- “Aqui na CORCINA não há gênios. Todo mundo acorda cedo”. (Pompeu Aguiar)
- “Este é um momento de colocar as cartas na mesa. Abertas”. (Sérgio Rezende)

Mas pode ser que, através da prática de trabalho, um de seus filmes revele um gênio. Por que não? Mesmo que entre os 45 realizadores não exista lugar para o gênio profissional ou técnico do discurso, a grande conquista está feita: o que um dia foi uma-ideia-na-cabeça-uma-câmera-na-mão tornou-se, hoje, uma luta diária e um espaço no chão.



Rocinha Brasil 77
de Sérgio Péo.

A luta já começou e o espaço que acolhe sonhos e projetos realizados (ou em vias de) está lá, dentro de uma sala pequena, no miolo de Copacabana. Com porta aberta para quem quiser participar. A favor de todos, o tempo e os fatos provaram que as idéias podem adquirir vida própria, podem ter sons, cores e imagens. Atrás delas, o nome do precursor: Sérgio Péo, presidente da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos Ltda., autor de *Rocinha 77*, *Associação dos Moradores de Guararapes e Cinemação: Curtametralha*.

“A *Corcina* é um teorema. Algo que, como cooperativa, sempre existiu. Ao menos na minha prática e na da maioria das pessoas que fazem cinema independente. Claro que ela não era formulada como tal, mas já havia a prática de produzir filmes em sistema cooperativo, filmes que não partiam de um capital, e sim de uma idéia e uma vontade. A necessidade de expressar e, sobretudo, de realizar essa idéia, foi a mola-mestra da *Corcina*.”

“O mecanismo de sua organização segue a idéia da cooperativa. Você tem a idéia, procura as pessoas amigas, que te ouvem e se emocionam com ela. A idéia, depois de aceita pela coletividade, cresce e se desenvolve. E é desta forma que se faz um filme — sem contar com dinheiro. E quando digo que a Corcina é um teorema, é porque ela está na cabeça das pessoas que fazem cinema independente do dinheiro, contando apenas com a força da idéia.”

Os novos realizadores não têm fantasias nem ilusões. Bebemos de outra fonte: dez anos amargando, sem bancos, sem CAICs, Embras ou afins, até que muitos se encontraram, dispostos para a batalha.

(Do manifesto aprovado na assembléia de 20/06/79).

“É claro que, entre essas pessoas, sempre existiu a necessidade de se organizar para sustentar o trabalho numa direção conseqüente, de desdobramentos e continuidade. O que geralmente acontece é que elas se emocionam, têm a vontade alimentada pela força da idéia, e conseguem realizar o filme. Mas, em seguida, esse filme empaca. Ou é exibido em circuitos menores, quase como um anúncio de “olhem, realizamos”. A Corcina, então, é uma tentativa de colocar em prática o teorema de todos. Uma espécie de demonstração do teorema. Afinal, o processo do cinema brasileiro independente sempre foi uma articulação dessas iniciativas, uma tentativa de se sustentar em termos de produção. A conseqüência disso deu em vários caminhos. A Embra, por exemplo, é, nos dias de hoje, muito o resultado deste esforço, enquanto empresa estatal de cinema. Mas até agora ela não nos ajudou em nada. Ela apenas sabe da nossa existência e concorda com ela. Estamos registrados lá, e temos projetos sendo encaminhados para ela.”



José Dumont em Paralelas 1978 de Sérgio Santos.

“Quanto ao mercado, o problema é sério. Os circuitos de exibição e as salas foram montados e estão voltados para uma produção de cinema americano, basicamente. O grande produtor, o grande professor de cinema, foram os Estados Unidos, suas superproduções e sua Hollywood. E isso a nível internacional. Dessa forma, produtores e exibidores brasileiros investiram em função do mercado americano. Toda a estrutura do nosso mercado se baseia num mercado livre, onde quem tem o controle são as grandes distribuidoras americanas. Atualmente, as multinacionais.”

“Além disso, existe uma determinada linha de produção comercial — como por exemplo, a chanchada — que sempre se estruturou a reboque dessa estrutura já implantada (a americana), ocupando lugar secundário dentro deste mesmo mercado. Já a produção independente — que é a que se estrutura em cima das idéias, teorias e linguagem — nunca teve acesso ao mercado. A reserva destinada ao cinema brasileiro sempre foi ocupada por esse cinema, que reproduz, mais ou menos, as linhas gerais dessa produção industrializada americana. É claro que, com o tempo, surgiram investidores, bancos nacionais, eventuais produtores etc. Mas a Embra, de certa forma, centralizou tudo isso e passou, então, a produzir filmes caríssimos, mantendo a maioria da pequena

mão-de-obra de cinema e técnicos desempregados — pois as produções se concentram em poucos filmes, ocupados com resultados de bilheteria.

Essa situação representa bem como são limitadas as perspectivas de renovação e de chance para o surgimento de diversas linhas. A luta é também contra essa máquina caótica de produção, e, nesse aspecto, houve uma conquista estratégica em muitos sentidos. Inclusive em relação ao longa e ao filme estrangeiro. Uma conquista estratégica, sim. Principalmente para o realizador independente, pois o curta, por ser um filme menor, mais barato e mais ágil, é fácil de ser produzido. Principalmente porque ele é, antes de tudo, um filme possível.”

Ocupado com a montagem de seu primeiro longa, Sérgio Rezende, vice-Presidente da Corcina, dirigiu *Como se faz o malandro*, *P.S. te amo*, *Ópa, o que que há?* e *Leila para sempre Diniz*. Sobre a cooperativa, diz ele:

“A grande batalha da Corcina é fazer filmes. Acho que a nossa geração esteve muito voltada para a conquista de um mercado de filmes que faríamos ou gostaríamos de fazer. Essa luta é muito absorvente e exige grande dedicação. A lei do curta provocou uma necessidade muito grande de se preocupar com os filmes que antes eram voltados para festivais e cineclubes. Essa lei provocou um contato muito maior entre os filmes e o público, e acho que no meio dessa luta houve uma coisa que a



Alô Tetéia — 1978 de José Joffily. Na foto: Louise Cardoso e Gilda Guilhom.

gente não pôde alterar, que é a produção. Acreditávamos que a simples existência do mercado abriria caminho. Mas depois de um ano a lei mostrou que o mercado se abriu para todo mundo, para os que lutaram por ela e para os vampiros oportunistas que surgiram para chupar sangue. Os vampiros são os exibidores, promotores institucionais, gente que tem uma capacidade de produção muito maior que a nossa e uma perspectiva cultural diferente. Então, o que ocorre é o seguinte: a nossa força resulta de nossa independência, estética e cultural. E, no entanto, essa independência, em termos econômicos, é também a nossa fraqueza. Então eu poderia dizer que a Corcina surgiu para dar uma resposta efetiva a essa situação, e para abrir uma perspectiva maior diante do cinema brasileiro. Ela reúne 45 realizadores de filmes e não 45 curta-metragistas, não sendo considerada, portanto, uma empresa de curta-metragem.”

“Os participantes da Corcina, acredito, estão suficientemente maduros para realizar seus curtas e longas. Mas ainda há coisas fundamentais a serem conquistadas. Conseguir montar uma infra-estrutura básica de produção, se equipar, ter os

instrumentos na mão; abrir espaço de exibição para nosso produto, colocando em prática nosso projeto de criação de salas para 16 mm nos conjuntos habitacionais. Existe um público imenso lá. Mas não existe cinema. Além disso, editar um jornal ou uma revista que exerça uma reflexão em torno do cinema que a gente faz ou venha a fazer". O vice-presidente cita alguns filmes realizados pela cooperativa:

"*Jongo*, de Edilson Plá, *Dois Histórias Para Crianças*, de Pompeu Aguiar, e *Cinemação: Curtametralha*, de Sérgio Pêo. E mais quatro longas, em fase de acabamento. No momento estamos motivados pela Mostra da Corcina, e esses textos individuais foram lidos em Assembléia para que se pudesse escolher aquele que melhor expressasse o pensamento da Cooperativa. Veja você, estamos em 79, último ano da década. Acho que é um ano importantíssimo, de se colocar as cartas na mesa, abertas. Durante dez anos o cinema brasileiro marcou passo, andou como uma lesma. Eu estou apostando no futuro. Que já começou."

Além do texto de Sérgio Rezende, há outros pelas mesas. Um deles complementa a colocação do pensamento geral:

"O grupo que fez o Cinema Novo, que repensou o que deveria ir para as telas, fez o que de mais importante aconteceu no Brasil em termos de comunicação e de uma busca de identidade de um povo. FEZ, não faz mais. A ansiedade pelo brilho pessoal de cada um desgastou tudo que o trabalho tinha de generoso."

José Carlos Asbeg, outro membro ativo da cooperativa, destaca a importância da *Mostra Corcina de Cinema*, realizada entre 20 e 23 de junho, no Rio, e expressa sua opinião e expectativas:

"A mostra foi organizada por mim e Pompeu Aguiar, e terá continuidade em vários pontos do Brasil. Foi montada, basicamente, para lançar ao público os curtas de boa qualidade que estão circulando no mercado compulsório. Em cima desses filmes — que são a resposta política dos realizadores — é feita a apresentação formal da CORCINA, divulgados os pensamentos que ele reúne, sua posição de luta na organização do chamado tripé cinematográfico: produção, distribuição e exibição. Como interferir nesse esquema, como modificar as regras do jogo, como viabilizar uma proposta alternativa de cinema comercial (o projeto COHAB). Essas são as questões vitais."

"A maior conquista cultural que a curta pode alcançar, no momento, é o mercado. Chega dessa história de dizer que o curta é cultural e por isso merece um lugar ao sol, ou nas telas. O curta é um produto, e como qualquer outro produto, tem que ser veiculado, comercializado, consumido. A luta pela afirmação do curta tem duas frentes principais. A primeira é dentro do mercado compulsório. Em outras palavras, o curta ganhou um mercado, o dos cinemas comerciais, mas, como vem sendo tratado, não é um produto comercialmente viável. Uma contradição, não é? Então, antes de mais nada, é preciso

consolidar comercialmente o curta junto a esse tipo de público, o dos cinemas estabelecidos. A segunda frente é o chamado sistema alternativo, um trabalho de base, mais localizado, menos ao sabor do *intermediário* (distribuidor, exibidor) e mais numa ocupação direta. Essa frente são os sindicatos, as praças, as universidades, os conjuntos habitacionais. E, aí, a relação filme-público também é outra. O curta não é mais complemento do longa estrangeiro, e sim idéia e ação. Um filme é consciência. Cinema e política. Arte e vida. Prazer e luta. E mais um recado final: cinema é espetáculo ideológico vendido em fotogramas."

Casada com Sérgio Rezende, autora de *O Saxofonista*, *Circos e Sonhos*, *Insolência* e *Palmas para Jesus*, Mariza Leão era repórter do segundo caderno de *O Globo* quando decidiu abandonar o jornalismo pelo cinema, em 1974. Ela explica:

"A situação do curta-metragista no Brasil, hoje, está relacionada com toda uma luta que se trava na sociedade brasileira, entre a legítima e a ilegítima. Acho que a legítima são as forças que tentam criar uma energia no sentido de se relacionar com o público de uma maneira vital. E o ilegítimo no sentido de se comunicar de uma forma alienada e alienante. O curta-metragista, atualmente, se defronta com a necessidade de se unir para criar uma força econômica de pressão. Economicamente e politicamente, a CORCINA é esse espaço, que contém em si muitos outros espaços. E ela existe na medida da nova consciência, e dessa luta que quer ganhar seu espaço — a tela — para filmes que realmente estejam impregnados da vontade de reencontrar este país."

"Nós fazemos cinema. Quando nos definimos *curta-metragistas* é por uma questão de diferença. Por exemplo: o Luís Severiano Ribeiro não é um curta-metragista. Assim, fazemos curta porque ele está historicamente e intimamente ligado às questões mais representativas do povo brasileiro. Então, quando você entra nos cinemas e vê essas drogas, produzidas com o único intuito mercadológico, é chocante. Porque a gente não pode permitir que o público identifique o curta como sendo isso."

"A questão política e ideológica se deve à questão econômica. Nós criamos uma lei, e a única coisa que reivindicamos é encher as telas com os nossos filmes. Porque se você coloca a capacidade de produção que nós temos, *versus* a capacidade de Jeca Valadão ou de Luís Severiano Ribeiro, a coisa vai virar uma brincadeira. E é para isso que existe a CORCINA. Para acabar com essa brincadeira. Nossos duzentos e tantos filmes representam uma produção de, aproximadamente, 30 milhões de cruzeiros, imediatamente saídos do bolso dos produtores brasileiros de curta, ou seja, nós temos um investimento próprio proporcionalmente muito maior que os longas, que pouco gastaram de seus bolsos, até agora. Este dado, acredito, quase que orienta a posição da CORCINA. Ela não pede. Ela diz: deixa que a gente faz. Quer dizer, há uma diferença entre o nosso comportamento e o de outros cineastas. Mas é que, antigamente, os tempos eram diferentes. Havia um milagre brasileiro. E quem acendeu vela e fez prece foi atendido."

"A CORCINA sabe, também, que não engloba os novos cineastas. Há outros pelo país afora. Mas não pergunta, angustiada, por eles. Sabe que virão, mais dia menos dia, voando com os pés no chão."



Opá! Que é Que Há
1978
de Mariza Leão e
Sérgio Resende.

CRÍTICA:

FE

No País de São Saruê
Inquietações de uma Mulher Casada
Na Boca do Mundo
Anchieta, José do Brasil
Um Homem sem Importância
Di Cavalcanti
Raoni
Cabezas Cortadas
Eu matei Lúcio Flávio
O Caso Cláudia
A Ilha dos Prazeres Proibidos
Canudos
Cronica de um Industrial

FILMES E UM ROTEIRO



Produção, roteiro e direção
Vladimir Carvalho
Fotografia e câmera
Manuel Clemente
Montagem
Eduardo Leone
Narração
Paulo Pontes
16 mm ampliado,
preto e branco
1971

O cinema na Paraíba começou quase ao mesmo tempo que o movimento do Cinema Novo brasileiro. Cinema parece parente de Coragem ou Ousadia, sobretudo no Brasil. É que, aqui, fazer cinema foi sempre um sufoco, por causa da pressão dos gringos. Completo, dizendo que a palavra ousadia deve-se acrescentar outra: Malandragem; único complemento à estratégia da pouca força (\$\$\$) a se conjugar com a supracitada Coragem.

Quando *Aruanda*, de Linduarte Noronha foi feito com os mais poucos recursos, nós, os "metropolitanos" descobrimos que cinema precisava mais de garra do que propriamente de "arte cinematográfica", coisa que P.E. Salles Gomes começava a nos ensinar paulista e disciplinadamente.

Os paraibanos não estavam longe dessas teorias, desenvolvidas no Rio, depois das sessões semanais da Cinemateca do Museu de Arte Moderna no auditório da Associação Brasileira de Imprensa. E, à produção fragmentada, disputada e, em geral perecível dos primórdios do Cinema Novo, recebemos uma contrapartida maciça e irrefutável do Nordeste: os filmes do já mencionado Linduarte Noronha, de João Ramiro Mello, de Jurandy Moura, de Rucker Vieira, de Paulo Melo, de Manfredo Caldas, de Ipojuca Pontes, de Walter, de Vladimir Carvalho e de José Umbelino.

Este retrospecto breve sobre o cinema paraibano reforça um pouco sua razão de ser num fato simples: toda Garra, toda Coragem, toda a Ousadia mencionada baseia-se num dado básico: o desprezo pela *solenidade*. Dinheiro em excesso e *solenidade* são os elementos que vêm matando o cinema brasileiro, recentemente. A Paraíba provou em muitas ocasiões que a inspiração cinematográfica verdadeira independe do excesso de numerário. De *Aruanda* a esta parte, passando por *Romeiro da Guia*, de João Ramiro Mello e por *Os Homens do Garanguejo*, ensaio primoroso de Ipojuca Pontes, todas as produções paraibanas têm-se constituído em investidas cinematográficas descomprometidas com verbas e grandes status de montagem ou produção. O caso Vladimir Carvalho, tema deste trabalho, prova, na minúcia, as premissas que apresentei.

Dos cineastas paraibanos, emigraram para o Rio: João Ramiro Mello, Ipojuca Pontes, Manfredo Caldas, Valter e Vladimir Carvalho. Este último não se estabeleceu propriamente no Rio e merece um estudo preliminar, através do qual chegaremos ao País de São Saruê. O despojamento inicial de Linduarte Noronha em *Aruanda*, "metropolitano" em *O Cajueiro Nordestino*, deve ter influenciado na fidelidade de Vladimir Carvalho aos reais valores (cinematográficos) da Paraíba. Para completá-la foi indispensável a colaboração do fotógrafo Manuel Clemente e a utilização da película em preto e branco 16 mm, ampliada para 35 mm.

Voltemos um pouco, ou melhor, partamos da "metrópole", de volta a João Pessoa, em companhia de Walter Lima Junior que, escolheu o *Menino de Engenho* de José Lins do Rego, como seu filme de estréia. Os frequentadores das sessões semanais da Cinemateca do Rio seguiram em comitiva para reencontrar os amigos ocultos. De certa forma, deu-se a pororoca. Definitivamente comprometidos, os cinemas do Rio e da Paraíba saudaram o povo e pediram passagem.

O poema de Carlos Pena Filho, impresso no prólogo de *Menino de Engenho* -

*Outrora aqui os engenhos
recortavam a campina
veio o tempo e os engoliu
e ao tempo engoliu a Usina.*

*Um e outro inda há quem diga
que o tempo vence no fim
um dia ele engole a Usina
como engole a ti e a mim*

*Pois foi essa mesma fera
que engole moça e criança
que fez o barão gerente
e a baronesa, lembrança.*

- será o metrônomo da cadência poética d'*O País de São Saruê*. Algum cinéfilo mais informado poderá argumentar que é diversa (justamente a cadência), mas que me seja permitida, de início, ao menos uma metáfora remota.

A melhor seqüência do filme é uma subseqüência, um entreato, da mesma maneira pela qual Joaquim Pedro de Andrade ameniza a rudeza d'*Os Inconfidentes* com o "casamento" de Marília e Dirceu ao som de "Farolito", na voz de João Gilberto. A comparação, também aqui merece um ágio estilístico e a insistência ajuda a mostrar que *O País de São Saruê* está sendo aqui descrito por um membro da comitiva de *Menino de Engenho*. Esta subseqüência, que no "roteiro" (vai entre aspas porque dá a impressão de uma descrição do filme - a posteriori) e se relaciona a alguns itens da sexta seqüência, segundo o autor, corresponde a uma "caçada" que ao articulista dá a impressão de ser o único dado ficcional deste documentário empedernido (sic) que é o filme de Vladimir. Quer dizer, ficção em termos, porque não passa de uma rotina encenada. Essa passagem dura pouco mas envolve o espectador, vítima do hiperficcional dos filmes estrangeiros.

*Mulher, depene este pássaro
Asse-o na trempe, depois.
Dê ao menino um pedaço,
e a sobra dá prá nós dois.*

*Amanhã, vou para a rua
vender plumas de algodão.
Volto de noite com a lua
e rapaduras na mão.
Tenho fé na Santa Madre
Maria da Conceição
que na casa do compade
vai dar bom peso o algodão.*

É mais longo o poema de Jomar Moraes Souto que pontua *O País de São Saruê*, mas esse trecho que vem depois da caçada do sertanejo, mostra bem o que eu quis dizer a respeito de cadência, no início deste texto. A referência agora (e em outros momentos mais nitidamente) é a uma outra região, diversa daquela outra, litorânea, soprada pela brisa do mar.

A ação do filme se passa, "nos vales dos rios do Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba", onde espalham-se cerca de 20 municípios, numa área superior a 8.000 km², com uma população de aproximadamente 500 mil pessoas.

Não trata das Usinas nem da sua decadência, mas, aplica uma visão tão múltipla na realidade paraibana que o tema central – a exploração do homem na colheita do algodão – é às vezes substituído por outros.

*Filho órfão da fazenda
O Engenho veio depois
Feio de raros verdes
Pelas mãos de caboclos sem mel, nem renda.*

A Bolandeira surge grandiosa, sob luz menos ofuscante do que a do filme homônimo de Vladimir Carvalho, feito na mesma época. Neste pequeno trailer d'*O País de São Saruê* o resultado da fotografia de Manuel Clemente provocava comoção, lembrando com nostalgia e certa tristeza a eufórica reação dos camponeses d'*A Linha Geral*, de Eisenstein diante da primeira gota de leite a pingar da desnataadeira. Desta quarta seqüência passamos a um outro momento que inspira saudade. A sucessão de molduras e fotografias descobertas na casa grande de Acauã. Um dos itens da quinta seqüência descreve: "Uma enorme arca junto de uma escrivaninha. Retratos pelas paredes e em um álbum. Retrato de uma jovem, retrato de um jovem. Um casamento. Retrato de casal com filhos. Fila de carros Ford e gente num dia de festa... etc". A trilha sonora toca Ernesto Nazareth e Echio Reis declama:

*Sob as résteas de sol claras
dentro da luz da manhã
um velhinho na calçada
da Fazenda Acauã.*

*"Era um vestido de renda...
Tinha as faces de romã...
Era uma festa a fazenda,
era um poema Acauã..."*

*Talvez dançasse uma polca,
sob a luz da lanterna,
Talvez cantigas de roda
fosse o baile da menina.*

*Imóveis nos seus retratos,
sobre paredes barrocas,
as damas, os seus ornatos,
barretes, estolas, toucas.*

*No chão, cadeiras de vime,
arcas de jacarandá,
e na parede, o azedume
dos homens sérios de lá.*

Contraopondo-se à sobriedade da voz de Echio Reis, o locutor Paulo Pontes (que a morte levou tão prematuramente), outro paraibano legítimo e irmão de Ipojuca, enuncia um texto informativo em tom não diverso daquele que dizia a cada noite em *Opinião*, espetáculo semimusical de grande sucesso no Rio nos anos 60.

O ar lúdico deste artigo vai para contrabalançar a seriedade do documento fílmico de Vladimir Carvalho. As dez seqüências descritas quase minuciosamente no "roteiro" que acompanha uma espécie de *press-book* do filme representam dados ou verbalizam imagens muito mais fortes e pungentes. O filme, feito em 1966, ficou praticamente 10 anos interdito pela Censura Federal, mas sua força estranhamente aumentou.

Não é fácil, entretanto, assistir à sua projeção. A maciez do algodão parece ter-se petrificado no "cárcere" durante o período da interdição. Some-se a isso a desatualização sofrida pelo tempo decorrido, mesmo se se leva em conta que o cinema em geral, nem por isso evoluiu tanto.

O que nos resta d'*O País de São Saruê* é a desolação, a reprodução, no particular, de fatos sobre os quais já sabemos e para os quais, por estarem registrados em filme e por estarmos viciados em cinema, esperamos, na própria tela, solução e justiça.

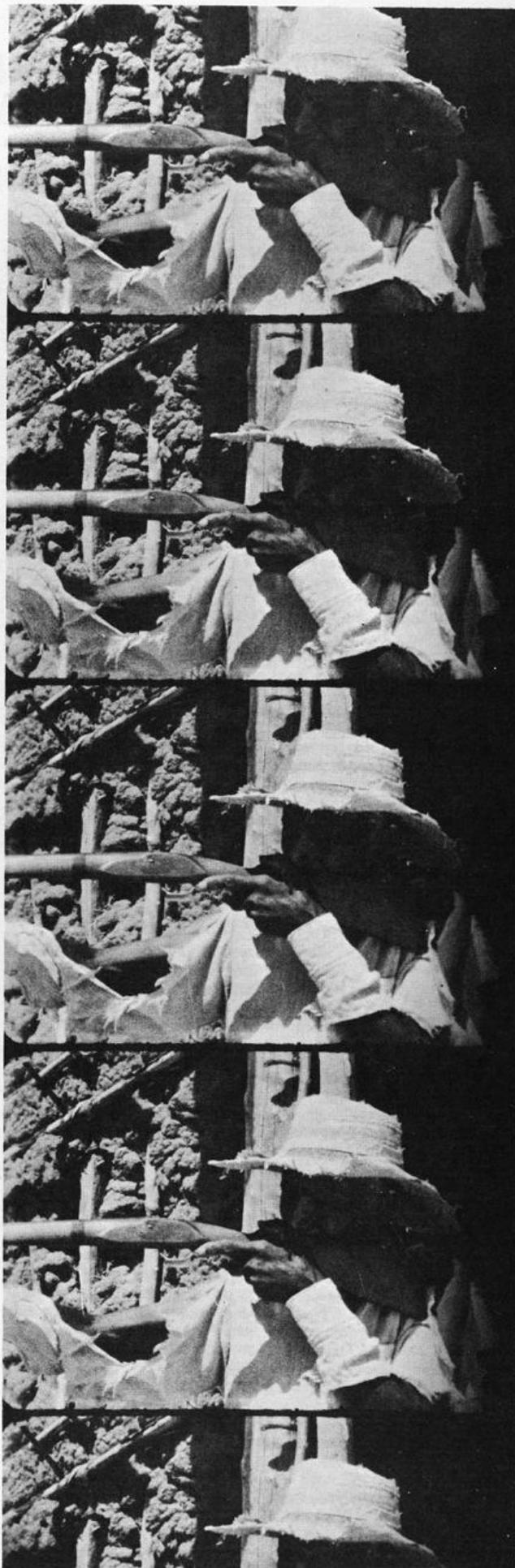
*Filme: São Miguel está na sala
lanceteando um dragão...
E a balança não resvala
para quem dá duro, não.*

*Personagem-Espectador:
Ele vai fazer mais justo
os preços que às plumas dão
Afinal custaram custos
minhas ramas de algodão.*

A desesperança faz parte da proposta de um filme que parece ter entevisto com antecedência sua proibição: o arcaísmo do sistema feudal que documenta está impregnado em suas imagens.

Quando o vento sopra em São Saruê, este vento vem mais do que de longe, vem de um paraíso que o tempo e o sol vão transformando pouco a pouco em miragem.

David E. Neves



ESSAS MULHERES MAL COMPORTADAS

INQUIETAÇÕES DE UMA MULHER CASADA

Depois de *Todas as Mulheres, do Mundo, A Mulher de Todos, A Melhor Mulher, Mulher Mulher, Mulher Nua, Malu Mulher, Mulher na Tua, Mulher Etéria, Mulher Histeria, Mulher Inquieta, Mulher na Certa*, chega recém-liberado: *Inquietações de uma mulher casada*, um filme que conta uma história, mais um brinde à mulher dos anos 70. Com respaldo do Women's Liberation (ou não), colocou-se a mulher na berlinda. Desde a mais certinha ou "careta" como queiram, até o gênero mais solto, descontraído e liberal, a mulher do dia. Homenageada pela televisão e o cinema, ela definitivamente entra no palco das discussões, desnuda, uma vez que despida já foi há muito. Hoje, além de seu corpo, é seu interior que importa desvendar.

É este o caminho do abrir e fechar de portas íntimas de *Inquietações de uma mulher casada*, um filme de Alberto Salvá. Em primeiríssimo plano, o rosto de Luiza (Denise Bandeira) estoura a tela. Um lento *zoom* abre o espaço, colocando em cena os seios caídos de Luiza, que assiste ao seu próprio espetáculo refletido no espelho; puxa sua pele com as mãos, levanta seu seio direito, na procura de encontrar talvez a imagem guardada pelas lembranças de seu corpo no passado, retoca a maquiagem de seus lábios, tornando-os com os dedos, sua expressão confirma em sua imagem espelhada as marcas da velhice (ou da vida, quem sabe).

Presente no cinema o mesmo espelho que foi introduzido durante a Renascença na pintura européia, na categoria do nu, tendo como o seu principal sujeito a mulher. O espelho utilizado, entretanto, para simbolizar a vaidade, ostentação, futilidade, ou orgulho feminino. Nesta perspectiva dois aspectos apontados por John Berger devem ser lembrados: Primeiro: o homem olha a mulher, a mulher vendo-se olhada. Isto determina não apenas a maioria das relações entre o homem e a mulher, mas também a relação da mulher consigo mesma. O observador da mulher em si mesma é masculino, o observado é feminino. Assim ela se transforma a si mesma num objeto, e mais particularmente num objeto de visão: um espetáculo. Segundo: você pinta a mulher nua porque se deleita olhando-a, você coloca em

Direção, roteiro, fotografia e câmera

Alberto Salvá

Cenografia e figurinos

Regis Monteiro

Música

Miguel Oniga

Montagem

Manoel Oliveira

Elenco

Denise Bandeira

Otávio Augusto

Nuno Leal Maia

Miguel Oniga

Jonas Bloch

Imara Reis

Tony Ferreira

Gracinda Freire

35 mm, cor
1978



suas mãos um espelho e chama a isto de vaidade, para condenar moralmente a mulher cuja nudez você retratou para seu próprio prazer.

A função real do espelho não foi outra senão tornar a mulher conivente em tratar a si mesma, primeiramente e antes de tudo, um espetáculo.

Pensar o filme a partir de tais observações nos leva a refletir sobre qual a real função do espelho em *Inquietações de uma mulher casada*: seria o filme o próprio espelho das experiências de Alberto Salvá com as mulheres que amou ou que ama?

A relação que o filme estabelece com o espelho pode ser vista em diferentes níveis. Partindo da personagem Luiza, que tem sua trajetória propositalmente registrada no espelho: o primeiro contato que o espectador tem com o texto fílmico se dá pela imagem de Luiza moldurada pelo espelho, e aqui já não só se configura o quadro das inquietações desta mulher casada, como também se define sob que perspectiva o filme enfocará esta personagem feminina. O que torna significativo que o filme coloque no espelho a



mulher e é a partir da trajetória desta, que discutirá a relação do casal.

O banheiro, lugar de intimidade, onde em geral se pensa estar definitivamente só, é escolhido como palco de representação. É onde o filme começa e termina flagrando momentos íntimos de Luiza, porém marcados pela cumplidade com o espectador que a surpreende em meio ao seu próprio espetáculo, o espetáculo de todos nós. É no espelho do banheiro que se tem a primeira imagem de Luiza, como foi descrito anteriormente. É no espelho do banheiro que o espectador tem seu primeiro contato com a relação íntima do casal. É onde se retorna mais tarde para se comentar novamente as preocupações de Luiza com as marcas da velhice estampadas em seu rosto. É finalmente num espelho de banheiro que Luiza se reconhece e reencontra a própria imagem, desta vez num banheiro de uma estação de serviço, à margem de uma autoestrada.

A câmera espectadora flagra através do espelho momentos de intimidade desta personagem, ao mesmo tempo que aproxima o espectador pelo uso constante de planos próximos, evocando uma linguagem telenovelesca. Faz da tela o espelho onde o espectador é chamado a identificar-se ou a projetar-se em tais personagens. Cabe neste momento lembrar o próprio Lula, "personagem espelho" assim definido por Alberto Salvá: "um personagem branco, ou seja, ele não podia ter contornos definidos. Se ele se qualificasse como isto ou aquilo em termos de personagem, perderia o seu poder de 'espelho', de possibilitar aos outros personagens se verem refletidos nele. Esta era a missão do Miguel Oniga: estar o tempo inteiro presente e continuar 'misterioso', sem forçar a barra. Permitir que o espectador projete nele qualquer coisa que desejar. Um certo sentimento reflexo que o filme tem se deve à justeza com que Miguel entendeu e executou a sua parte de ator".

Este sentimento reflexo mencionado por Alberto Salvá não parece se esgotar no quadro deste personagem, mas sim permeia por



todo o filme. Como um espelho, o filme representa a imagem do objeto, ao mesmo tempo em que é espelhado ao mostrar em *close*, seu roteiro. Apesar da tentativa de referência metalingüística (cinema dentro do cinema, confissão do trabalho de filmagem), sua atitude é bastante complacente para com o espectador, tomando os devidos cuidados para não o agredir ou violentar. Este comentário entra suavemente como parte de uma narrativa linear, lisa e polida, ao contrário de provocar qualquer distanciamento reflexivo.

O filme tem a preocupação de orientar a leitura do espectador. Apesar dos cortes, por vezes bruscos, o arranjo é feito para que seja aceitável pelo espectador dentro de uma continuidade harmoniosa. Quando a imagem não fornece os dados informativos necessários à compreensão linear da estória, a trilha sonora executa seu papel explicativo, seja pela música ou pela fala dos personagens, de situar o espectador no tempo e no espaço. Observada a cronologia de um antes e depois, as informações dadas em cada plano, tanto através da imagem como da fala, são colocadas com o propósito de clarificar a narrativa, nunca com informações densas ou fora de lugar, mas sempre facilmente digeríveis.

Um filme sem mistérios, sem magia, basta-lhe contar uma estória. E isto ele o faz com a costureira atenção de todos os filmes que se propõem ao exercício arduo de contar uma estória. Assim num abrir e fechar obcecado de portas íntimas, portas que também têm a função de marcar os clichês de transições de um plano a outro, o filme conta a estória de Luiza (Denise Bandeira) uma dona de casa comum, classe média, casada com Luiz Antonio (Otávio Augusto), bem sucedido

Pinturas da Renascença:

Vaidade

Memling (1435-1494)

Suzana e os anciãos

Tintoretto (1518-1594)

advogado de uma construtora civil, pais de uma menina de oito anos. O casamento já falido marcado pelas brigas constantes, leva Luiza a uma crise nervosa e numa tentativa de reaproximação ela propõe que façam juntos uma viagem.

No decorrer dos preparativos para a viagem, visitam um casal de amigos: Vera (Imara Reis) e David (Jonas Bloch), cujo astral é outro apesar de serem classe média. Aqui conhecem também Lula, o "personagem espelho" (Miguel Oniga) e esta visita acaba se transformando numa tentativa de amor a quatro, frustrada pela protagonista, que interrompe com seus "fantasmas" o coito grupal.

No dia seguinte, Luiz Antonio resolve convidar para a viagem outro casal de amigos, desta vez Telmo (Toni Ferreira) e Loli (Lenita Ploncinsky). Ao chegarem no apartamento destes, onde se realiza uma filmagem, Luiz Antonio e Telmo vão ao futebol. Luiza permanece e encontra um velho colega de faculdade, Marcos (Nuno Leal Maia), ex-namorado e ex-companheiro de lutas políficas. Os dois redescobrem então o amor que ainda existe entre eles.

De volta pra casa, Luiza encontra o marido impaciente a sua espera; ela relata sua "transa" ou "confissão sua infidelidade", o que resulta em luta corporal entre os dois e por fim numa amarga tentativa de amor.

No dia seguinte ela deixa o marido, a casa, a filha, a cidade, sem pensar no rumo a tomar, mas ciente de que todos os caminhos a levarão a uma vida nova.

Inquietações de uma mulher casada chama à memória *Mar de Rosas* de Ana Carolina, não apenas ao dividir ator (Otávio Augusto); em ambos os filmes é abordado um quadro familiar limitado, com a proposta de discutir-se o cotidiano. Porém, abrem portas marcadamente distintas.

O primeiro tem a sua narrativa centrada em uma personagem chamada Luiza, dona-de-casa classe média. O segundo, é um filme somatório. As três mulheres de *Mar de Rosas* são uma só, como os homens. Os acontecimentos não se sucedem, somam-se, sua construção se compõe de várias representações de uma mesma situação.

À primeira vista, os dois filmes parecem se aproximar. No entanto *Mar de Rosas* vai muito além em termos de linguagem cinematográfica e na exposição de suas propostas críticas, enquanto *Inquietações de uma mulher casada*, apesar de seu deslumbramento de portas abertas, mantém-se bem comportado e junta-se a tantos outros que espelham muito e entendem pouco as "mulheres mal comportadas".

Maria José Castro Ferreira

NARRATIVA E IMAGEM



NA BOCA DO MUNDO

Direção
Antonio Pitanga
Roteiro
Leopoldo Serran
Fotografia
Fernando Duarte
Cenografia
Regis Monteiro
Montagem
Sérgio Sanz
Elenco
Norma Bengell
Antonio Pitanga
Sybelle Rúbia
Angelito Mello
Milton Gonçalves
Thelma Reston

35 mm, cor
1979

Na Boca do Mundo, é o filme de estréia na direção do ator negro Antonio Pitanga e foi rodado na cidade de Atafona, comunidade de pescadores e local de veraneio, a quarenta e três quilômetros de Campos, no Estado do Rio.

De maneira circunstancial o filme remonta ao cinema da década de sessenta, particularmente ao Cinema Novo. A colaboração de Carlos Diegues no argumento, a fotografia de Fernando Duarte, as presenças de Norma Benguel, Milton Gonçalves e principalmente do próprio Pitanga, levam o espectador, por meio de uma rápida marcha à ré associativa, ao cinema da década anterior. O amplo uso da música (como parte integrante e comentário da ação) aliada a algumas tomadas, familiares ao espectador de cinema brasileiro, de atmosfera praiaira (figuras andando sem rumo pelo vento, as roupas infladas pelo vento, a praia quase vazia como espaço natural para o homem, no amor, no ódio, na confiança), superficialmente recordam "Barravento" e confirmam a filiação. Porém esta filiação uma vez reconhecida deve ser posta de lado; episódica, não leva a um melhor entendimento do filme.

Trata-se de uma fita curiosa, viva e que interessa; mas o conjunto é ruim. *Na Boca do Mundo*, alinhava banalidades sobre a existência, escamoteia a realidade social de Atafona assim como das relações inter-raciais no Brasil; contudo não fica nisso; no seu corpo-a-corpo com a imagem, a câmera destaca falas e gestos que escapam à banalização do conjunto e insinuam um outro possível filme sob a pele do primeiro.

A narrativa se apoia no seguinte triângulo amoroso: mulher rica, Clarice (interpretada por Norma Benguel) vinda da cidade, chega à Atafona e conhece Antonio (Antonio Pitanga) empregado de um posto de gasolina e noivo de Therezinha (Sibele Rúbia), vendedora de caranguejos.

A estória, da mulher rica, de meia-idade, sofisticada, atraente, desiludida, próxima ao suicídio e que procura uma saída para a sua existência no contato com a natureza, é bastante conhecida e aqui vem tratada a partir dos estereótipos da ficção cinematográfica. A visualização desse complexo psicológico beira o cômico: Clarice instala-se em Atafona cercada pela mísera população local, vestida com finos trajes de praia, vasta cabeleira solta, saltos altos e tendo sempre ao lado, o gravador, caixa mágica que guarda e esconjura seus dramas pessoais e suas tiradas filosofantes. A sensibilidade e o belo físico de Norma Benguel, a sua interpretação convincente na fala e no gesto cotidianos, contradizem a figura fantasiada de "mulher em crise" da personagem Clarice. A cada tomada, Norma Benguel salva Clarice do ridículo mas a compromete com um nível de realidade que a fragilidade da personagem não sustenta. Clarice, conforme ela própria narra, teve dois maridos, vinte namorados, passeou pelo mundo inteiro, perdeu tempo em boutiques, gastou dinheiro com roupas e jóias para, em Atafona, descobrir o amor das coisas simples na figura do "bom (bela) selvagem" de Rousseau (citado em francês) e encarnado, segundo ela, por Antonio. Ora, Antonio, cuja maior ambição é possuir Therezinha, dome com a mulher da cidade porque esta é "rica e bonita" e "porque Therezinha teima em se manter virgem até o casamento" mas recusa qualquer identificação com selvagens, belos ou bons. Pretende simplesmente terminar o curso de mecânico por correspondência e sair da cidade com a noiva, à procura de um emprego melhor. Trata-se assim de um "primitivo" visto sempre de macacão e que idealiza com a companhia, planos bastante razoáveis de melhora social. (A contradição entre a literata exaltada de Clarice e o cotidiano terra à terra de Antonio oferece uma boa possibilidade de tratamento irônico, não desenvolvida). Therezinha, a noiva, "segura" a virgindade como instrumento de pressão, arma e força. O tipo de ambição que a sustenta

aproxima sua existência à das pequenas caixas e domésticas de um denso meio urbano, cercadas pela pressão publicitária da cidade grande em conflito com o subemprego. É difícil acreditar que a ambição de Therezinha e o jogo que faz com o seu corpo, possam ter nascido e se desenvolvido no desafogo da praia, nas noites escuras e livres de uma faixa litorânea pouco habitada. O descabimento ocorre não porque Therezinha queira "melhorar de vida" mas sim porque a forma com que sua teimosia e ambição manifestam-se não encontra eco na paisagem local, não se enraízam no meio. Se ela, por ambição, jogasse com o corpo, se prostituísse, caísse fora de Atafona levada por um caminhoneiro, esta seqüência de atos passaria por dentro das condições específicas locais: trabalho escasso, comunidade pouco densa, ócio obrigatório. Therezinha obteria a curto prazo muito mais êxito oferecendo-se a um forasteiro do que se recusando ao noivo. Sua ambição extrema, que raia o inverossímil e, conforme atesta o desenvolvimento da trama, desligada de qualquer amor pelo noivo, alcançaria rapidamente satisfação por um caminho bem mais fácil. Porém a narrativa flui e garante sua continuidade exatamente às custas de qualquer verossimilhança a nível de comportamento. É a pouca fundamentação para as atitudes de cada um que garante o seguimento da ação; esta, no caso, iria se romper se cada personagem realmente refletisse, por meio da ficção, algum plano de realidade.

Acredita-se pouco também na Atafona mostrada pelo filme. A comunidade de pescadores dentro da película figura sua vida local apenas por meio de alguns encontros entre pescadores que bebem e cantam, pescadores que ajudam a apagar o fogo de uma palhoça, pescadores que se reúnem no domingo para a missa dominical, seguida de banda de música no pátio. Somente por uma referência no início do filme, entre seu Cardoso, o dono do posto de gasolina, e Clarice, tem o espectador a idéia de que a cidade serve ao veraneio dos ricos. Na verdade o filme encadeia-se, fora uma ou duas exceções, apenas com tomadas da população local. Também a noção de que Atafona vem a ser uma cidade de "passagem" é dada unicamente pelo posto de gasolina e pela presença de Antonio sempre diante de um novo carro, porém isso não se traduz, na cidade, e em outros pontos de prestação de serviços que teriam obrigatoriamente de existir, como: pensão, bar, vendinha. (Falo sempre de uma Atafona ficcional, analisada em função das expectativas criadas pela estória). A passagem pela cidade do casal de volks: ele, negro, (Milton Gonçalves), ela, branca (Thelma Reston) e o filho, mulato — e que será comentada adiante — dá a impressão de ser um caso isolado, de um carro desgarrado do fluxo de alguma estrada e não de pertencer a um trânsito regular pela região. Se o espectador fechasse os olhos e tentasse reconstruir Atafona, ficaria com: praia, barco, posto de gasolina, palhoça de Antonio, casinha alugada por Clarice, sem que estes pontos realmente recuperassem a vida e a geografia do lugar.

O aspecto inter-racial nas relações entre Clarice, Antonio e Therezinha assume a seguinte forma: no cotidiano vivido pelos três personagens não existe o preconceito; a diferença de cor entre Antonio e Clarice é absorvida inteiramente pelo desnível de classe e de geração. Pois a idéia de um escândalo, a possibilidade de Clarice vir a ser "falada", ocorre da circunstância de ser ela mulher de meia-idade, rica, da sociedade e achar-se às voltas com um jovem empregado de posto de gasolina, simples, filho de pescadores. Por meio de um plano de Therezinha para fazer chantagem com Clarice (ela convence Antonio a engravidar Clarice o que, de sua perspectiva, iria trazer problemas seríssimos à mulher da cidade: um filho de cor) é que o preconceito aflora, subentendido no conflito proposto. Por sua vez Therezinha, que é branca, (1) fala da outra mulher como da branca que não aceitaria ter um filho "crioulo". Assim, é claro que ela, ao lado de Antonio, se assume (e é assumida pelo filme) como não-branca, como inteiramente identificada com o universo do noivo. A correspondência existente no Brasil entre o negro e os extratos mais pobres da população sofre, no filme, contraditoriamente, uma confirmação radical (a correspondência passa a ser identidade) na exata medida em que é tratada superficialmente; ou melhor: na exata medida em que é deixada de lado. Além do mais a intervenção de Therezinha conduz a uma série de mentiras, complicações e crises de arrependimento por parte de Antonio; com isso o tema da miscigenação submete-se inteiramente às imposições do melodrama e se desvanece. Quanto ao casal que passa de carro pela estrada, este não acrescenta nem tira nada à questão. Como a trama principal é vivida por homem negro e mulher branca e como o casal que briga dentro do carro também é composto por negro e branca, esta característica naturalmente se destaca pelo efeito da repetição; porém a briga do casal sobre a compra ou não dos caranguejos oferecidos por Therezinha na estrada, constitui apenas uma ação paralela com vistas a criar tempo à narrativa e lhe dar peso ambiental. (De resto um enxerto cômico realizado com grande eficácia: um diálogo vivo em uma brevíssima cena que espouca como um *flash*).

O filme pode ser reduzido ao seguinte: uma relação "desigual" (ele negro, ela branca, ele pobre, ela rica, ele jovem, ela madura, ele esperançoso, ela desiludida) somada a uma ambição desigual diante da mesma paisagem. Para Therezinha, Atafona é miséria, degradação; para Clarice, natureza, recuperação. Tais oposições se acentuam de forma esquemática para virem a se "enredar" na estruturação final do melodrama.

A música comenta e participa da ação mas não consegue, como em muitos filmes do Cinema Novo, emprestar à narrativa uma outra dimensão: a da estória popular ou do conto anônimo de natureza coletiva.

A película interessa porém bastante: no plano do detalhe, da voz, do gesto, de um e outro diálogo, como se uma série de imagens escapasse à ditadura da narrativa óbvia e melodramática, para ganhar vida e associações próprias.

Assim ocorre com algumas falas; por exemplo quando Antonio diz mais ou menos o seguinte para Therezinha: "Como você diz que não vendeu caranguejos hoje? Eu vi um menino passar de carro com caranguejos por tudo quanto é canto. Nos olhos, nas orelhas..."; assim, os risos e a mímica de Antonio. Assim, um acento de ternura que passa nas relações entre Antonio e Clarice, a despeito da estória, produzido no âmbito do pequeno detalhe; assim, a palhoça que pega fogo e desnuda o seu interior, insólito cenário de pertences onde se destaca, na mira da câmera, um vaso sanitário montado à moda local, sem encanamento, em um inventivo arranjo familiar, solitário trono amado no despurador da miséria, "exibido" e distante: único.

Existe ainda um outro aspecto curioso no filme; é apenas um momento mas, nesse, o melodrama ganha força exatamente na sua particularidade e passa por dentro do social com acerto. Isto quase no final da película, quando Clarice, repudiada, incendia a palhoça de Antonio depois de tê-lo envenenado. Antonio havia descrito a ela, um dia, a ocorrência de incêndios em Atafona como fato usual: "A pessoa tem sono, a mão cai, bate no lampião, o fogo vai na palha. Mas a culpa mesmo da desgraça tem a cachaça". Esse tipo de incêndio, corriqueiro na vida da comunidade, fruto da miséria e do abandono, irá acobertar o outro, de natureza passional. De igual forma, há simplicidade e força na frase final de Antonio quando este toma consciência de que fora envenenado: "A senhora me matou". Pois durante todo o correr do filme ele emprega para com Clarice, alternadamente, o tratamento de "senhora" ou "você", dependendo de estar ou não se sentindo bem com ela, de estar ou não participando da sua existência, de estar ou não enfrentando-a como um igual. A frase faz voltar, pela via do crime, do melodrama, da solução extrema — a distância social, a relação de subordinação.

Quanto ao surpreendente desfecho, revela a familiaridade (consciente ou não) de seus autores (diretor e argumentistas) para com as novas formas de ficção cinematográfica; nelas, soluções até então típicas das estórias policiais, são deslocadas para outros contextos de fabulação. A brusca virada do enredo, o rompimento de expectativas, quando não incide na estória policial ou de mistério, tem então o seu efeito-surpresa, aumentado. É óbvio: nos gêneros mencionados, o inesperado é esperado, o que não ocorre nos outros casos. (Estas considerações dizem respeito à armação convencional de uma estória cinematográfica; não entram em questão as soluções de uma "ficção do absurdo", com seus efeitos de choque; os contrastes, pois nada disso tem qualquer coisa a ver com o filme analisado).

Na obra de Pitanga a solução encontrada para um desfecho-surpresa liga-se ainda a outra (e que também ameaça se tornar logo institucionalizada pela rapidez com que os recursos ficcionais se difundem em cinema); trata-se do súbito investimento dos autores em uma perspectiva feminista para a estória — ainda que em nenhum momento o enredo indicasse a possibilidade. Assim, em *Na Boca do Mundo*, as expectativas são todas rompidas para que as inimigas de ontem (Clarice e Therezinha) estabeleçam hoje uma aliança alicerçada principalmente na identidade de sexo. Todavia, mesmo que até então a narrativa tenha se construído às expensas de uma credibilidade maior, chega-se agora à mais absoluta gratuidade. Clarice, que tinha razões de sobra para se achar à beira do suicídio, inteiramente destruída diante da liquidação de sua última perspectiva de vida e após a ação do violento crime (veneno, fogo — e tudo indicava que fosse uma mulherzinha muito sensível!) é porém com fisionomia tranqüila e composta que convida Therezinha para partirem juntas, já que esta sempre quis sair da cidade. Therezinha aquiesce com um aceno de convivência como se ambas tivessem sempre vasculhado a alma uma da outra e se conhecessem a fundo. Therezinha abandona os caranguejos à sua sorte, jogando-os com desprezo em um caldeirão de água fervendo (lamentável simbologia de uma condição de vida superada); entra no carro, as mulheres sorriem uma para a outra, cúmplices, a imagem imobiliza-se flagrando o sorriso como selo da nova e proveitosa aliança.

E ainda assim — a despeito da trama irresolvida, do lugar-comum da estória, do melodrama, do comprometimento de superfície com o social e com os temas e estruturas da narrativa moderna (veiculados a nível de citação) — o filme de Pitanga impõe-se à atenção crítica.

Talvez porque Pitanga tenha a experiência concreta do cinema e das gentes e coisas pelas quais mostra interesse; porque o seu gosto franco pelo cinema tenha raízes fundas no Brasil — *Na Boca do Mundo*, faz bater na tela uma veraz mescla de falas, gestos, acentos, figurações, que adquirem vida própria e associam-se independentemente das intenções mais ambiciosas do filme, refazendo, em muitos momentos, a superfície móvel e impressiva de um mundo regional brasileiro.

Zulmira Ribeiro Tavares

(1) Ou melhor, mulata clara que se assume como negra.

A TERRA, O CÉU, O MAR, O HOMEM

ANCHIETA JOSÉ DO BRASIL



Espaços amplos, céus, terra, mares, tempos largos, assim se caracterizam os elementos com que contou Paulo Cesar Saraceni para contar uma de nossas primeiras estórias, um descobrimento. Ao contrário do que se pode supor, por tratar-se de um tema ou fatos acontecidos verdadeiramente, de domínio de uma tradição historiográfica, algo da ordem, digamos, da objetividade, é, no entanto, nas mãos deste poeta da subjetividade, a estória de um descobrimento em qualquer tempo, e não só a daquele de há quatrocentos anos atrás.

Espremido nas concepções de um mundo parado, Anchieta anseia, ao ingressar na Companhia de Jesus, não pela existência do claustro, não pela reclusão da alma mas pelo seu contágio com o mundo. A fé e seu apostolado terão representado, como representam ainda cada vez mais, basta verificarmos a experiência presente do papel da Igreja no Brasil, um espaço de revelação da existência social no mundo e não a segregação de seus postulantes no esoterismo de rituais tidos como sagrados.

Viver o profano, mesmo se delegado do sagrado, é o que fez Anchieta cruzar os mares, e fez recentemente na América Latina Camilo Torres mergulhar nas selvas ou o nosso Frei Tito ou o Padre Penido atravessarem o martírio. Quando se dispôs a contar esta estória da colonização, tenho como certo, e bem o demonstra o filme, que Saraceni tinha os olhos no nosso tempo, redescobrimo o passado não como algo distante e frio, mas como a prática do tempo presente; infelizmente, ou não, a história é um conceito, ninguém a vive de fato porque a vida humana contida pela morte pode no máximo ser uma existência biográfica. Ou seja, em todos os tempos, cada homem vive e experiencia unicamente a sua biografia. O que nela houver de significativo, a superação e a transformação de si mesmo, embora ilustrado pela vida de outros que nos antecederam, é inequivocamente determinado pelo aqui e agora dos seres e não pela transcendência, seja a materialista, histórica, ou a espiritual, religiosa.

Quanto foi profano o nosso Anchieta e quanto foi sagrado, o que tinha em si e o que lhe vinha de fora, a educação, a formação, a crença, este é o panorama que junto ao nascer de uma civilização discorre o filme. Quem saberá as formas que tinha essa existência inaugural em um mundo ainda não parado pelo tempo dos homens, esse despotismo de espaço, de vida, de terra em que o confronto do Velho Mundo e do Novo Mundo permitiria uma nova síntese para a humanidade. Nós que viemos bem depois, que sobrevivemos, sabemos que não resultou na melhor das soluções. O velho, como ainda hoje, mata o novo, porque a expe-

riência de vida apenas tem ensinado a malícia, uma sobrevivência tem valido, a despeito de quaisquer racionalizações ideológicas, o extermínio de coletividades, foi o que sobrou historicamente daquele confronto.

Um olhar crítico que não queria ver o real mas apenas legitimar-se teoricamente dirá, ou diria, que a operação jesuítica, trágica já neste primeiro patamar da vida brasileira só viria a se agravar com o correr dos tempos. É verdade, e é justo. Certamente toda vez que à vida impõe-se um código de normas e regras, acaba-se com ela. Esta no entanto pode ser a prova dos nove para os indivíduos que nenhum cabe em qualquer ortodoxia e, ao invés de legitimá-la, pode empenhar-se concretamente em superá-la, tal seria o Anchieta visto pelo talvez menos ortodoxo dos cineastas, pelo autor que justamente terá sempre aberto sua sensibilidade além dos determinismos ideológicos, guiado pelo plasmar por seus sentimentos a descrição da vida à sua volta.

Em plena ebulição política dos anos sessenta, o filme de estréia de Paulo César, que tanta impressão causou, sobretudo em nós, mais jovens na época, ainda não determinados politicamente pela prática, ainda abertos à revelação do mundo, o *Porto das Caixas*, em 1962, apontava entre as consideradas prioridades sociais, a experiência livre do ser que se liberta da opressão, manifestada não necessariamente ao nível das massas mas ao nível primeiro do indivíduo. Exagerando-lhe a proposta, e tomando a mim a frase, diria que a libertação coletiva passa, ou não existe, pela libertação individual. Isto que hoje é banal, no momento em que surgiu no seu filme poderia ser, e talvez tenha sido, visto como uma heresia. A libertação do jugo entre os seres, em sua própria convivência humana, antecede a consciência da luta de classes. Quem pensava outramente, teve que sofrer a surpresa dos anos que se seguiram.

Nos anos que se seguiram foi o mesmo Paulo César Saraceni, o reinventor do cinema político, tornado mais tarde, nos setenta, como sempre que lhe bota as mãos o poderio da metrópole, um vezo bobo de consumo comercial de massa em suas versões italianas e mais recentemente, pasmem, no que ridiculamente se batizou de novo cinema americano. A experiência de *O Desafio* (1965) de Paulo César, talvez inédita na história do cinema, a de retratar logo após o golpe, a crise existencial que pudemos dolorosamente atestar e testemunhar até nossos dias, vinha prenunciada em um filme de improviso, de incertezas, mas guardando a esperança que

os primeiros tempos de resistência ensejavam, como no histórico espetáculo "Opinião", não por acaso documentado e parte integrante de sua narrativa fílmica. O cinema foi então mais do que hoje é um pulmão que respirou, quando ar não houve, o sentimento de que havia vida mesmo no apagar das luzes, agora tênue e toscamente reacendidas.

Tampouco em sua época, de negras sombras, pôde aparecer com clareza o toque de vida que havia em *O Desafio*, cujo título diz "uido. Não era o fim, mas era um atravessar de tempos difíceis quando o amor de ontem era a mentira de hoje. Nesta trajetória do autor que confunde-se com a de seus companheiros e com a própria vida e história recente do país, o que iremos ver é uma pronunciada descoberta de um caminho, o da escavação de si mesmo, desdobrando-se na experiência da vida. A vida acima do conhecido, do sabido, que o levaria desafiadamente a dançar o carnaval de rumbeiro em *Amor, Carnaval e Sonho* (1974), novamente um filme de improviso onde o que conta não é o desencanto mas pelo contrário um reencanto com suas próprias possibilidades porque ainda vivas. A não reclusão em nossas perdas, em nossa alienação do mundo, mas o abrimento para o que der e vier.

Por outro lado, a experiência do sagrado, ou melhor dizendo, o seu mistério, é outra, me parece, das coordenadas do pensamento que Paulo César aplica aos filmes que faz. A convivência e a admiração que nutre por algo que chamaríamos de uma tradição quase subterrânea na cultura brasileira, a dos artistas católicos profanos, como Lúcio Cardoso, seu parceiro de *Porto das Caixas*, e guia existencial na *Crônica da Casa Assassinada* (1971), este painel terrível da vida confinada nas alcovas da família burguesa, certamente o inspirou para entender além da religião um misticismo básico, talvez o mesmo do homem frente ao infinito mas apesar disso capaz e sujeito de sua, pelo menos, biografia.

É com esta bagagem que volta-se para descrever os tempos primitivos da terra brasileira e este desvendar da fé arcaica do frágil europeu, tomado pela maleita, febril mas imbatível em sustentar sua missão, a que se deu de alma mas sobretudo de corpo. A pacificação do gentio, embora minada pelos males da civilização que inevitavelmente trazia consigo, e a defesa de sua proteção contra os colonos escravagistas nestes primórdios de colonização; em outras palavras, a implantação de um mundo pronto nesta imensidão quase vazia, teve no seu apostolado um marco referencial iniludível, transformando o evangelista das selvas, como o chamou o poeta Fagundes Varela, em um evangelizado pelas selvas nesta visão do filme.

Talvez seja esta a operação básica a que procede Saraceni no que se refere às relações do jesuíta com a terra. A descoberta de um mundo primitivo, suponhamos, natural, faz retroceder o império da razão e da fé a um estágio anterior, quando tudo ainda estava por fazer, e conferindo a esta vida um caráter inaugural de existência sem a noção de pecado que chega a contagiar os próprios colonos. Claro, quando se trata dos colonos e não dos índios, a ausência de pecado é quase como diríamos mais de ordem prática, quer dizer, a ausência de interditos, a ausência de autoridades, a ausência de repressão institucional, destacando-se então o papel da Igreja na defesa, e lamentavelmente na educação dos naturais da terra como a única presença da lei e da tradição ante a presa fácil que eram os primitivos, a despeito de seu poder de guerra,

Direção e roteiro
Paulo Cesar Saraceni
Fotografia
Marco Botino
Cenografia
Ferdj Carneiro
Música
Sérgio Guilherme Saraceni
Montagem
Ricardo Miranda
Elenco
Ney Latorraca
Luiz Linhares
Maurício Jo Valle
Joel Barcelos
Hugo Carvana
Maria Gladys
Paulo Cesar Pereiro
Roberto Bonfim
Wilson Grey
35 mm, cor
1978

aos olhos dos aventureiros, salteadores e piratas que infestaram a terra. Mais uma vez, o paralelo com a situação atual no Brasil Central não é e nem, foi mero acaso. Talento do cinema esta possibilidade de olhar com olhares presentes o passado mas também de rever no presente a permanência destes momentos originais da confrontação violenta entre estilos de vida e dominação que ainda por muito tempo parece que nos caberá testemunhar.

Felizmente, um filme apesar de gestado pela individualidade de seu autor é uma experiência coletiva de expressão, muitas vezes pouco aparente, mas muitas vezes também da maior eloquência. Neste caso, o do *Anchieta*, José do Brasil, é notável como se pode acompanhar um sucesso de equipe, um equilíbrio do trabalho de muitos, onde os destaques se equivalem desde o suave tom, eu diria, inaugural de uma fotografia delicadamente receptiva à luz do novo mundo.

Esta capacidade revelada pelo trabalho de Marco Bottino mais orientada para os limites de registro da cor do que para uma tentativa de determinar-lhe através da iluminação massiva os contornos, que é a prática tradicional de um certo tecnicismo fotográfico, resulta extraordinária repetindo na parte a operação do todo. O que faz o filme é o que faz a fotografia. É quase como se o negativo importado, fabricado como o pensamento europeu, se dobrasse à majestade da vista nova, da luz nova, da cor nova. Em outros momentos, de enorme contribuição dramática, como o duelo verbal no combate à heresia calvinista à luz de archotes, por sobre as sombras da noite e da grade, temos a impressão nítida de que a cena ilumina-se pelo calor que vem de Anchieta, em magistral e dedicada interpretação de Nei Latorraca ou quando vem de Jean de Solès, vivido com o conhecido talento de Paulo César Pereiro.

Já em outros momentos, se pudermos falar apenas de alguns, como a invenção do teatro pelo índio vivido por Joel Barcelos, em inesquecível criação a partir do zero de uma forma de representar como na, suponho, "Festa de São Lourenço" (1583) tida como a mais notável das contribuições teatrais anchietanas, em que o índio, quer dizer, o ator ensaia descobrir a expressão e o significado de seus gestos e dicção, como se sabe, sem passado.

Este trabalho de equipe, de conjunto, de criação coletiva reponta tanto como na concepção cenográfica e vestuário, por Ferdy Carneiro, a um só tempo despojada e preciosa, sem os desperdícios das produções caras e incompetentes que geralmente associamos aos dramas históricos. A questão da produção ou da reconstituição histórica de ambientes mereceria uma análise certamente mais fina que a que podemos apresentar no momento, mas é importante sublinhar-se que a sua inspiração se mede não pelas pedrarias mas pela adequação ao espaço e tempo de seus personagens. O que aí vai dito, refere-se por exemplo à recriação dos espaços de vida dos colonos, como entre eles no episódio de João Ramalho. Nestes momentos, uma igual despreensão aparente da narrativa só faz acentuar a elegância geral de movimentos em todo o filme, que é de resto uma das características mais evidentes no estilo de Saraceni, a seu modo lembrando sua admiração pelo cinema humanista de Rossellini.

A configuração deste tempo novo na história da humanidade que foi a possibilidade, como sabemos esperdiçada, de reinventar a vida, ganha no cinema brasileiro, em que já contávamos com o *Pindorama* de Arnaldo Jabor (1970) e com o *Como Era Gosto O Meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos (1972), uma inspiradíssima versão que se não foi bem acolhida, certamente deve-se mais à pobreza dos tempos em que vivemos do que à generosidade com que os artistas se tem dedicado a descobrir o país.

Sérgio Santeiro

A IMPORTÂNCIA DO SIMPLES

UM HOMEM SEM IMPORTÂNCIA

Direção, roteiro, fotografia e montagem

Alberto Salvá

Música

Denoy de Oliveira

Elenco

Oduvaldo Viana Filho

Glauce Rocha

Rafael de Carvalho

Lícia Magna

35 mm, preto e branco
1971

Desde os idos dos anos 60, algumas diferenças estabeleceram-se entre os integrantes do movimento Cinema Novo, cujo grupo era mais homogêneo — e outros participantes do cinema brasileiro que buscavam uma linha equidistante das chanchadas. Com Alberto Salvá, por exemplo, pode-se dizer que sua diferença com os cinemanovistas residia numa confessada preocupação com personagens da pequena burguesia, enquanto aqueles refletiam uma ideologia da classe média alta a que pertenciam, em discursos populistas sobre o proletariado e, principalmente, o campesinato.

Por ideologia da classe média, compreendemos a ordem de preocupações que vão da luta pela manutenção do *status* social, a necessidade do consumo, os conflitos psicológicos envolvendo questões familiares, infidelidades conjugais e instabilidade econômica e que chegam até a luta pelo poder, representada geralmente na escolha de lideranças carismáticas. Por ideologia do proletariado e dos camponeses, vemos basicamente a luta fundamental pela sobrevivência e a subsistência, com direito à alimentação, habitação, assistência médica e educação, o que em nossa sociedade subdesenvolvida tem sido apenas um direito da classe média baixa.

Hoje pode-se perceber claramente que a opção cinemanovista pelos menos favorecidos apenas refletia um substrato ideológico de classe média e seu desejo de forjar metafórica e simbolicamente um tipo de liderança capaz de galvanizar as manifestações populares e ascender ao poder. As camadas populares assumiam então um caráter abstrato, um estereótipo através do qual se elaborava o verdadeiro teor do discurso e cuja natureza buscava reproduzir a ideologia do estamento médio de nossa sociedade.

Isto fica claro na medida em que, desvanecido o discurso populista pré-64, o CN tomou rumos que, progressivamente deixando de lado o aspecto político, não perderam suas características, reencontrando-as no ufanismo tropicalista e nos temas históricos.

Sua linguagem não abdicou, entretanto, da condição de reflexo de uma classe e procurou traduzir de outras maneiras o *status* social médio nacional, já agora incorporando a visível sofisticação processada no consumo da sociedade brasileira ocorrida a partir de um novo e acelerado surto de industrialização. Seus filmes, tornaram-se rebuscados e, se perderam o antigo hermetismo que os distanciava do público, foram assumindo aos poucos a moldura de grande espetáculo tropical que os aproximava do cinema internacional de consumo. Não se pode dizer que esta linha seja a mais adequada para ocupar o imenso espaço cultural cinematográfico brasileiro e tomá-lo ao produtor estrangeiro, embora seja inegável que tenha resultado em alguns êxitos de bilheteria. Mas o fato mais real é que após uma pequena euforia, sucedeu-se uma grande retração da produção nacional.

Sem querer estabelecer um confronto mas apenas um paralelo, vemos que Salvá procurou seguir uma linha média onde o autofinanciamento torna-se mais possível e as perspectivas de criar um mercado amplo para o nosso cinema bem maiores. E, curiosamente, pode-se verificar como, partindo de base mais comercial onde a postura autoral é menos incisiva, Salvá chega hoje ao seu oitavo longa-metragem revelando uma coerência ideológica em sua obra bem mais clara do que a de muitos diretores do falecido Cinema Novo. Esta coerência se revela não apenas no nível semântico, no estilo ou outras características de linguagem mas deve ser buscada em sua postura diante do melhor encaminhamento que deveria ou poderia ser dado a um cinema subdesenvolvido como o nosso.

Fundado ainda no final da década de 60, o Grupo Câmara, do qual faziam parte Salvá, Valquíria Salvá, Carlos Alberto Camuyrano, Daniel Shutoriánsky, Paulo Veríssimo, Carlos Alberto de Abreu e outros, procurou traduzir logo em seu primeiro longa-metragem a busca de uma alternativa para o então hermetismo cinemanovista a partir de uma comunicação com o grande público. Por diversos fatores a tentativa resultou frustrada mas é digno de lembranças o fato de que juntamente com o movimento paulista da *Boca do Lixo* e o *udigrudi* carioca, estes foram os únicos ensaios orgânicos no sentido de liberar o cinema brasileiro do dilema *filmes de baixo nível: sucesso de bilheteria; filmes de bom nível: fracasso de renda*. Suas posições se identificavam na medida em que buscavam apanhar tipos, personagens e situações da camada

urbana mais popular em filmes de baixo orçamento como saída para a concorrência com o grande cinema internacional.

De todos os participantes destes grupos, Alberto Salvá foi certamente aquele que mais conscientemente buscou um padrão médio de cinema, ao mesmo tempo equidistante do vanguardismo do udigrudi carioca e de alguns cinemanovistas e, por impossibilidade ou convicção, evitando a tentação fácil das ofertas de sexo, violência e aparato tecnológico do cinema puramente comercial. Sua opção por um cinema mais de personagens do que de artifícios de câmera, mais de climas do que de grandes assuntos, tem se mantido bastante coerente ao longo dos 15 anos de carreira cinematográfica em que atuou sucessivamente como diretor, diretor de fotografia, ator e montador. Embora considere-se, a partir da linha mais moderna do cinema contemporâneo, que o autor é aquele cuja posição incide diretamente sobre a linguagem do filme, o universo cinematográfico de Salvá — pela fidelidade aos assuntos a que se propôs e o tratamento que a eles dispensa — tem mantido uma rigorosa observância de uma individualidade de expressão.

Estas considerações surgem à propósito do relançamento de *Um Homem Sem Importância*, filme em preto e branco realizado em 1971 e que mostra uma face sofrida do cinema brasileiro desta época. Um sofrimento que se expressa em Flávio, personagem interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, “um herói que luta contra o mundo de mãos vazias”, nas palavras de Salvá, mas que transpira de todas as difíceis condições que envolviam a realização de filmes na época. O trabalho, com seu estilo despojado, seus climas às vezes patéticos, às vezes líricos, seu “unhappy end”, estava por certo defasado em relação à tendência mais comum do cinema brasileiro de então, pois que se revelou um rotundo fracasso de público. O retrato de Flávio, um homem sem importância que chega aos 30 anos sem uma real capacitação profissional que lhe permita viver de um trabalho honesto e digno, à mercê dos eventuais empreguinhos a que é lançado e que o obrigam a depender do pai, um mecânico ignorante, na verdade não representava uma perspectiva otimista da época em que se vivia a euforia do “milagre brasileiro” e as mais diversas ofertas de ascensão social eram anunciadas aos quatro cantos.

Semelhante em muitos pontos com o cinema neo-realista, uma espécie de contraponto de *Umberto D*, de Vittorio De Sica, o filme pode ser visto como a crônica do desamparo do homem tropical de meia-idade num país onde mais de 50 por cento dos habitantes possuem menos de 20 anos e cuja cultura e história são ainda extremamente jovens. A aproximação neo-realista é conscientemente as-

sumida por Salvá ao reconhecer no filme uma semelhança de estilo com Pietro Germi, mas ao optar por um estilo simples e despojado, uma iluminação sem artifícios e um assunto sem grandes espetaculosidades, o diretor parece estar respondendo, de forma deliberada ou não, ao curso que cinema brasileiro então estava assumindo. Ao esforço, embora não respondido pelo público, a crítica cinematográfica brasileira correspondeu, considerando *Um Homem Sem Importância* um dos filmes mais importantes do ano.

Mas as agruras de Flávio, ainda que representem a espinha dorsal do filme, servem também de fio da meada para um apanhado geral do Rio de Janeiro, dos seus mais diversos personagens e sua (ainda) bela paisagem urbana. Ao longo de uma segunda-feira, em que o filme se passa em sua maior parte, Flávio — com recor-



tes de classificados à mão — vai desbravando a selva da cidade e com seus habitantes anônimos acaba por estabelecer uma relação de solidariedade e afeto. Não assumindo explicitamente um discurso ideológico, não fazendo das agruras de seu personagem uma bandeira de luta política, Salvá caminha na direção de um humanismo que reconhece a luta do indivíduo contra a máquina e descarta a divisão maniqueísta do mundo entre bons e maus. O drama de Flávio surge então não apenas na forma de revolta contra um sistema mas também através da consciência de sua própria situação e de sua responsabilidade por ela. Salvá mostra como a consciência não é um atributo dos privilegiados — muito antes pelo contrário — os personagens oprimidos do filme têm, quase todos, pleno conhecimento de seus problemas, embora isto se dê, às vezes, de forma passiva.

Ainda que as circunstâncias históricas pelas quais passava o Brasil em 1970/71 não incidam diretamente sobre a obra, é importante lembrar o momento sócio-econômico e político de então. Em meio à grandes estocadas do sistema na repressão contra focos de guerrilha urbana, o país passava por um período de euforia econômica, a oferta de empregos crescia, a classe média se regozijava com o mercado de capitais e as ações da Bolsa e o

incessante consumo que os seus dividendos proporcionavam. Nesse momento em que até a televisão brasileira começava a se tornar colorida, um filme com orçamento pequeno, atores que não eram exatamente estelares, rodado em branco e preto e a partir de um tema que coloca em questão a igualdade de competição, a marginalização do homem de meia-idade, o conflito da classe média baixa e sua estratificação social, não pode ser considerado exatamente otimista ou ufanista. Por outro lado, é a aproximação despojada, da realidade e seus personagens mais comuns, seus “barnabês”, aqueles que cuja força de trabalho move a roda do sistema que torna a perspectiva do filme mais humana e, portanto, elimina a possibilidade de uma visão pessimista.

Certamente é num sentimento de solidariedade, tornada explíci-

sido lançado, do imenso abismo que separava o seu conhecimento do mundo de uma nova prática de vida.

Depois de se despedir do amigo, marginalizado como ele, Flávio reencontra, entre alguns rapazes, a moça — uma modelo fotográfico — que teria sido diretamente responsável pela sua demissão — que aparece narrada no começo do filme. Com eles, típicos produtos de uma juventude fútil e abastada da Zona Sul, inicia um outro processo do seu aprendizado e que se dá através de uma nova abertura sensorial. É aí que, até mesmo as diferenças sociais podem ser eliminadas, ainda que por breves instantes e por meio de uma alteração provocada quimicamente por um alucinógeno. Em seguida, o contato com o japonês, a quem ajuda a trocar o pneu do carro, lhe traz de novo o sentido das coisas mais simples da vida e o valor do homem (e do indivíduo) na sociedade, junto com a certeza de lá como cá a “barra” está realmente “pesada”. Este acontecimento abre as portas do afeto de Flávio para o amor com Selma (Glauce Rocha), praticado em pé na cozinha e no banheiro da casa dos pais da escriturária, um sexo abafado, recalçado e, finalmente, liberado como um ato digno e merecido.

Finalmente, a volta à casa paterna, o lugar de repouso nada tranquilo de um guerreiro vencido pela cidade e aprisionado numa estrutura historicamente viciada, mas que soube transcender a banalidade do cotidiano. Depois disso é ainda mais difícil para Flávio aceitar o conformismo de seu universo familiar que não lhe deu mais do que “as mãos vazias” para enfrentar o mundo.

O fracasso comercial do filme na época do seu lançamento quase sepulta a importância da obra para o cinema brasileiro contemporâneo, mas seu relançamento, num momento de transição do nosso cinema, nos obriga a repensar o sentido de sua trajetória. Passada a euforia do “boom”, da qual restou uma certa depressão, reaparece um filme como *Um Homem Sem Importância*, que pode ser tomado como um modelo de linha média para o nosso cinema, postado entre o vanguardismo esteticista cuja rebeldia é necessária mas nem sempre proveitosa e o cinema de espetáculo que acaba por estabelecer, melancolicamente, um sucedâneo subdesenvolvido para o padrão americano de linguagem.

Salvá, em seu filme, nos mostra como é possível ser simples sem perder a emoção e o sentimento. Mas esta emoção e este sentimento não entornam, não derramam para uma linha de fácil e superficial identificação nem diluem este afeto num abstrato discurso ideológico, talvez adequado em outras circunstâncias mas cinematograficamente panfletário. Sobretudo naquela época.

Sérvulo Siqueira

DI CAVALCANTI E O DOCUMENTÁRIO

DI

Direção
Glauber Rocha
Fotografia
Mário Carneiro
Montagem
Ricardo Miranda

35 mm, cor
1977



O documentário de Glauber Rocha sobre Di Cavalcanti põe, de antemão, uma questão ética que – discutida nos tribunais – deve ser comentada. Uma questão que, pela própria natureza do documentário, um filme sobre a vida e a morte e sobre a morte da memória em nossa cultura, deixa portanto de ser apenas um dado extemporâneo à obra e assume o lugar de um dos seus nexos fundamentais. Porque é basicamente do ritual sacralizador do velório, que nega o espírito da obra do morto, que Glauber – já que Di não mais poderia evitá-lo – pretende liberar a imagem do pintor e poeta. É claro que esta atitude não poderia nunca ser aceita por aqueles que defendem uma imagem estratificada da cultura, que admitem a obra mas não o seu autor ou, como no caso da filha do artista, querem retirar ao público o direito de conviver com a imagem de um Di vivo e caloroso, que o filme preserva e exalta. A atitude de Elizabete Di Cavalcanti representa a posição de quem, entristecido com o desaparecimento do ente querido, recusa aos outros o contato com este ente no que ele tem de mais vivo, porque é a sua própria encarnação na alma de seu povo. Nesse sentido, a interdição da exibição do documentário caracteriza, ainda que provisoriamente, a vitória do obscurantismo que nega o livre espírito com que a obra e a figura de Di Cavalcanti devem ser sempre vistos.

No entanto, este é apenas um dos pontos que podem e devem ser discutidos a propósito do filme. E, imediatamente, um aspecto salta dentre outros e que, na verdade, é um dado praticamente incorporado à personalidade dionisíaca de seu autor: o caráter extremamente inquietante de seu discurso. Rigorosamente, pode-se dizer que esta característica deve ser considerada em primeiro lugar como decorrência da importância que as declarações, entrevistas, artigos e filmes de Glauber Rocha ocupam no nosso relativamente bem comportado panorama cultural. Esta importância político-cultural, digamos, significa de antemão uma abertura de possibilidades para a pluralidade de abordagens que o documentário possibilita. No momento da exibição de *Di Glauber*, realizada em sessões no Museu de Arte Moderna e na TV Educativa no segundo semestre de 1977, a linguagem do documentário no Brasil estava mergulhada numa profunda estagnação. Considerado como uma das modalidades do discurso cinematográfico, um processo através do qual o cinema se aproxima da realidade, este é certamente o mais antigo gênero que remonta ao velho cinematógrafo. Dada a riqueza da nossa realidade social e cultural e, paradoxalmente, a escassez dos recursos cinematográficos de produção do cinema nacional, sobretudo comparativamente com o padrão do cinema americano, por exemplo, este gênero foi um dos que melhor se adaptou ao nosso ambiente. Assim como se diz se “tudo dá samba”, se poderia também dizer, não fosse a sua realização bem mais difícil, que toda a nossa realidade seria significativamente importante se pudesse ser cinematograficamente documentada. Por se tratar de uma sociedade em constante processo de mudança social, regida pelas culturas que durante séculos se alimentaram e se forjaram das nossas combinações étnicas; por nossa condição tropical onde viceja uma natureza abundante e que estimula a cobiça dos países poderosos, a paisagem brasileira se oferece ainda quase virgem aos olhos e ouvidos da câmera e do gravador.

Neste contexto em que a abundância coexiste com a escassez, onde a memória se perde pela falta de condições em preservá-la, o nosso documentário estava impregnado – e provavelmente com razão para isso – de um extremo “verismo”. Um verismo que, na verdade, estava mais próximo do naturalismo descritivo e para o qual importava sobretudo o assunto escolhido do que o tratamento a lhe ser dado. E nessa ânsia em captar o real, o som direto impunha cada vez mais a sua presença; a maior verossimilhança de abordagem de uma realidade ficava na dependência do registro do elemento fonético daqueles que dela participavam. Nos documentários que utilizavam este esquema de maneira mais tradicional, a estrutura de linguagem obedecia, em geral, à seguinte ordem: começa-se com um determinado participante falando para a câmera com o som em sincronismo labial; depois de algum tempo, corta-se para um assunto referente ao depoimento do entrevistado enquanto sua voz continua em *off* funcionando como ilustração das imagens. A estrutura permanece a mesma ao longo de todo o filme, aparecendo vez por outra um comentário musical que reforça, junto com as imagens, o sentido daquilo que a fala expressa. O melhor exemplo desta tendência pode ser considerado o filme *Ó Xente, Pois Não*, documentário de Joaquim de Assis sobre a comunidade de lavradores em Salgadinho, Pernambuco, que obteve o 1.º prêmio do Festival Nacional de Curta-Metragem do Jornal do Brasil e a Margarida de Prata da CNBB, em 1973. Nos festivais posteriores de curta-metragem do Brasil, outros filmes premiados confirmaram a prevalência desta tendência do documentário, embora se possa dizer que nenhum deles tenha atingido o brilhantismo da alquimia entre som e imagem de *Ó Xente*.

Correndo paralelo a esta codificação do documentário, que procura exercer através do som direto a melhor apreensão do real tomado como objeto, coexistem aqui outras tendências que poderiam ser identificadas, grosso modo, nos filmes de Artur Omar, *O Anno de 1978, o Tesouro da Juventude*; e nos trabalhos de Aluysio Raulino, *Teremos Infância e O Tigre e a Gazela*; que transpõem os limites do registro verista do real e elaboram a matéria-prima documentada para transformá-la praticamente num discurso ficcional. Neste discurso, o diretor não se limita a montar da forma mais clara e organizada o material colhido em locação mas acrescenta a ele uma interferência permanente que discute, contesta, reforça ou desfaz o documento filmado e gravado no sentido de criar um clima que não é necessariamente verossímil em relação à realidade primordial. Um procedimento semelhante ao que vem sendo executado em determinada tendência da nova ficção literária brasileira onde podem ser lembrados os romances *A Festa*, de Ivan Angelo e *Zero*, de Ignacio de Loyola, cujo texto resulta da montagem entre um discurso documental, armado na linguagem dos noticiários de jornal, e uma trama particular narrada ficcionalmente e cujos desdobramentos terminam por imbricar-se entre si.

Estas duas tendências autônomas projetam sobre o documentário brasileiro perspectivas diversas, suas linhas são perfeitamente nítidas e, num certo sentido, unívocas. Em outros termos, cada uma delas estabelece um código próprio e que conduz sempre a um maior ou menor grau de persuasão de acordo com o discurso assumido. No documentário de caráter verista, cuja qualidade depende da maior ou menor riqueza do material colhido, o que conta é a melhor organização deste material: fitas gravadas e cópiões abundantes, que podem ser costurados para corresponderem da maneira mais fiel possível ao objeto registrado. Nesta segunda tendência do documentário brasileiro, numa esquematização que não pretende ser concludente e não descarta a possibilidade de outras manifestações, encontramos uma característica de linguagem onde o diretor, sem embargo do registro documental necessário à sua transfiguração deste registro, já determina, frequentemente a priori, uma interpretação do tema escolhido. Para lembrar alguns casos, Artur Omar — ao narrar o fracasso da rebelião dos alfaíates da Bahia no século XVIII — recompõe este clima através de uma assustadora seqüência em que o fogo devora em crescentes chamas um galpão com roupas penduradas em varais. Por outro lado, Aluysio Raulino, em *O Tigre e a Gazela*, toma um determinado número de seqüências rodadas em São Paulo, cenas de carnaval, uma velha cantando uma música que é um misto de Hino Nacional e outra canção desconhecida e estabelece um contraponto destas imagens com um texto político do pensador e psiquiatra da Martinica Frantz Fanon. Da justaposição entre o texto e a imagem, que tratam da estrutura física e psicológica do colonizado, A. Raulino chega a uma síntese dialética em que há “o tigre e a gazela” de que fala Lima Barreto num livro de memórias.

Ao contrário do documentário de cunho verista que procura chegar à “verdade” do objeto escolhido através do apanhado e da montagem de elementos (som e imagem) deste mesmo objeto, Artur Omar, por exemplo, não descreve ou relata o acontecimento histórico: sua posição consiste em interpretá-lo segundo uma perspectiva em que o que conta não são os dados factuais mas a emoção vivida no interior destes fatos, o que mais importa transmitir é o sentimento que autor tem do objeto escolhido. Isto, no entanto, não quer dizer que o diretor dispense o necessário levantamento do assunto, uma pesquisa, mas que estabelece o primado da interpretação sobre o fato. Ao naturalismo descritivo do documentário verista, ele opõe um expressionismo narrativo que não despreza os inúmeros recursos de envolvimento emocional de que dispõe o cinema.

Gláuber Rocha, em seu filme sobre Di Cavalcanti, procura acentuar ainda mais esta segunda tendência, ampliando as possibilidades de interpretação do assunto escolhido ao infinito. Como lembrou muito bem o poeta e ensaísta Mario Chamie, o que ele faz é “realizar um documento que retrata as possibilidades de se realizar um documentário a respeito do pintor desaparecido”. De início, ele já rejeita a noção aristotélica aplicada ao teatro dramático e se propõe deliberadamente como autor, ator e manipulador do discurso a ser deflagrado. Desde o começo, o documentário demonstra que é uma homenagem de Gláuber a Di e no seu decorrer o seu autor irá estabelecer as várias formas pelas quais Di, segundo Gláuber, gostaria de ser visto. Não se trata mais de um verismo naturalista ou de um expressionismo narrativo mas de uma tentativa de utilização das possibilidades contidas nestes dois discursos visando romper dialeticamente aquilo que ambos têm em comum: a univocidade. Daí a estrutura “aberta” do filme, observada por Chamie, e que nasce, ao contrário das tendências anteriores que procuram uma fisiologia do real ou uma recriação expressiva de seu objeto, da visão do pintor a partir daquilo que ele melhor encarnava: o espírito sensual de

seu povo. Gláuber não filma, então, o ritual do velório e sepultamento segundo o aparato cristão, necessariamente diverso do “ethos” que estimulou a obra de seu homenageado, seu registro procura a contrapartida deste cristianismo estratificado e que só poderia estar no paganismo dos nossos antepassados, os índios. Este ritual é representado no Quarup, uma festa indígena de celebração da morte como a continuação natural da felicidade de viver e que somente ocorre quando desaparece um grande capitão guerreiro. De acordo com a lenda da criação, que o inspira e lhe dá origem, o Quarup era, primitivamente, ao mesmo tempo o momento em que Mavotsinim reabilitava os mortos e criava os homens. Após sua celebração o morto deixa de ser lembrado e ninguém mais chora sua morte, a invocação de seu nome passa então a provocar alegria e felicidade. E a luta que a sucede ao ritual do lamento dos mortos somente confirma o sentido de vida que informa o universo indígena.

A estrutura do documentário de Gláuber sobre Di busca, na verdade recapitular este espírito. Ela está dividida em duas partes, segundo a ordem ritualística: o velório e o sepultamento. O velório se dá no amplo saguão do Museu de Arte Moderna, em dos templos da nossa cultura e o lugar onde Gláuber realiza a evocação da personalidade de Di Cavalcanti e de sua obra, seu passado e sua importância tendo como eixo central, geográfica e estruturalmente, o caixão onde repousa o corpo do artista. O sentido desta evocação não tem por objetivo mostrar a importância do morto — o que de resto todos já sabem — mas deixá-la gravada, mortalizar seus feitos e glórias de grande brasileiro. Este discurso é realizado através de um apanhado de comentários, notícias e poemas que têm o pintor como centro, tanto nas imagens constituídas, em geral, de reproduções de seus quadros quanto oralmente, através dos poemas de Vinícius de Moraes, Carlos Drummond, comentários de críticos de arte e lembranças do próprio Gláuber para concluir na lembrança de outros mortos recentes e ilustres: Juscelino, Jango e Paulo Pontes. Com a saída do cortejo dos salões do MAM se encerra a primeira parte do filme.

O segundo movimento, que se passa no Cemitério de São João Batista, corresponde ao sepultamento de Di. Entre eles há um instante de ironia, quando Gláuber acompanha a retirada do caixão e sua colocação no veículo que o levará ao cemitério, pontuando-a com a música de Paulinho da Viola que fala do enterro de um bicheiro e na qual o autor diz que “havia um certo respeito no enterro do Heitor”. Este momento é, evidentemente, o preâmbulo do “des-respeito” com que o diretor representará sua visão do sepultamento. Aí se estabelecerá a recuperação de seu cadáver, já recoberto pela madeira, sua ressurreição se processará através de Babaraúna, Ponta de Lança Africano celebrado na música de Jorge Ben, na mítica visão indígena que considera a morte uma passagem para o verdadeiro ser e que Gláuber incorpora sincreticamente à mitologia africana. Completa-se assim um ciclo da vida de Di Cavalcanti, que o filme exalta como feliz e gloriosa, sensual e generosa e inicia-se um outro ciclo, no qual a personalidade do guerreiro morto não será esquecida mas sempre enaltecida como exemplo mítico e a mensagem de sua obra perpetuada para as gerações.

Di Gláuber, tomando como ponto de partida o tema da morte (que etimologicamente quer dizer esquecimento) faz na verdade a defesa da vida e da memória ao projetar na história a visão de Di não apenas como um pintor de mulatas e de paisagens urbanas poéticas — ótica que dele podem ter “marchands” e compradores de quadro burgueses — mas fundamentalmente a de um homem que procurou banhar seu espírito da alma mais suave de seu povo, e nem por isso, menos sonhadora e guerreira. É esta alma que sobrevive à morte do pintor, figura de alta estirpe da cultura brasileira por mais de meio século, e sua permanência explica, por certo, o título do filme, extraído de um poema de Augusto dos Anjos: “Ninguém assistirá o formidável enterro de sua última quimera/Somente a solidão, esta pantera, sai sua inimiga”.

Sérvulo Siqueira

RAONI

Nacional e Estrangeiro

RAONI

Direção

Jean-Pierre Dutilleux e
Luiz Carlos Saldanha

Fotografia

Luiz Carlos Saldanha

Montagem

Vera Freire

Música

Egberto Gismonti

Narração

Paulo Cesar Pereio

35 mm, cor
1978



Estabelece-se aqui, a propósito de Raoni, uma discussão que pode parecer acadêmica mas que na verdade concerne a todas as obras que tomam as belas causas como bandeira sem, freqüentemente, ir ao fundo de suas razões. Basta apenas assumir a posição do índio ou é necessário, ainda, compreender as causas de sua situação e verificar até que ponto sua marginalização é fruto de um contexto mais amplo? O simples "parti-pris" ético seria suficiente para propiciar o discurso estético e deflagrar o componente de empatia e identificação que a causa exige? A questão poderia ser prolongada e desdobrada de várias maneiras e teria como corolário aquela famosa frase de Gide que fala da relação entre as boas intenções e os maus resultados e assume o ponto de vista de que o verdadeiramente ético é o estético.

A frase, no entanto, não esgota todas as discussões sobre o tema e acaba remetendo ao que é, em verdade, um falso problema: não existe oposição entre o ético e o estético, ou seja, a escolha de uma causa nobre não dispensa e muito ao contrário, somente reforça o melhor conhecimento desta causa de suas implicações e fundamentos. Quer dizer, é preciso traduzir esta opção numa linguagem que prolongue a abrangência e a riqueza desta escolha e que ao mesmo tempo não perca a tensão e a emoção que este sentimento contém. Sem querer estabelecer uma receita, pode-se dizer que uma obra à qual faltem estes elementos tenderá mais para o caráter formal de registro, declaração ou documento de um fato ou situação. O cinema será aí simplesmente um veículo, o elemento mecânico que documentará a veracidade do evento. Esta é certamente uma das características do documento cinematográfico embora seja aquela em que possivelmente a sua linguagem se manifeste em seu estado mais bruto.

Raoni, documentário de longa-metragem de Jean-Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha é um filme cujo mérito está na causa que abraça um mérito que é ainda maior por se tratar de uma iniciativa isolada, desligada do incentivo oficial; e também pela clareza e humanismo de sua proposta. Sua causa não poderia ser mais justa: a defesa da sociedade dos índios e de suas terras ameaçadas pelas estradas de rodagem, pelos grileiros e posseiros que, junto com o desmatamento, trazem doenças infecciosas e outros males da civilização. Sua proposta, articulada na simplicidade de um estilo jornalístico, é decorrente do respeito à autonomia do universo social e cultural do sistema tribal, dos perigos que seu contato envolve, quando isto se dá com nossa sociedade e que são exemplificados na triste imagem dos "aculturados" índios guaranis. Ela pode ser resumida na tomada de posição pela demarcação das terras indígenas e na luta pela sua não-integração à sociedade dita civilizada; assim também como pretende ampliar o problema e mostrar que o risco que o selvagem enfrenta não ocorre apenas no Brasil, mas em todos os países que não desejam considerar a autonomia de sua civilização. Seu humanismo é assim, digamos, "planetário", e assume a causa das minorias marginalizadas em todo o mundo, o que reforça o seu caráter abrangente e provavelmente explica o sucesso que obteve em outros países.

É claro que, com estas credenciais, a empatia filme-espectador está praticamente assegurada, já que a seriedade de intenções dos responsáveis pelo trabalho garante a sua credibilidade e honestidade. A isso, se somaram dois outros fatores: a questão sobre se o filme é realmente um produto nacional, uma vez que foi inscrito no Mercado do Filme em Cannes, em 1977, com o certificado de produção francesa, e o destaque dado ao fato de ter concorrido ao Oscar, em 1979, na categoria *feature documentary*

O problema de sua nacionalidade já parece definitivamente resolvido; o filme recebeu o certificado do Concine e preenche todos os quesitos relativos à sua condição de produto cinematograficamente brasileiro, tanto na parte concernente aos laboratórios de som e imagem quanto à composição da equipe técnica e dos recursos da produção. Por outro lado, o segundo ponto implica outras considerações: elas advêm da natureza de sua linguagem e do amplo aspecto de sua proposta humanitária.

Conscientemente delineada pelos produtores Barry Williams e Pierre-Louis Saguez, a linguagem do filme busca o nível do grande espetáculo internacional, com fotografia a cores e em Cinemascope, som direto de boa qualidade e música de Egberto Gismonti. O custo de sua produção não é alto — está muito longe, por exemplo, do um milhão de dólares gastos em *Corações e Mentes* — mas não abdica das características básicas de qualidade técnica necessárias à sua comercialização no exterior, circunstância em que pode se considerar bem sucedido. Mas é no trabalho de câmera e fotografia e na montagem que melhor se revelam os seus propósitos: belos e amplos planos de um, outrora, “paraíso perdido” habitado por um povo que o tempo esqueceu e que, repentinamente, é acordado pela chegada de tratores e outras máquinas barulhentas movidas pelo desejo de lucro do homem branco. Um tema a que não faltam as cores do exotismo e com um apelo sensacionalista, bem ao gosto do padrão com o qual o público internacional costuma ver a nossa efervescente realidade tropical.

Herdeiro do cinema de exploração e aventura, com ancestrais que praticamente remontam aos primórdios do cinema e cujos melhores exemplos devem ser localizados na década de 20, *Raoni* é naturalmente tributário desta tendência, embora procure se manter equidistante dos seus extremos: não aprofunda a radicalidade do questionamento etnológico que o assunto possibilita (e cujos arquétipos seriam *O Homem de Aran* e *Nanouk, o Esquimó*, de Robert Flaherty) mas resiste honestamente à tentação fácil do exotismo vulgar do gênero *Mundo Cão e África, Adeus*, de Gualtiero Jacopetti. E depois, os tempos são outros, o mistério e o exotismo do Terceiro Mundo, que faziam a delícia de europeus e americanos no passado reduziram em muito seu encanto com o aparecimento da televisão, que chega a qualquer ponto do planeta e joga sua imagem instantaneamente. O antigo fascínio dos documentários de exploração e aventura perderam então sua razão de ser: o gênero necessita agora de novos argumentos para sobreviver.

Os realizadores de *Raoni* encontraram, por certo, um grande assunto, que realiza ao mesmo tempo a vocação cultural e comercial do cinema: escolheram, em tempos de progresso e poluição, a nobre causa do equilíbrio ecológico e deram a palavra ao grupo social que melhor o conhece porque é um dos poucos que o preserva. Sua posição não chega, entretanto, a operar uma revolução geológica no seio de nosso etnocentrismo de brancos e civilizados mas se ajusta a um registro mais ou menos formal e simplificado de uma experiência social diversa da nossa. Suas raízes ainda estão fincadas no velho documentário de exploração e disso é prova a aventura ficcional ensaiada e rapidamente abortada no início do filme, para felicidade geral de realizadores e espectadores.

Encaixada na abertura da obra, ainda que por poucos minutos, ela soa falsa e esquemática e abre a possibilidade de especulação sobre o que resultaria seu desdobramento: um hollywoodiano filme de aventuras, no estilo de *Um homem chamado cavalo*, mas sem os atrativos que fizeram a importância deste filme. De qualquer forma, a quebra de continuidade desta linha, repõe o documentário em sua perspectiva jornalística da cultura Mekronoti e de registro da luta de seu chefe, junto às outras tribos do Xingu, pelo respeito aos direitos indígenas.

Neste empenho social e cultural, sua linguagem não aprofunda o assunto escolhido, o documento é superficial e a atração que exerce sobre o público reside mais na proposta do que em sua concretização. A espontaneidade do filme resulta então numa série de fragmentos visuais e sonoros do universo indígena alinhavados entre si pela documentação da trajetória do chefe Mekronoti, de sua aldeia às outras vizinhas, do seu encontro com o ex-presidente da Funai e de sua visita a São Paulo e às miseráveis comunidades guaranis. Recheando este fio da meada, o trabalho mostra costumes, danças, atividades de caça e pesca indígenas numa proposta que não tem a concretização de um documentário etnográfico. E suas imagens, algumas belas e enternecedoras, caberiam melhor num álbum de fotografias ou numa revista de grandes fotos, do gênero da antiga e hoje rediviva “Life”, do que num cinema de investigação etnológica de outras culturas. Uma opção que foi conscientemente assumida pelos produtores, diretores e fotógrafos e que a montagem realizou dentro dos padrões convencionais. Um excesso de material, talvez? É possível, mas sabemos que o documentário, pela sua própria natureza, somente se realiza na montagem — fato, aliás, que se dá com todo e qualquer filme. Esta circunstância, no entanto, é mais específica do documentário, onde não existe um roteiro rígido e que coloca, muitas vezes, ao sabor do objetivo determinado e de seu momento dramático, que com frequência explode espontaneamente. Sua qualidade, em geral, está na razão direta da riqueza e abundância do material colhido, ela é uma decorrência da atenção que o suporte mecânico e seus operadores prestam à realidade, captando dela a maior quantidade e a melhor qualidade de amostras brutas para compô-las no tecido da linguagem que a moviola possibilita. Sua posição poderia ser comparada à de um arqueólogo, cujo senso crítico recolhe — talvez ao acaso mas não sem um certo rigor — fragmentos de terra, pedras, objetos, etc. que só revelarão o seu verdadeiro sentido após um rigoroso exame. É evidente que em tudo isto existe sempre uma intencionalidade; tanto o arqueólogo quanto o documentarista têm em mente o campo de sua pesquisa e uma consciência prévia do assunto mas o acaso pluriforme da realidade pode, e isto acontece com alguma constância, modificar o curso de uma investigação.

Não sabemos quantos fatos inesperados ocorreram durante a filmagem de *Raoni* — e isto não quer dizer que eles tenham que, necessariamente, mudar o rumo de um filme — mas é certo que pelo menos um deles — e não haveria porque isto acontecesse — a interferir na alteração de perspectiva do filme. Ele é relatado pelo fotógrafo e co-diretor Luiz Carlos Saldanha numa entrevista ao “Jornal do Brasil”:

— Quando voltamos da visita à grande devastação que os tratores estão fazendo nas fronteiras do Parque, Raoni reuniu a tribo e contou o que estava acontecendo. Todo mundo reunido no conselho e eu filmando. Então o chefe de guerra, Min, falou à tribo e só depois que o filme foi traduzido no Rio, por uma pessoa que entende a língua Jê, viemos a saber que ele pedia a nossa cabeça. Ele dizia: “Nós

temos que matar logo todos, inclusive estes que estão aqui. Temos de partir para a guerra”. Foi quando Raoni, que é o grande chefe, interveio: “Não! Com o filme eles podem ajudar a gente a demarcar o Parque. Eu vou me encontrar com o General Ismarth, da Funai, e vou discutir com ele. Vamos tratar disso pacificamente. Se não der certo, a gente sempre tem tempo para morrer”. Isso nós filmamos e é o ponto-chave do filme.

Curiosamente, este momento, que Saldanha considera o ponto-chave do documentário, só foi possível porque ele estava ali, filmando. Cenas como esta ocorrem constantemente — o jornalista Edilson Martins narra um episódio semelhante em seu livro *Nossos Índios, Nossos Mortos* — mas foi a presença da câmera e do gravador que lhe conferiu a sua densidade dramática. Não seria, então, exagerado dizer que é da conjugação entre o rigor, a determinação de filmar um objeto e o acaso, o inesperado da realidade que surge a emoção, o que constitui o núcleo de um certo tipo de documentário.

Nem tudo, entretanto, é mero acaso num filme e há um momento em que ele é solicitado a aprofundar a sua narrativa. A questão da demarcação das terras impõe uma compreensão maior do problema do que a que pode ser inferida a partir da conversa entre os chefes das nações do Xingu e o ex-presidente da Funai. Ela envolve interesses econômicos, que vão das grandes empresas aos grileiros que agem em pequenos grupos, e representa uma pequena parte do problema do complexo amazônico. Sobre esta e outras questões, que constituem o pano de fundo da realidade indígena, o filme deliberadamente se omite, privilegiando os planos bonitos e decorativos e um discurso cujo humanismo desemboca num simplismo ideológico. Por fim, último segmento de *Raoni* pretende ser o coroamento de seu humanismo planetário de congraçamento entre estes “malditos da terra”; tanto entre aqueles cuja sobrevivência foi adiada até que o processo de integração se complete (os habitantes do Xingu, representados por Raoni em sua visita a São Paulo) quanto pelos outros, ainda mais miseráveis, os pobres guaranis hoje transformados em mendigos vivendo numa favela na periferia da metrópole. Raoni conhece então a grande cidade e sua visita representa um momento de afirmação, a despeito de todos os infortúnios de sua raça, e de confiança na sua cultura e sociedade, não num sentido de conquista mas no reconhecimento do valor de sua própria identidade. Sua cultura é tão mais aberta do que a nossa que pressupõe a diferença que a separa das outras.

Do filme, pode-se extrair a conclusão de que o cinema ainda se presta como veículo de defesa das grandes causas da humanidade. O trabalho de Jean-Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha assume a sua bandeira — justa como muitas outras que ainda existem para serem levantadas — e toma, ainda que de forma incompleta, um partido. Seu filme é, portanto, aquilo a que eles se propuseram: um símbolo de uma luta, que como uma bandeira, precisa ser levada e desfraldada num ponto, de onde possa ser novamente empunhada e carregada mais adiante. É um bom começo.

Sérvulo Siqueira

CABEZAS CORTADAS

Morte ao Patriarcado (Política e Ética)

CABEZAS CORTADAS

Direção, roteiro e diálogos

Glauber Rocha

Fotografia

Jaime de Casas

Cenografia

Fabian Puig Server

Montagem

Eduardo Escorel

Elenco

Francisco Rabal

Pierre Clementi

Rosa Maria Pena

Ena Cohen

Marta May

35 mm, cor

1970

De um filme belo, quase místico e totalmente apaixonado como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, surge *Terra em Transe*, a política vista como um ritual (negro? católico?) e de *Terra em Transe* surge, depois de algum tempo, *Cabezas Cortadas* – o ritual da morte de um ditador.

Duas gerações depois, Diaz aparece em um castelo em San Pedro de Roda na Espanha, que parece aquela montanha de Monte Santo em *Deus e o Diabo*. Faz logo telefonema para Eldorado até que começa a aparecer a morte na figura de Pierre Clementi.

Aquele personagem, anjo exterminador, de branco, etéreo, forte e belo, é para Glauber Rocha como aqueles personagens Aruan e Firmino de *Barravento* e o Corisco e também Manuel e o professor do *Dragão* e o guerrilheiro, aquele Che Guevara, o Pablo do *Leão de Sete Cabeças* e todos são o mesmo personagem.

– “É um processo de desmistificação que lhe obriga a refazer os caminhos... todos, as veredas do sertão, que decifrando todos os galhos – nome de fruta, pássaro, tal, tem de saber tudo – se errar o caminho tem de voltar outra vez. E na verdade não tinha andado, não tinha acertado ainda porque o coronel lá do *Dragão*, e o crioulo lá, o Zumbi, o São Jorge lá com a lansã do *Dragão* chega de lança em cima dele, mas aquele é um cara pré-Diaz, aquele é o senhor latifundiário. O negócio é acertar a “tête”, chamada a cabeça do imperialismo latino-americano (...) Agora ele irá se aproximar (...)” (1).



O que sai é um funeral em sons-imagens, a morte que vai saindo num delírio de cores frias, que traz os problemas de Diaz com a família dele e seus filhos bastardos.

– “Os atores estavam gelados, é como se saísse sangue, o sangue da alma, algumas coisas são como o momento da malária, da doença... e vai saindo a morte (...) e eu olhando a viagem dele... porque eu estava lá pra olhar a viagem dele, refazer da África à Espanha, da Espanha à América Latina (...) e o mito é sempre o mesmo, mas agora tem más caras, o sujeito mata a Medusa, o Minotauro, o *Dragão* (...) No *Cabezas Cortadas* não é matar para tomar o poder. Era matar o *patriarcalismo capitalista*. E o emissário vem sempre protegido pelo povo.” (2).

Glauber Rocha fala da história da América Latina, de Perón, dos ibéricos, mouros e cristãos, mostrando a Espanha como uma ruína, com um louco que na hora de morrer restabelece a monarquia. Fala de Perón, de Franco, Batista – desses ditadores que se exilam na Espanha, mas constrói um sonho, materializando o inconsciente em sons-imagens. E quando o inconsciente, no sonho, irrompe na realidade ele é como uma máquina estranha àquela realidade.

Para Glauber, como disse André Breton, “a metáfora tem a capacidade de esculpir o espaço do real, no caos da razão”

Uma cabeça grega, a cabeça de uma civilização, a greco-romana cristã, aparece da lama, cortada. Glauber constrói uma hipérbole. Em cima das palavras título *Cabezas Cortadas* aparece uma imagem formando figura de linguagem audiovisual. A cabeça é uma cabeça cortada de uma estátua grega.

É dentro da cabeça que se cria tudo, a ciência, o racionalismo. Cortar as cabeças. Cortar as amarras da razão, do conhecimento racional, do positivismo – para compreender. Corte no pensamento racionalista. A oposição paixão–razão.

Neste filme de Glauber Rocha volta a predominância do símbolo.

– “No *Cabezas* eu entro naquela *trip* do *Pátio* que era deixar fluir diretamente um discurso do inconsciente sem passar por nenhuma ideologia racional (porque lá tem um plano que funciona como um elemento puro, mas aí sem uma carga ideológica)” (3).

Longos planos-sequência aparecem carregados de múltiplas determinações e na decadência e morte de um tirano, os processos da razão e da loucura surgem como decorrência de um processo afetivo.

Sem carga de afeto não se forma nada na mente. O processo da consciência é complexo. O afeto é que determina o valor dos objetos. No filme, tudo que é material e não material estará determinado por uma carga de afeto e pode provocar identificações. Objetos (o ouro, caravelas, uma foíce, uma túnica árabe) e as pessoas-personagens lá existem enquanto emoções e desejos íntimos.

Em *Cabezas Cortadas*, assim como em seus outros filmes, Glauber trata em geral da morte e da destruição da figura paterna. Mas essa fita se desenvolve na mente do moribundo, nos delírios da sua imaginação e na estruturação de seu discurso de amor e ódio. Diaz II sofre, chora e prepara sua morte em um cenário suntuoso porém áspero e lúgubre, cercado de sua história, onde o barroco aparece como uma coisa decadente, produto do catolicismo.

Gostaria de fazer uma incursão sobre esta estética de violência e destruição ou desestruturação a partir do que se desenvolve na mente do protagonista e se estrutura segundo sua lógica própria, num discurso atemporal, primário, em meio a ruínas e "gobelins". Esta estética resgata a intemporalidade dos processos mentais.

Uma única visão do filme me leva a coisas genéricas. Mas é possível pensar em grandes sínteses que a fita coloca em precisas escolhas estilísticas.

Para Glauber, *Cabezas* nos coloca diante da irrecuperável decadência do poder diante do povo. E é daí que se pode partir.

Diaz II já aparece como condenado pelo seu narcisismo e ambição na rede de relações de seu discurso de mestre despótico. E o significante que constrói um discurso sobre o poder e sua destruição é o *significante pai*. A estória contada é a história das Américas e da Península Ibérica, e por que não do Irã e da Nicarágua de hoje e de todos os despotismos?

Seqüência 5 – roteiro original(4)

Exterior: bairro de um povoado ou mercado. Dia.

Entra em campo o jovem pastor. É um camponês de rosto bem desenhado e ascético que toca sua guitarra e canta.

Pastor – La culpa fue de la señora
La culpa fue de la señora
El pobre gaucho no tenia ambiciones
Era um fiel vasallo de su Caudillo
Pero la señora tenia sueños de grandeza
Y con sus encantos despertó
en el corazon del pobre gaucho
la voluntad del Poder
Asesinó a su Caudillo amado
Asesinó a su Caudillo amado
Y puso sobre su cabeza
Una corona sangrienta
Una corona sangrienta
Una corona sangrienta

Na experiência de sua destruição, um tirano acabará se arrastando na lama de onde nascem figuras culturais de suas mãos encharcadas.

E por sobre este discurso visual Glauber nos conta em discurso verbal a estória que é uma história de um país chamado Eldorado. Estamos numa vivência didática e documental de história e também num tempo místico. No tempo da destruição do pai na história da "horda primeva" e na subsequente história de culpabilidade dos filhos pelo desejo, pelo incerto – pelo desejo de morte.

Na criação de um não tempo, de uma intemporalidade – num anti-realismo – é que surge uma narrativa específica, uma estética onde se mesclam num delírio, as visões, os desejos, os fantasmas e documentos – símbolos sobre uma cultura: a fero latino-americana.

Se é ao som de "Allá en el Rancho Grande" que Glauber abre seu filme, sobrepondo uma imagem de um velho mosteiro em São Pedro de Roda, é ao som de seu próprio discurso sobre a história como intelectual brasileiro que se desenha em meio a um lamaçal a destruição de um despota.

A estética provém de determinados módulos culturais. Aparecem misturados muitos elementos culturais que estão nas raízes de nossa formação cultural. As imagens-sons estão multiterminadas. É possível que cada qual encontre em muitas dessas imagens suas próprias determinações enquanto participante de um universo cultural.

O Cinema Novo procedeu sistematicamente na sua pesquisa da cultura a uma crítica da cultura.

Cabezas Cortadas?

A existência do Cinema Novo continua sendo uma demonstração do país. E disse Glauber Rocha nos idos de 60, que a mais autêntica manifestação cultural da fome é a violência. Cortar "Cabezas".

A estética do Cinema Novo, a estética da violência, significa não um primitivismo, um irracionalismo, mas uma atitude revolucionária no sentido da desestruturação de um discurso dominante.

Se para Glauber esta violência está impregnada de amor e não só de ódio, ainda que seja de um amor brutal, é na conspurcação que ela se manifesta.

Diaz II lava seus pés no sangue de uma camponesa. O professor de *O Dragão da Maldade* possui uma mulher morta.

Não sei se já passou o tempo em que o Cinema Novo tinha de explicar-se para existir.

É verdade que um cinema não pode desenvolver-se além das fronteiras do processo econômico-político e social?

O Cinema Novo pensou nessa linguagem alternativa que traduziu *complexos estados de mente*. A mente é que é a grande protagonista. Os filmes se desenvolvem ao nível dos personagens procurando-se a relação ator-personagem.

Mas se há mais para falar de sons-imagens, o impacto deste audiovisual exige do espectador mais de uma incursão nesta aventura. É quase como um sonho que tem de repetir-se para que seus conteúdos se fixem.

É necessário que se reformule, ou repense sempre as formas de colocar um filme. Hoje, com a oferta de produtos que existe no mercado, um filme precisa se fazer desejável. Ser o desejo do outro. Procurar encontrar seu público e com ele interagir.

Glauber Rocha disse que vetaram *Cabezas Cortadas* por causa de seu estilo.

Seqüência 19, roteiro original(5)

Diaz: El único hecho que existe es mi muerte.

Raquel Gerber

- (1) Depoimento de Glauber Rocha a Raquel Gerber, Roma, fevereiro 1973.
- (2) Idem
- (3) Idem
- (4) Roteiro de Glauber Rocha com introdução, diário de filmagens e seleções de textos por Augusto M. Torres, Cuadernos Anagrama. Barcelona 1970.
- (5) Idem.

A VERSÃO SIM, A VERDADE TALVEZ

EU MATEI LÚCIO FLÁVIO

Direção

Antonio Calmon

Roteiro

Leopoldo Serran

Fotografia

Hélio Silva

Montagem

A. Sarmiento

Elenco

Jece Valadão
Monique Lafond
Anselmo Vasconcelos
Vera Gimenez
Maria Lúcia Dahl
Nildo Parente
Paulo Ramos
Fábio Sabag
Marcus Vinicius
Otávio Augusto

35 mm, cor
1979

Um filme será sempre apenas um filme, e não todos, uma versão, não a verdade, por demais ampla e abrangente para ser abrangida nos estreitos limites de uma tela. Uma versão que presente, já nisto estará sua grande contribuição, uma visão de fatos, sentimentos e acontecimentos que nos cercam. A grande virtude e função da arte é o exemplo de que se pode, primeiro, interpretar o que vemos; segundo, que esta interpretação não é total e exclusiva, ela é uma dentre muitas, no que sugere a todos que se ponham igualmente a interpretar, na sua visão das coisas, o que se passa.

Em outras palavras, cada acontecimento pode gerar não um só e único relato, mas um número igual ao dos que pretendam narrá-lo. Uma pletora de relatos certamente dará melhor caldo que a repetição permanente das baboseiras gerais, as certezas tidas como certas. Nesta colcha de relatos estará a possibilidade de comparativamente assinalarmos o que haveria de mais verdadeiro, quando e como. Que traços deste ou

daquele relato, que contribuições trazem um e outro, não tanto para solucionar os enigmas passados que a vida põe, mas para levarmos ao máximo aproveitamento a nossa capacidade de análise e descortínio.

Vai isto posto à guisa de introdução para comentarmos, também apenas um comentário, o filme de Antônio Calmon, *Eu Matei Lúcio Flávio* que, como sempre nos filmes do autor, é mais uma ousada experiência nos limites do que se tem por certo e errado, por real e imaginado. Desbaratar a certeza, testar-lhe a evidência, eis a que se presta melhor o cinema quando em boas mãos. O que mais interessa no cinema e nos filmes é o desdobrar de suas múltiplas possibilidades e não o assentamento de um único padrão conforme ao gosto de quem o faz e de quem o assiste, mas a oposição destas consciências e o embate dialético de suas propostas.

Certamente nesta batalha não há vencedores, ganhamos todos, e não, como o supõe a bobagem da crítica de cinema no Brasil, haveria um engodo do público com a consagração de heróis ou anti-heróis. A questão da heroicidade de violência é um dos quistos colonialistas que nos serviu e serve durante anos o comércio do cinema e não o cinema como forma de expressão. Sabem do que estou falando? Sim, é exatamente um dos pontos nodais deste filme, e mesmo da trajetória de seu autor, aliás extraordinariamente bem exposta na entrevista ao "Jornal do Brasil", a 9/9, com que preparou o lançamento da fita. Manipulada a entrevista do autor pela peçonhala da extrema direita nas páginas curiosamente do mesmo periódico quando de sua exibição comercial, o infeliz mister da crítica em nosso país é somente alardear o cinema que para eles nos vem de além-mar, desconhecendo-lhe as questões e o encaminhamento que delas fazem os autores brasileiros que sempre, além de fazer o filme, também são obrigados a explicitá-los teoricamente já que a crítica é impossível pensar, pois se limita a repetir o que disseram e dizem os seus asseclas e êmulos internacionais. Com semelhante disposição tal crítico vê no filme apenas o que tem na própria cabeça e pouco o que na realidade se passa nos cinemas e na vida.

Particularmente elucidadora uma de suas propostas; a do autor do filme, na citada entrevista: "Não faço cinema de leitura política dentro da estética dos anos 60". Os tempos mudam, e como mudaram, estamos às portas de 80. De fato, anos que vieram depois de 64 restou pouco espaço no edifício de sonhos do cinema e da vida brasileira. Quando não nos prendiam nas ruas pela participação política de alguns ou pela militância existencial de muitos, o que houve é como se nos prendêssemos todos em casa e em nós mesmos. Embora tenhamos aprendi-

do com os de antes a amar e fazer o cinema, verdade é que não aprendemos, ou não toleramos o jogo, a fazer política, de cinema, como bem o demonstrou a experiência dos anos 60, à qual alude Antônio Calmon, com perfeita precisão.

Aos que viemos depois, não nos coube, como é de resto inevitável, repetir o cinema brasileiro do cinema novo com suas possibilidades de intervenção social a partir do espírito da época, balizado pelo desenvolvimentismo. Para nós, como para Macunaíma, sobram as tripas, o que vale dizer, voltamos às vacas frias. No território nosso mas tomado pelo baixo comércio estrangeiro, e sob o impacto talvez do mais violento processo de recolonialismo de que se tem notícia, um súbito retrocesso na ampliação das forças

que, vinda de fora, invauiu e invade as telas de cinema. Ainda foi possível a continuidade de trabalho, mesmo transformada mas, a meu ver, não esmaecida pelas circunstâncias, para os que aí estavam.

A emergência, no entanto, de novas gerações afunilava-se pela escassíssima elasticidade do mercado, que é fundamental vício do sistema de cinema no Brasil que, como se sabe desde há muito, só interessa aos dominadores da metrópole como nos ensinou a Rainha Louca, Maria I, ao proibir as manufaturas na colônia para impedir a autonomia da vida econômica, social e cultural nos países dependentes. Transformar os produtores em meros consumidores, é o que está por trás de semelhante precariedade institucional, e escassez de salas de exibição, e



de produção econômica e cultural do país ante à vassalagem da produção importada, o certo é que pouco sobrou à ocupação do mercado pelo produto brasileiro, e este pouco, como é óbvio apenas bastava a quem lá estivesse presente, os que chegaram antes do golpe.

Abrir novamente o espaço, como a cada geração, mostra-o a história, se faz necessário, eis o que coube aos novos cineastas que, a exemplo do cinema novo, precisariam organizar-se e organizar o mundo para a produção e a veiculação de seus filmes. Neste sentido, muitas e notáveis foram as realizações e vários os caminhos. O que, de certo modo, parece-me que Calmon tomou a si é o de dilatar o rendimento artístico em filmes que trabalham para e com o grande público, notadamente *Paranóia* em 75 ou o buñuelesco *Gente Fina é Outra Coisa* em 77. Se retrocesso histórico houve, bem podemos imaginar o seu efeito nas platéias de cinema que caminhariam aos poucos junto com os filmes nacionais de preocupação política para nos libertarmos do jugo simbólico da péssima produção imperialista mas que, na virada da mesa, congeladas socialmente ao delírio importador das elites, embruteceram-se como os bobos consumidores da massa falida humana

colocar a todos como presas desta pilhagem intercontinental, e parece que tem conseguido.

Entende-se então porque o trabalho, no caso, de Antônio Calmon, orienta-se para uma espécie de descolonização interna das platéias, não com grandes frases ou feitos, mas com uma permanente e cuidadosa discussão da própria linguagem narrativa do cinema, mais do que com sua utilização para um projeto político, como teria sido em tempos passados. Eu diria que hoje a política antecipou-se à linguagem, e sem desmontá-la, não se poderia utilizá-la. No seu cinema, não se trata de discutir ou apresentar ao público os novos valores ou idéias progressistas mas o de levá-lo a defrontar-se com os seus sentimentos e comportamentos, os nossos contínuos sentimentos e comportamentos, sem a ilusória heroicidade romântica que tanto agrada à boa consciência mas pouco toca ao real. A desmistificação deste romantismo bárbaro próprio a um período de dominação burguesa selvagem, como o que vivemos, é o que estará, sem dúvida, na base desta reflexão. Desarmar o campo minado, desativar as minas é o que primeiro temos a fazer para avançar. No nosso caso, as minas são os hábitos de consumo cultural que botou-nos Tio Sam na terra pátria, e de que os filmes são um poderoso agente.

Tais vícios não são poucos nem são fáceis de remover. O público certamente exulta com a vitória impávida da cavalaria americana sobre os bêbados índios e mexicanos, gosta do tiroteio de bandidos e mocinhos com pouca ou nenhuma diferença entre si. Ao fim sempre vence a lei e a ordem, com certeza a dos brancos e dominadores. Até hoje a cena é a mesma, mudando-se algumas vezes os cenários, mais atualizados, mas permanecendo exultante este sucesso hediondo de uma civilização cuja épica é o massacre. Tal é a expectativa de uma platéia de cinema no Brasil, e da crítica: a de impressionar-se com as formas destes filmes, pois desconhecendo-lhes o real, pouco ou nada sabemos do que efetivamente acontece, empolgamo-nos com as sombras.

Misturar as tinturas, apertar as dosagens é o que cabe fazer ao cineasta que se dispõe não só a apresentar ao público as suas idéias mas a participar com ele, conosco, criticamente, de suas práticas de espectador social e no cinema. Um dos periódicos, na história do cinema em geral, e na do brasileiro igualmente, e mais eficazes recursos de lida com o público é o de tratar de temas reais, as semelhanças, coincidências, da atualidade, sobretudo sob a forma do filme policial que aborda um caso de todos conhecido. Operar com as imagens de fatos que todo mundo conhece e pensa dominar é, sem dúvida, um instigante desafio. Ao longo do tempo, dois exemplos: *Os Estranguladores*, de Antônio Leal (1908) grande sucesso baseado em um crime famoso na cidade, ocorrido dois anos antes, e *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias (1961), sem falar nos mais recentes e conhecidos.

A narrativa policial é uma espécie de fábula moral dos nossos tempos. Saca a do lobo e do cordeiro? Sabe-se que o crime convive com a sociedade humana desde sempre, mas a organização econômica do crime como empresa, baseada nos proveitos e manobras na economia de mercado é, sem dúvida, mais um apanágio da nossa sociedade capitalista sob o lema "there's no business, like good business". Resguardada a taxa de lucro, tudo é possível, entremesclando-se a sobrevivência do crime com as práticas capitalistas tidas como normais, e sua moral abrindo-se às transgressões coletivas e porque não aos desmandos dos escalões inferiores. Surpreender-se que daí surja, como surge, uma intensa atividade criminal que acoberta-se na mesma lei que rege a prática do sistema, é esperar que o sol apesar de brilhar não esquente ou que a chuva a despeito de cair não molhe.

E se, mais ainda, os valores inculcados pela prática do cinema imperialista redundaram no estranhamento e repúdio da própria

realidade que nos cerca, não será tampouco estranho verificarmos afinal que sempre foi assim, apenas não reconhecíamos na intrepidez do mocinho a prepotência da dominação. Se o mocinho, um personagem da vida real, pelo que sabemos ou pensamos saber através do noticiário não menos romanesco dos jornais, não é mocinho, mas é bandido, como identificá-lo, e por conseqüência identificarmos-nos com suas eventuais boas maneiras, sua sensibilidade humana e sua galanteria. Acaso pensamos que os bandidos são fisicamente monstros e os mocinhos anjos, como nos quer fazer crer certa mitologia importada de cinema? Ou por trás de seus modos, inegados no próprio filme, botar-nos-emos criticamente além do que nos é dado pelo filme ou pelas narrativas jornalísticas? Afinal, de que lado estamos, da lei e da ordem no cinema? Ou da lei e da ordem na realidade? Se algo havemos de estranhar não é que tais coisas assim se passem nas telas mas que assim se passem na realidade à nossa volta ou, como esperam os mais cínicos, às nossas costas. Não vai nisso nenhuma apologia ou desapologia ao que se narra, o compromisso com a verdade é o de buscá-la e não o de imaginar que a achou.

Quando em um filme, por exemplo, alguém mata o outro, não é o autor do filme quem o faz, mas o personagem que, tanto como na vida real, jamais carece de nosso assentimento para fazê-lo. A denúncia do crime como prática individual apenas é uma forma sutil de acobertar as responsabilidades sociais pela preservação de sua estrutura que gera, de um lado, a morte, e do outro, o lucro. Ainda nas palavras do autor: "Os excessos policiais, a tortura, as execuções sumárias não podem ser imputadas apenas a este ou aquele indivíduo ou organização. É só a nossa hipocrisia que não nos deixa ver que as arbitrariedades da polícia sempre serviram para manter este odioso *apartheid* que há tanto tempo existe entre nós".

Claro, o cinema não é propriamente a sineta de Pavlov mas uma autêntica operação simbólica de abstração e crítica. Por não desenvolvê-la, ficam muitas vezes o público e os jornais exclusivamente a aguardar quando ali não vemos as contradições de nossa própria vida mas o desfile monopolista de sedução das formas imperiosas de uma dominação cultural, que é simbólica, e econômica, que é efetiva. Multiplicar as imagens do real por dois, por três, por mil, por 24 por segundo, eis só o que pode e faz o cinema. Quanto à adesão ou rejeição a suas eventuais propostas é algo que depende exclusivamente de nossa formação, ou deformação, enquanto público e pessoa.

Sérgio Santeiro

A REALIDADE IRREAL

Ao realizar *O Último Malandro*, em 1974, Miguel Borges tomou como ponto de partida a ficção criada em torno da Lapa.

Não se tratava então de olhar a Lapa enquanto um bairro determinado do Rio de Janeiro, enquanto cenário real para contar histórias que aconteceram mesmo ou que poderiam ter acontecido ali. O que importava era a Lapa enquanto uma ficção inventada pelas pessoas comuns e alimentada através de casos, anedotas, poesias e sambas passados de boca em boca. O que importava era a Lapa como um espaço mágico feito de botequins e salões de sinuca, como território povoado por um tipo irreverente e falador, poeta e músico noturno, bebedor de cerveja e de cachaça pela noite e madrugada e de média com pão e manteiga pela manhã: o malandro.

O Último Malandro conta a história de personagens que falam muito — recitam quadrinhas, trocam adivinhas, provérbios e trocadilhos, cantarolam estribilhos de sambas, usam frases empoladas como os políticos e aristocratas, e projetam a voz num tom solene mesmo quando se trata de dizer coisas bem simples. Falam muito, falam assim como se fazia no tempo da Lapa, tempo em que o lugar hoje ocupado pela televisão pertencia ao rádio.

Na imagem, no comportamento da câmera e dos intérpretes, Miguel procura uma tradução visual para esta conversa à maneira do rádio.

CASO CLÁUDIA

Direção
Miguel Borges
Roteiro
Miguel Borges, Valério Meinel
José Louzeiro e Alvaro Pacheco
Fotografia
Renato Neuman
Música
Remo Usai
Montagem
Giuseppe Baldaconi
Elenco
Kátia Dângelo
Nuno Leal Maia
Carlos Eduardo Dolabela
Roberto Bonfim
Jonas Bloch
Luiz Armando Queiroz
Procópio Mariano
Reinaldo Gonzaga

35 mm, cor
1979



Gestos enfeitados, caretas, passos de dança, montagem descontínua, atitudes pouco naturais, colorido muito contrastado. Os intérpretes exageram os gestos comuns, transformam os personagens em tipos identificáveis à primeira vista. A câmera exagera também. Enfeita às vezes, olha esquisito outras, faz tudo enfim para que o espectador não se esqueça que diante dele está uma encenação.

Ao realizar *Pecado na Sacristia*, em 1976, Miguel Borges tomou como ponto de partida a ficção popular criada em torno da igreja católica — especialmente a que se refere às almas penadas, às tentações que baixam à terra depois que o sol se deita para afastar o homem de deus e entregá-lo ao diabo.

O que interessava então não era tomar a ficção para através dela chegar ao conhecimento do grupo social que a produziu. Ou seja, não se tratava de ver a Cuca, a Mãe-d'água, a Mula-sem-cabeça ou a alma do avarento que morreu com dinheiro enterrado como representações de um determinado pensamento religioso, nem como um meio de estudar o cotidiano das pessoas que convivem com estas assombrações. O que importava era a ficção em si mesma, a ficção por suas características externas, como um modelo de narração, como um exemplo de dramaturgia popular passado de boca em boca, conhecido por todos.

Pecado na Sacristia conta a história de um cortador de cana que faz um trato com a alma penada de um cangaceiro e sai à procura de um pote de dinheiro enterrado. No momento em que acerta o trato com o cortador de cana a alma do cangaceiro xinga sua própria avareza em vida com os muitos brasileirismos usados para designar um avarento: mão-de-leitão, pão-duro, chifre-de-cabra, mão-de-finado, unha-de-fome, munheca de samambaia.

As imagens do filme são construídas segundo um mecanismo idêntico ao que associou à idéia de avarento a um chifre-de-cabra, ou à ponta de uma samambaia, o broto enrolado sobre si mesmo, em espiral, fechado, assim como um punho cerrado que esconde alguma coisa entre os dedos. Ou seja, a narração não obedecia propriamente ao modelo de composição cinematográfica convencional. Inspirava-se nas figuras de

linguagem encontradas nos relatos populares sobre o diabo e as almas do outro mundo, tentava uma tradução visual deste jeito de contar histórias.

Agora, ao realizar *O Caso Cláudia*, Miguel Borges tomou como ponto de partida a ficção criada pelo filme policial americano.

O que temos aqui é a continuidade do projeto comum aos dois filmes anteriores. Ou seja, o objetivo ainda é criar uma ficção a partir de outra ficção, esta última popular, bem conhecida, de fácil entendimento; ainda é trabalhar sobre uma realidade irreal, ainda é codificar uma fala natural, imediata, espontânea.

É verdade, o ponto de partida aqui não é propriamente uma ficção popular, uma vez que não se trata de expressão diretamente produzida pelas pessoas comuns, mas sim de um produto industrializado para ser consumido pelas pessoas comuns. É verdade também, o ponto de partida está longe de ser uma fala espontânea, não codificada. O filme policial, como o produto cinematográfico americano de modo geral, é uma expressão de regras bem definidas, é um conjunto limitado de símbolos repetidos infinitas vezes em arranjos ligeiramente diferentes entre si.

Para a continuidade do projeto, no entanto, estas diferenças importam pouco. O processo de trabalho continua inalterado.

As pessoas comuns não produziram a ficção do cinema policial. Mas hoje este mundo de imaginação está na cabeça das pessoas que assistem cinema ou televisão como se fosse coisa inventada por elas. É uma ficção bem mais conhecida do que a do malandro da Lapa de outrora ou a das almas penadas. O modelo de ficção tomado como base foi criado especialmente para o cinema, é coisa acabada, dispensa qualquer tradução visual; e isto permite a montagem em paralelo de uma outra ficção, ainda em aberto, ainda em curso: a ficção popular criada em torno da morte de Cláudia Lessin Rodrigues.

Mais do que um paralelismo o que existe de fato é uma fusão, e uma fusão de duas histórias imaginadas. Isto é, o que interessa mesmo não é a história que realmente se passou em torno da morte de Cláudia, mas sim a ficção criada a partir das notícias de jornais e passada de boca em boca. Reconstituir a realidade não interessa. O que vale é a ficção como uma realidade independente, que corre paralela àquela onde existimos, que corre como coisa autônoma, de leis próprias, independente. Uma ficção se refere à outra, uma explica a outra, as duas coisas se fundem.

O espectador reconhece de imediato o cenário em que se passa a história de *O Caso Cláudia*. Isto é, reconhece não só as características físicas do cenário, o seu lado exterior, a paisagem do Rio de Janeiro e o jeito de falar e de se mexer de quem vive nesta cidade. O reconhecimento vai além do imediatamente visível, reconhece os sinais internos do cenário. Na tela aparece a Avenida Niemeyer e ruas de Ipanema, apartamentos da zona sul, velhas casas com quintal e árvores da zona norte; aparece gente tomando um cafezinho, uma cachaca ou um refrigerante no botequim da esquina. Mas o que importa aí não é a direita referência à realidade registrada nestas imagens.

Nem o mar, nem o botequim, nem a Zona Sul nem a Zona Norte. O que importa é a transferência destes pedaços da realidade do lado de fora da sala de projeção para uma outra realidade (que existe só na tela de projeção), a do mundo de ficção do filme policial. A lógica da ficção é que determina a composição das imagens, que ordena e dá sentido aos fragmentos da realidade em que nós vivemos encaixados na tela. Diante do botequim a câmera não quer retratar o botequim. Diante da Zona Sul a câmera não quer documentar a Zona Sul. Corta, altera, modifica, transforma o real em irreal.

Não é propriamente o Rio de Janeiro que o espectador vê ali, enquanto as imagens do Rio de Janeiro estão na tela em *O Caso Cláudia*. É e não é. Mais do que o Rio é o mundo particular do filme policial, aquele mundo dividido em duas sociedades distintas que coexistem num mesmo espaço, que se movem por padrões sociais de idêntica rigidez mas diametralmente opostos. De um lado a sociedade dos criminosos, que corrompe e se associa ao poder, do outro a sociedade das pessoas comuns, vítima sem defesa que periodicamente sacrifica um de seus filhos num ritual de submissão consentida aos mais fortes.

Entre os dois grupos, mais ou menos à margem, estão as individualidades fortes, o detetive, o repórter, os que não se prendem a um padrão social definido, os que lutam para impor a justiça. Ou, mais exatamente, os que lutam para manter o equilíbrio, um meio-termo que torne a coexistência das duas sociedades menos desastrosa para as pessoas comuns, uma vez que o mundo parece irremediavelmente desigual, e que o ideal de justiça é uma utopia inatingível.

A história de *O Caso Cláudia*, a ficção popular tirada a partir dos fatos descritos nos jornais, tem pontos de contato com coisas realmente acontecidas, é verdade.

Mas não convém se deixar levar pelas aparências, o que importa mesmo é a ficção. Os fatos não servem para grande coisa. Servem, assim como a paisagem do Rio, só depois de arrancados de seu significado imediato e transformados em representação, para servir e ser servido pela ficção que os contém, como explica o próprio realizador:

"Fiz um filme. Uma visão, em ação dramática e fantasia cinematográfica, que não é nem fuga nem a imitação da vida, sobre o jogo de influências que no tecido social encaminham o crime, a punição e a

impunidade nos termos colocados pela própria estrutura da sociedade. Cuidado! Não é ensaio, é drama cinematográfico. Um filme que não tem a intenção de retratar ninguém. Este é um dos preconceitos mais arraigados contra a ficção em geral, de que, ao espelhar a realidade, inspirando-se nela, retrata pessoas reais."

O que importa mesmo, aqui como nos dois filmes anteriores, é a forma de encenação popular (a que brotou diretamente de uma fonte popular ou a que foi dirigida para consumo popular) porque ela cria um espaço onde o realizador pode conversar com a platéia; porque ela contém dentro de si elementos de interpretação da realidade, elementos que o realizador pode reorganizar, fundir com suas próprias observações.

Do esquema do filme policial americano *O Caso Cláudia* retém os sinais capazes de representar a estrutura da sociedade que matou Cláudia e Flávia. Não se trata de saber se em algum caso verdadeiramente aconteceu um delegado assim como o do filme afastou um detetive da investigação para proteger um suspeito rico e importante na sociedade. Nem se trata de saber se em alguma clínica psiquiátrica um funcionário qualquer serviu algum dia de informante para traficantes de drogas. Nem importa saber se alguma quadrilha internacional age assim como os bandidos do filme. E menos ainda importa saber se em alguma história real, assemelhada à ficção que corre na tela, um suspeito procurado pela polícia cruzou a fronteira com a Argentina e já do outro lado, para comemorar a fuga, parou o seu Mercedes para dançar e cantar num tango o seu adeus e sua ida para terras estranhas.

Se estas ações se referem ou não a episódios efetivamente acontecidos, pouco importa. Elas precisam ser vistas só como situações integradas à realidade irreal do filme, precisam ser vistas só como coisas que se referem efetivamente à realidade do mundo imaginado do filme policial. A ficção não se retrata, corre em paralelo, se funde com a realidade. O filme não retrata nem espelha os fatos acontecidos em nosso mundo mas sim o mecanismo que ordena os fatos em nosso mundo. O objetivo do realizador é levar o público a rever o mundo do filme policial (rever aqui, na avenida Niemeyer, em Ipanema, nos apartamentos da zona sul, na praia, na zona norte, nos botequins) porque as convenções desta ficção popular reproduzem com perfeição o jogo de forças da sociedade em que o espectador vive.

Ao esquema do filme policial *O Caso Cláudia* acrescenta não só a paisagem e a ficção popular inventada a partir da morte de Cláudia. Acrescenta também a ficção popular que as pessoas fazem a todo instante, na rua, num bate papo, ao contar um caso, ao brincar com um amigo. Diante da câmera, com frequência, os personagens não se comportam como gente de verdade. Os atores estão sempre nos limites de uma super-representação, atuam num tom ligeiramente acima do natural, como se estivessem imitando pessoas amigas.

Há sempre um tom de caricatura no jeito encontrado pelos atores para viver este drama policial. O detetive Guerra, o repórter Seixas, o traficante Fernando, o chefe da Gang que mostra a mão estendida antes de esbofetear o cúmplice, o operário que do barracão da obra vê o corpo atirado ao mar — todos os personagens se definem por uma representação muito tipificada e por um diálogo armado de irreverências e de frases feitas. E, certamente, nada exemplifica melhor a atmosfera de *O Caso Cláudia* do que a cena da chegada de Mansur à cadeia, o encontro com o preso denunciado pela aeromoça — talvez a caricatura mais exagerada, talvez o personagem de maior intensidade dramática.

Irreverente, meio engraçado, meio trágico: o filme corre todo o tempo assim, com a ficção do cotidiano (algo apanhado no tempo de *O Último Malandro* talvez) cortando aqui e ali a rígida estrutura do policial americano. Na delegacia o detetive come um sanduíche e fala ao telefone com o repórter que na redação come também um sanduíche enquanto ouve o policial. De repente, amistosamente os dois se desentendem porque um não consegue entender o que o outro, de boca cheia, está falando. Na casa do delegado o detetive interrompe a conversa sobre seu afastamento da investigação da morte de Cláudia. Sob o muro para apanhar uma carambola no quintal do vizinho, e recebe uma outra advertência do delegado, que o ameaça de punição por invasão de domicílio.

Um pouco da ficção do filme policial americano, um pouco da ficção popular em torno da morte de Cláudia, e da ficção popular das conversas de todo o dia (e até, em uma ou duas cenas, um pouco da ficção debochada, muito popular em nosso cinema nos últimos anos). Tudo corre em paralelo, tudo se funde para formar um quadro irreal com a força de coisa viva de verdade. E da mesma forma que as partes (o real, os pedaços do Rio) informam o todo (o irreal, a ficção policial) acontece o inverso; o espectador, ao sair da ficção para a realidade fora da sala de projeção se pergunta se não é tudo irreal, se a realidade que ele vive, não é bem um caso de polícia.

José Carlos Avellar



A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS

Direção, roteiro, fotografia e câmera

Carlos Reichenbach

Elenco

Neide Ribeiro
Roberto Miranda
Meiry Vieira
Carlos Casan
Fernando Benini
Zilda Mayo
Fátima Porto

35 mm, cor
1979

INQUIETAÇÕES DE UM FILME SOLITÁRIO

A Ilha dos Prazeres Proibidos é um filme de Carlos Reichenbach, que, lançado no começo do ano em meio à tradicional enxurrada de pornochanchadas, passaria despercebido se não fosse alvo, pelo menos, da crítica de compadrio. O título, incontinenti, faz a ligação na cabeça do espectador de lembranças de outras ilhas já vistas e os prazeres proibidos, sempre esperados na próxima curva da bobina do projetor. Sem dúvida é um filme comercial; o nome do produtor A. P. Galante nos créditos garante a afirmação. Mas será mesmo?

A ilha, pedaço de terra cercado de água por todos os lados, ou microcosmo social de espaço, tempo e ação delimitados — apesar dos múltiplos exemplos que me vêm à memória — não é uma invenção da pornochanchada. Dois exemplos antípodas: *A Ilha* de Khoury e *Fome de Amor* de Nelson Pereira. Aliás, o insulamento/isolamento é um fenômeno básico e constante da obra khouriana. A ilha sugere também mundos imaginários, estranhos, diferentes da sociedade em que vivem seus idealizadores. O avanço do capitalismo no período quinhentista tem muito a ver com a deflagração de uma extensa literatura — desenvolvida nos séculos seguintes — que agrega ao cotidiano, ao imaginário e ao político os territórios dos monstros, do ouro ou da utopia.

O filme de Reichenbach alimenta-se desses e de muitos outros significados. É pluridimensional. Mesmo manietado pela ditadura da distribuição e da produção, Reichenbach conseguiu escapular delas imprimindo a sua visão de mundo na fita, e mais, expressando num filme-limite os seus dez anos de prática e teoria cinematográficas, alfa e ômega da Boca do Lixo. O movimento da Boca teve em Reichenbach um dos seus primeiros cavaleiros na investida romântica anticapitalista, um "movie fighting man" das primeiras horas de 68. *A Ilha dos Prazeres* é o outro lado da idealização. *A Ilha* é o primeiro filme utópico do cinema brasileiro, conseguindo subverter as amarras das produções da Boca, alcançando, como diz William, personagem central da fita, a liberdade pela pornografia. Impossível? Não, pois tudo pode acontecer no filme de Reichenbach.

A certa altura da fita Sérgio diz a Ana, a jornalista, que ela não estava sabendo apreciar os biscoitos finos da *Ilha dos Prazeres*. Arriscaríamos dizer que tais biscoitos, e eles existem, estão superpostos em camadas às quais o espectador chegará conforme o seu paladar. Filme de leituras várias, traz entre o cru e o cozido alimento para todos. Por exemplo: os "voyeurs" cativos degustarão prazerosamente o retalhamento de corpos nus que Reichenbach oferece. Algumas vezes seremos, indiretamente, cúmplices de um inusitado triângulo "voyeur" como na seqüência em que, num quarto à meia luz, Sérgio e Lua fazem amor. Ana postada na parede do quarto ao lado de Sérgio e nós na da frente, participamos involuntariamente desta cena em que a câmera de Reichenbach nos coloca. A cumplicidade desta seqüência, no entanto, não é a mesma das pornochanchadas. O mecanismo destas baseia-se no pacto do descobrimento em que a "pin-up" (segundo Inimá Simões não existem estrelas nas pornochanchadas, mas, unicamente "pin-up", estas idéias sobre o mecanismo de procedimento das pornochanchadas apoiando-se num trabalho Inimá vem desenvolvendo acerca do assunto) age em relação ao espectador. A seqüência questionada revela-se então contrária a este princípio, pois, todos sabem o que se faz, ou seja, nós e Ana vemos Sérgio e Lua. Os dois sabem disso, porém, dane-se. Um procedimento mais perto dos assim considerados filmes pornográficos do que da metalinguagem.

Uma outra camada, considerada por larga faixa do público interessantíssima, procurará abocanhar o "thriller" classe B tipo Samuel "film is action" Fuller — lembram-se de *Pierrot le Fou?* — de quem Reichenbach foi sempre considerado um apaixonado. As primeiras seqüências afirmam tal clima quando Ana, agente da CIA, KGB, SNI, Thanatos, "doublé" de jornalista, é encarregada de uma missão especial: matar os inimigos de San Vicente, terríveis degenerados, devassos, subversivos, que vivem na Ilha dos Prazeres. As peripécias que Ana passará até conseguir chegar à ilha, cumprir a sua missão, empreendimento levado ao seu término com extrema frieza, o que lembra um pouco a Milady de *"Os Três Mosqueteiros"* (a Milady de Dumas, Faye Dunaway não vale), envolvem os espectadores que seguem o encadeamento da história até o fracasso final de Ana, onde, por sinal, não deixou de faltar a presença do carrasco de Lyon. O "Thriller" na fita é dado pelas seguintes condições gerais: 1) polarização irremediável entre San Vicente e a ilha; 2) desígnio da personagem Ana em cumprir uma missão da qual nada a afastará; 3) negaceios entre perseguidos e perseguidora,

instilação da dúvida entre perseguidos quanto à perseguidora, desmascaramento desta; 4) subliminação de clima dado pela câmera e trilha musical nos diversos piques da ação. P.ex: iluminação indireta, esfumada, misteriosa, no primeiro encontro entre Ana e seu superior na organização; Ana escondendo o revólver embaixo do carro antes de passar à Ilha, alternando-se ação de esconder com proximidade de Sérgio que a surpreende ainda debaixo do carro; desconfiança posterior de Sérgio e descoberta da arma, etc.

Um corte vertical nestas duas camadas superpostas, que têm seus cremes misturados, mostraria aquilo que os críticos de plantão de finiram como subgodardismo, submetalinguagem e outros subs. Curiosamente, esqueceram subterrâneo, definição que melhor qualificaria a fita. Algumas cenas de ilustração: Luc Mollet traz para Brigitte e Monique o revólver que matou Lemmy Caution, Brigitte já posou nua para Lee Falk e Monique prefere bolinar Brigitte trauteando *Sound of Music*. Delírio total dos críticos de plantão.

A *Sound of Music*, Luc Mollet e suas bandoleiras, Nilo morrendo a dinamite sem o querer — como Pierrot, *Eb Tide* como música andina, de Iguape até Paris via Boca do Lixo, Tupi or not tupi eis outro prato delicioso à nossa frente. Há cinquenta anos, desde que foi proclamada a abertura da consciência internacional, que a questão da antropofagia atormenta nossos arraiais. Contra o cosmopolitismo, viva o nacionalismo, gritavam uns. Volta às raízes, diziam outros. Só se for volta às raízes aéreas, parece dizer Reichenbach, privilegiando aquelas que se alimentam do fluxo e refluxo do mar no seu buliçoso mangue costeiro. Ignorar que ainda somos um país costeiro, como pioneiramente mostrou outras *Rafzes*, as do Brasil, e ignoramos também o imenso lixo ou luxo cultural internacional que bate às nossas costas — penetrando maresias e perfumes de contrabando pelas nossas casas adentro — é uma atitude que relembra o jogo entre passadistas e modernistas pelo campeonato de 1922.

A resposta que os irreverentes rapazes da Boca de 10 anos atrás inventaram, sintonizados no desfrute maior do tropicalismo, seria o de não ignorar nem o lixo nem o luxo cultural e sim reprocessá-los, transformando armas letais em estilingue, veneno em guaraná. Música de Hollywood sublinhando cenas de amor em campo/contracampo? Policial década de 40? Vamps assassinas? Nada disso: humor, distanciamento, alegoria. Da "bricolage" permanente que constitui o filme de Reichenbach ressalta-se, com força extraordinária, a carnavalescação constante, exageradíssima.

Consoante a este tema, a carnavalização – nos tempos da Boca conhecida como avacalhão – há um eixo fundamental assinalado no começo e por enquanto deixado de lado: trata-se da utopia. Este eixo nos faz recuar novamente à seqüência inicial, o encontro de Ana e seu superior na organização assassina. O homem sentado numa pequena mesa lê ou vê, avidamente, uma dessas publicações ditas para homens, isto é, vitrinas para algumas mulheres exibirem as suas purezas. Cortemos e avancemos até a seqüência do posto fronteiriço da Ilha onde Sérgio e Ana serão revistados. Inquirido sobre a razão da revista, o guarda explica, sucintamente, exibindo a Sérgio o contrabando de um vibrador. Duas seqüências permitem sacar a conclusão de que: 1) Ana sente prazer com Sérgio e Nilo; 2) Ana odeia ter prazer com Sérgio e Nilo. As seqüências descritas permitem visualizar uma oposição profunda entre San Vicente e a Ilha: na primeira, existe uma violenta repressão sexual e social; na segunda, há uma liberdade total. A terrível luta entre Eros e Thanatos, que percorre a fita de cabo a rabo, cria um pensamento utópico original e totalmente desligado da linha messiânica religiosa, tônica principal do cinema brasileiro. O utopismo da fita está muito mais ligado ao grande cisma herege dos albingenses do século XII, aos socialistas utópicos da linhagem de um Fourier, por exemplo, ou mesmo à uma linha crítica da sociedade capitalista atual defendida por Norman Brown. Na ilha houve a perda da angústia burguesa da possessão ou da organização celular entre homens e mulheres pelo casamento monogâmico. Na Ilha há, portanto, encontros amorosos aliviados da enorme carga judaico-cristã, duma certa maneira exemplificada na seqüência dominada pela frase musical de John Lennon "love is touch, touch is love". É na Ilha ainda que se encontram os inimigos de San Vicente como William, escritor erótico que coloca em perigo os fundamentos do continente.

Essa Eros (ótica) de Reichenbach, essa política do prazer, de certo modo está muito mesclada com a carnavalização pois, lembrarmos, é no carnaval, nos seus quatro dias, que se perdem os rígidos padrões de identidade psicológica e cultural, vivendo-se um outro corpo, uma outra face, um outro pensamento. A loucura, a verbosidade, as alucinações de Nilo parecem corresponder em muito a este aspecto. Por outro lado, o aspecto político abrangente da fita não deixa de apresentar uma filigrana de ironia do cineasta quando o seu tempo. William é um homem de meia-idade que põe em cheque os continentes com seus livros; o esquema de oposição de San Vicente e a Ilha dos Prazeres pode ser interpretado como o do Continente com a Ilha; a política do prazer é perigosa pois tem como princípio o prazer comum, ausente de qualquer repressão).

A Ilha dos Prazeres é, por tudo isso, um filme inquietante. Define-se na obra de Reichenbach como situação-limite, balanço e esgotamento de uma temática e de um instrumental longamente cultivados – com o qual o diretor, daqui para a frente, norteará ou desnorteará seus próximos filmes. Os exemplos que temos à mão mostram uma espécie de parada para descanso na sua trajetória: dirigiu um filme extremamente sem personalidade como foi *Capuzes Negros* (filme de encomenda) e construiu uma câmera correta porém de imposição pornochanchadesca (*Mulher, Mulher*), cujo signo maior foi a investigação através de janelas e portas de Alice, a personagem central do filme de Jean Garret.

Desnorteamto? Quem viver, verá.

José Inácio de Mello e Souza

O SERTÃO VIRADO EM MAR



CANUDOS

Direção, argumento e roteiro
Ipojuca Pontes

Fotografia
Júlio Romiti
Vito Diniz
Aloysio Raulino

Narração
Walmor Chagas

Música
Jota Lins

Montagem
Henrique Santos

35 mm e 16 mm ampliado,
cor e preto e branco

A certa altura de seu depoimento em *Canudos*, documentário de Ipojuca Pontes, o historiador Umberto Peregrino lembra a guerra do Vietnã para explicar o fracasso das três primeiras expedições militares enviadas para combater Antônio Conselheiro. Diz que *Canudos* foi uma luta de guerrilheiros, e que a guerrilha é capaz de derrotar os exércitos mais poderosos do mundo, como demonstram, no passado, a derrota dos holandeses em Pernambuco, e, no presente, a derrota dos americanos no Vietnã.

A certa altura de seu depoimento, o historiador lembra um filme sobre a guerra no Vietnã – *Corações e Mentes / Hearts and Minds*. O depoimento, em verdade, não se refere diretamente ao documentário de Peter Davis. A lembrança vem das palavras usadas por Umberto Peregrino para definir os homens que lutaram em defesa de *Canudos* – "guerrilheiros para quem a vida tinha pouca importância" – exatamente as mesmas usadas pelo General Westmoreland naquele filme para definir os homens que lutaram para defender o Vietnã.

Não sei se o espectador neste momento se dá conta do que o historiador está dizendo. Não sei se o historiador neste momento se dá conta do que está dizendo.

O rosto de Umberto Peregrino não aparece na tela no instante em que ele reduz os homens e mulheres que lutaram ao lado do Conselheiro a viventes para quem a vida tinha pouca importância. O espectador ouve a voz do entrevistado mas vê outra coisa. E, com a atenção assim dividida, o espectador pode se deslocar do som para a imagem, pode deixar de ouvir a voz do entrevistado. Ou pelo menos pode deixar de ouvi-la em primeiro plano. Perde uma palavra aqui, outra mais adiante, apreende só o sentido geral da fala. No instante em que dava seu depoimento sobre a vida pouco importante da gente reunida em torno do Conselheiro o historiador tinha diante dele uma câmera e um gravador. E, com a atenção assim dividida, os olhos na lente e no microfone e a cabeça em *Canudos*, o historiador pode até ter deixado de ouvir a própria voz. Ou pelo menos pode ter deixado de falar com naturalidade. Distraído, tropeçou numa palavra aqui, numa outra mais adiante, porque os olhos passeavam pelas máquinas e pelas pessoas por trás delas.

(Seria um exagero de quem tem o cinema como a menina dos olhos dizer que o que a gente vê tem mais força do que o que a gente ouve?)



Seria exagero dizer que a luz viaja mais rápido que o som?)

É difícil, bastante difícil mesmo, determinar pelo simples exame do material reunido num documentário até que ponto o processo de filmagem interferiu no comportamento da pessoa filmada. É difícil determinar até que ponto o meio usado para registrar o depoimento criou um certo grau de inibição ou desconforto, não deixou o entrevistado solto o suficiente para falar com naturalidade, para dizer o que realmente pensa.

Algumas vezes, em *Canudos*, bate na tela uma imagem onde a pessoa entrevistada parece falar à vontade, sem se importar com a presença da câmera e do gravador. Na entrevista que abre o filme, por exemplo, Dona Alvina parece bem à vontade. Diz o que sabe da guerra, "nadinha deste mundo", diz o que faz no sertão, "no dia que tem de comer, come, no dia que não tem, não come". Diz tudo como se não existisse câmara alguma diante dela. Fala como se estivesse numa conversa direta.

Algumas vezes bate na tela uma imagem onde a pessoa entrevistada parece inteiramente preocupada com a presença da câmera, nem um pouco à vontade, como na última entrevista do filme, com o professor José Calazans. Ele fala pausadamente, pronuncia com cuidado sílaba por sílaba, destaca um ou outro adjetivo, na frase, age como um professor que dita um texto para ser copiado pelos alunos: "o conselheiro era homem BOM. Ele só queria o BEM".

Algumas vezes ainda bate na tela uma imagem onde o entrevistado parece estar repetindo um papel que ensaiou com cuidado. É o que acontece, por exemplo, no depoimento do fundador do Museu do Exército, Gilberto Mitchell. Ele fala de pé, com voz firme, e olha direto para a câmera. No meio do depoimento, no entanto, a memória falha, a encenação se desmonta. O entrevistado troca o nome dos comandantes da última expedição militar a Canudos, se confunde, e desajeitado procura os óculos para conferir a anotação num papel sobre a mesa.

Nestes três exemplos a câmera está parada, observa. Vê e ouve sem interferir. Ou melhor, interfere só com sua presença. A relação que se estabelece entre ela e as pessoas filmadas aparece mesmo é na maneira de falar, e nos gestos dos entrevistados.

Planos assim, onde a relação entre a câmera de filmar e a pessoa filmada aparece com clareza na imagem que resulta desta relação, são a exceção. E, em verdade, nem mesmo destes planos é possível tirar uma conclusão definitiva. Nada na imagem garante que Dona Alvina seja sempre assim. Ou que o professor Calazans longe da câmera fale num tom diferente. Ou ainda que Gilberto Mitchell tenha adotado uma pose especial levado pela vaidade comum de aparecer bem no cinema.

É mesmo difícil determinar pelo simples exame da imagem final até que ponto o processo de filmagem interferiu no comportamento da pessoa filmada. Mas apesar de a tarefa parecer quase impossível, o espectador deve tentar fazer exatamente isto: identificar as relações entre câmera e as pessoas, ações e paisagens filmadas. Tentar descobrir em que momentos a câmera conseguiu ultrapassar as aparências e revelar o real com maior intimidade. Tentar descobrir em que momentos a câmera agiu como uma força inibidora, e levou as pessoas entrevistadas a se defenderem, representando um papel que pouco tem a ver com elas mesmas.

Esta procura, em verdade, é sugerida pelo próprio filme.

No começo, enquanto a câmera passeia sobre a represa de Cocorobó, que cobre o sertão de Canudos, o narrador explica os objetivos do documentário. A câmera vai procurar entre cruzeiros e espinhos do sertão, entre remanescentes da luta e historiadores, alguns sinais da guerra de Canudos. No final, uma outra vez sobre uma imagem da represa, o narrador explica o que conseguiu. Pouco mais do que tocar na superfície das coisas.

Seguir o percurso do filme, portanto, é acompanhar os passos da câmera.

Voltemos à entrevista de Umberto Peregrino. No começo do depoimento o historiador aparece na tela, de pé, diante de uma estante coberta de livros, filmado da cintura para cima. O espectador ouve a pergunta do entrevistador, que não aparece na imagem, e logo em seguida as primeiras frases da resposta. Pouco depois a câmera se desvia do entrevistado. Passeia sobre os diplomas na parede, vai até a varanda da casa para mostrá-lo com seus passarinhos, e daí salta para o sertão. Para o Monte Santo. Para um canhão usado na guerra. Para o monumento aos soldados mortos em Canudos. A voz do historiador continua em destaque sobre as imagens, mas o que se deve examinar é se o passeio de câmera facilita ou dificulta o entendimento do texto. Se acrescenta uma informação ao que o historiador está dizendo ou se desvia o ouvido do espectador do que o historiador está dizendo.

Nas outras entrevistas de Canudos a mesma solução é adotada. A câmera sai de Eduardo Padre, batedor das tropas do Major Febrônio, enquanto ele narra o combate na lagoa do Cipó, para mostrar a morte de uma cabra. Sai do rosto do professor Calazans para passear pelo lustre da sala, e pelos livros, e no passeio passa, sem dar maior atenção, por três esculturas do Conselheiro num canto da estante. Sai do rosto do escritor José Aras, e do seu Museu de Canudos, para escalar o Monte Santo.

Ou o filme pretende qualificar o entrevistado, e associa ao depoimento o lustre na sala, os diplomas na parede, os livros na estante

ou a cabra e a terra seca. Ou o filme pretende tirar do entrevistado algo além do que ele diz, e associa imagens do Monte Santo, do monumento aos soldados que morreram em Canudos e de um canhão do tempo da guerra para complementar o depoimento. Ou o filme pretende narrar duas coisas ao mesmo tempo, a história de Canudos e mais a história dos entrevistados que falam de Canudos.

Ou ainda, o que parece mais provável, o filme pretende tornar os depoimentos cinematograficamente mais ágeis, evitando uma possível monotonia provocada pela demora do plano no rosto do entrevistado. Quando a câmera deixa o rosto da pessoa que fala e mostra uma outra imagem o espectador tem a sua atenção renovada, e o texto seria assim mais agradável de seguir.

Qualquer que tenha sido a intenção, o que efetivamente acontece quando o filme bate na tela é que os depoimentos perdem a força no instante em que a câmera se afasta do entrevistado. Perde a força, em primeiro lugar, porque o entrevistado passa a funcionar como um narrador. A imagem é que carrega o som, a imagem é a informação mais dinâmica. Isto porque a fala improvisada, o tom de voz solto de quem conversa com um repórter, não tem a firmeza e a síntese de uma narração previamente escrita para dar unidade a um conjunto de planos.

Os depoimentos se transformam em narração, e numa narração de má qualidade, que avança assim como se o narrador não tivesse sabido se referir adequadamente ao que aparece na tela. A voz insegura dos entrevistados contrasta com a clareza da dicção e a síntese do texto montado sobre as águas da represa de Cocorobó ou sobre as fotos e desenhos que representam a batalha de Canudos. A voz insegura dos entrevistados parece ainda mais insegura porque enquanto as pessoas falam com as naturais hesitações de quem compõe o seu discurso à medida que vai falando a câmera passeia com firmeza. Sabe como compor as imagens. Sabe onde começar e onde acabar um movimento sobre a paisagem seca do sertão ou sobre as águas da represa que cobre Canudos.

Passa-se então, na tela, algo assim como se a realidade documentada devesse se comportar de modo especial para atender a certas características específicas do meio usado para documentá-la. Ou como se o processo de realização de um filme documentário fosse uma permanente tensão entre a necessidade de documentar, de falar diretamente do real, e a necessidade de filmar, de compor imagens cinematográficas.

Com a atenção dividida entre a imagem e o som o espectador pode passar por algumas coisas que os entrevistados dizem sem ouvi-las por inteiro, sem se dar conta dos conceitos que organizam as falas. Ou pode passar por algumas coisas que as imagens mostram sem vê-las por inteiro, sem se dar conta do ponto de vista da câmera.

Mas a informação melhor que vem deste documentário se revela só na medida em que a platéia investiga os depoimentos assim como pode investigar o trabalho da câmera, e vice-versa. Ou seja, o filme se revela melhor para o espectador que vê o entrevistado como se ele fosse uma câmera entre cruzeiros, espinhos, livros, lustres e diplomas à procura dos sinais da guerra. O filme se revela melhor para o espectador que vê o trabalho da câmera assim como o comportamento de alguns de seus entrevistados, daqueles que se ajeitam para aparecer bem no cinema.

Não é nada difícil perceber a diferença de tom entre os depoimentos dos remanescentes da guerra e os depoimentos dos estudiosos. Até mesmo porque a voz dos primeiros nem sempre chega com clareza aos ouvidos do espectador — o que infelizmente favorece os depoimentos dos estudiosos, que falam com maior nitidez. O importante é que a definição da voz não seja confundida com uma precisão de conceitos, pois frases apanhadas aqui e ali no depoimento dos historiadores refletem conceitos pouco precisos. Ou melhor, refletem conceitos estranhos.

Não se trata apenas da redução de Canudos a um grupo de guerrilheiros para quem a vida tinha pouca importância.

Um entrevistado se refere ao "fanatismo nato do nordestino" que, "incentivado pelo fanatismo do Conselheiro", teria sido a causa da guerra. Outro se refere a Canudos como "um reduto de fanáticos". Outro vê em toda a história apenas uma operação militar entre "a rústica população camponesa e homens de bravura e conhecimento profundo da tática militar".

Pegar estes conceitos é como identificar o ponto de vista do narrador. E como a câmera permanece parada diante das pessoas que falam, como a câmera se limita a observar, a ver e ouvir, é o narrador aí que conduz o filme. Descobrir os conceitos que servem de base para as narrações que eles fazem é como descobrir num filme que um tripé mal armado provocou uma imagem torta. Ou que uma lente defeituosa deixou parte da imagem fora de foco.

E nestes casos nem mesmo é preciso conhecer em detalhes a realidade fotografada para perceber que a fotografia não a revela por inteiro. Registra a superfície, e deixa Canudos coberto pelas águas de Cocorobó. A superfície, é verdade, por si só já é interessante, por demonstrar a quietude e a aparente firmeza do centro da represa, e as linhas irregulares e pouco firmes das margens.

CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL

"Crônica de Um Industrial, é a exorcização de 35 anos de envolvimento político com traumas, miséria, paixões, medos, recuos, solidão, contradições e análise. (...) Exatamente por isso, neste novo momento de minha vida, escolhi o difícil tema da morte, da política... O parto dos tempos futuros, mas já um documento generoso de liberdade poética (grifo nosso). Um olhar profundo e calmo sobre o sofrimento de uma existência política formada no sangue, na deslealdade, na farsa, na mentira, na traição como linguagem oficial..."

Luiz Rozemberg Filho



CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL

Direção, argumento e roteiro

Luiz Rozemberg Filho

Fotografia, câmera e iluminação

Antonio Luiz Soares

Montagem

Ricardo Miranda

Elenco

Renato Coutinho

Ana Maria Miranda

Eduardo Machado

Kátia Grumberg

Adriana de Figueiredo

Wilson Grey

e os trabalhadores do Metrô RJ



A relação entre o filme e o depoimento sobre ele, feito pelo autor pode chegar a estranhos extremos de curiosidade. Este é o caso de *Crônica de um Industrial*, de Luiz Rozemberg Filho. É, definitivamente, o melhor filme de seu autor, ou seja, o mais completo, aquele em que as conquistas temático-estilísticas são apresentadas como numa súpula.

Este é um artigo de um fã de *Crônica de um Industrial*, mas o cineasta inibe o escriba. Ele se preocupa com o (pseudo) talento dos outros e dá a impressão de escrever mais do que propriamente filmar. Viaja, às vezes, para o exterior, como se ignorasse que suas obras são apreciadas aqui. Tem uma idéia de mercado diferente da dos seus pares, é contra o consumo *tout court*: quer que digiram de maneira especial os seus petiscos. Reassumi, em suma, a "maldição" de certos autores de fora como um Marcel Pagnol ou um Jean Genet. Mas é coisa muito nossa, apesar de tudo.

À parte isso, é um caso de êxito ou qualidade autoral de certa forma menosprezados pelo texto extrafilme, ou, um raro exemplo de modéstia excessiva. Sou permanentemente atraído pela obra rozemberguiana.

Crônica de um Industrial apresenta mais ou menos o conflito entre um diretor com idéias próprias e uma fidelidade elevada à potência n. Desde *Jardim das Espumas*, a filiação glauberiana do seu autor se mostra bastante patente. *Jardim* era assim como uma *Terra em Transe* soterrada e conseguindo emergir ao *ground*, tudo num visual precário mas belo, como se o belo dependesse justamente da precariedade. (É um discurso fílmico de uma classe privilegiada, não havendo perdão para o resto da humanidade). Rozemberg consegue, um trunfo, porém: revela um "glauberianismo" conteudístico-formal com personalidade própria.

É difícil fazer a cronologia crítica de um diretor "fora de série", na medida em que ela pode ir contra o próprio sentimento de evolução criativa; isto é, a linguagem não é somente livre e nova, mas, cada novo filme "organiza" uma filmografia diferente daquela com que se está (ou se esteve) acostumado a lidar. Sou levado a conjecturar, a partir da obra anterior de Rozemberg, que seu último filme, mesmo não sendo uma tentativa consciente de se enquadrar, no "consumo" (no sentido pejorativo em que ele usa a palavra), é, ao contrário, uma aproximação do autor das regras habituais do jogo cinematográfico. Contra todas as possíveis suposições, portanto, a noção de *work in progress* fica preservada.

Complicada arte esta, feita na corda bamba dos orçamentos, carente de audiência, talentosa, crescente. *Crônica de um Industrial* é,

ao menos, animador, em relação ao mais inspirado (porém mais hermético) *A\$ \$untina das Americas*. Está mais inclinado ao consumidor.

Estou sendo ao mesmo tempo simpático e provocativo, mas procuro ser um espelho do focalizado. Tem todo o talento para ser *consumido*, mas (desculpem a metáfora) estabeleceu-se como um fabricante de velas de boa qualidade, sem o pavio, entretanto. Como usá-las? Velas em geral são usadas nos momentos de *black-out*. Eis aí, Luiz Rozemberg Filho é o maior produtor de velas *daylight*, isto é, que dispensam a escuridão, mas condicionam-se à inteligência, à sensibilidade e ao bom-gosto.

A verdade deve imperar. Este artigo é feito por alguém que também despreza o "comércio", no sentido em que ele é reprimido por teorias meio abstratas mas que não ignoram o que se passa num meio em que a pureza das boas intenções está de há muito comprometida por uma luta na qual o vale-tudo abole lamúrias elege a esperteza e espera com ansiedade as novidades das cabeças fortes e objetivas capazes de criar algo competitivo e autêntico, para que o Brasil e o nosso cinema sejam realmente nossos.

Feito diretamente em 35 mm e em cores, *Crônica de um Industrial* é coerente e nítido bastante, dispensando explicações superfúas, textos à margem, ou notas de "pé de página". Já se insinua, por si só ao consumo e, com o tempo decorrido desde *Jardim das Espumas*, pertence a uma nova geração estilística. Mantém a predominância da palavra (aqui falada e não escrita), apesar de a fotografia primorosa de Antonio Luiz Soares deixar-nos por vezes displicentes do discurso político da trilha sonora. Vincula-se diretamente ao *Jardim das Espumas* (Adriana de Figueiredo não seria, aqui, a reencarnação da Fabíola Fracarolli de então?), mas tem a ver com *A\$ \$untina*, na medida em que o entreato musical citando *Singin' In the Rain* (*Canitando na Chuva*) transfere-se agora para *My Fair Lady*.

É a música clássica, porém, que pontua, dá densidade e, de certa maneira soleniza *Crônica*, trazendo ao drama de Gimenez (Renato Coutinho) e de seus comparsas um *status* diferente daquele que possuíam os personagens dos filmes anteriores.

A *mis-en-scene* é ritualística e cada seqüência assemelha-se a um sacrifício religioso, uma oferenda, ou uma doação. O domínio do *métier* atingiu sua plenitude, e faz, finalmente, extravasar do filme um *charme*, uma fotogenia, que as palavras não conseguem definir.

A sensação do passado a limpo sobrevive durante todo o tempo de projeção da *Crônica* e eleva a leveza do título à galeria das obras profundas e definitivas.

David E. Neves

35 mm, cor
1978

CORRESPONDÊNCIA COM SHIRLEY

(e breves intervenções de Theda Bara)

Querida Shirley, estou te escrevendo apesar de não te conhecer. Aliás, me pergunto de cara por que não te conheço; não freqüentei teu ambiente nem você provavelmente freqüenta o meu. Não sei o que você lê, não sei mesmo se você lê; talvez deteste, com bons motivos. O que poderíamos ter em comum, então? Por exemplo, se eu fosse escrever sobre você, o que sairia da minha cabeça? Vejo você nas ruas, algumas vezes, mas temo imaginar. Minha aproximação se faz de modo indireto: pergunto sobre você pra quem tem alguma experiência, leio sobre, faço entrevistas tomando nota ou gravando. O que você poderia ser pra mim além de um contundente símbolo sexual? Essa limitação nos tolhe. É verdade que nossas diferenças mais importantes não estão aí, mas são essas talvez as mais sensacionais. Você usando uma estampa X, eu usando uma estampa Y, sempre dentro de universos delimitados. Mas tenho meu fascínio por você, pensa que não? Acho você semi-anjo, algo assim entre o céu e o mar. Alguém que nada e voa, me entende? O prazer da dubiedade, da ambivalência. Ou o mistério tornado público, a transmutação/metamorfose do ser, aos olhos dos videntes nas ruas. Quem não quer ser pássaro da noite, peixe do dia? Taí o carnaval... Se algo existe de fascinante no travestir-se é a possibilidade de confundir enquanto descendente ou realização mágica do nosso grande sonho hermafrodita. E feminilizar-se no homem corresponde a um obscuro desejo de libertação, assim como a desmunhecação significa um subversivo gesto de descanso no contexto dos papéis impostos — que o macho se abra e rompa as rígidas estruturas de poder apoiadas sobre a hegemonia do falo. Ou que o falo floresça, como nas antigas cartas de Tarô. Além do mais, essa ambigüidade de Shirley me pareceria o tema perfeito para a ambigüidade da obra criada a partir daí. Trata-se de uma mitologização da marginalidade que poderia carrear certos elementos marginais para o universo da ficção e seus próprios instrumentos de carpintaria. O travesti (e em geral homossexual) parece levantar a questão de que o sentido do desejo é não interferir senão na margem, e indica, impiedosamente, que o verdadeiro centro está na margem; e talvez, que não existe nem centro. Sacou, Shirley? É, esse papo me impede de chegar a você. Assim como o meu pânico. E me defendo. O único que sei fazer direito: defender-me.

Sei que aparecem autores para receber os teus favores de cortesia. Gente assim como eu, cuja cheia de meandros. Ouvi histórias de um certo que passava horas conversando com você sobre a dificuldade de se estar com um travesti; nisso, ele parece ser um tipo brilhante; mas foi embora sem sequer tirar a camisa. Esquisito, não? E entretanto, Shirley, acho uma dificuldade misturar duas coisas como eu e você. Sabe, gente como eu está sempre cheia de cascas. É difícil pra gente botar a saia linda e sair rodopiando, assim todo maquiado — bastava lembrar o Valentino, nem precisava chegar a Theda Bara. Mas não. A nossa criação cultural, Shirley, é cada vez mais produto de escritório, de computador. Vivemos dois cômodos estancos: vida e criação. Como Tonio Kroeger, olhando a vida através da vidraça. Bom, sempre me disseram que a obra nada tem a ver com o criador, uma vez pronta. Mas eu gosto de um pouco de veneno, sua boba. Gosto de conhecer a vida de autores como quem conhece bastidores de teatro. Te juro que os bastidores são freqüentemente mais fascinantes do que a obra deles; você encontra contradições, medos declarados, prazer procurado e consumado, abertura secreta em tantas direções. Mas a obra quase nunca é esse elemento de mistura louca; a obra quer sempre ser um resumo, uma simplificação, uma proposta — o medo de não ser compreendido, mesmo que a compreensão imponha brutas mentiras racionalizadas. Talvez eu não esteja sendo justo ao exigir essa interpenetração vida/obra. Mas o fato é que nós nos distanciamos: teu mundo cada vez mais longe, o mundo. E pagamos um preço por isso: o sofrimento de termos cada vez mais contradições que nossa criação cultural não atinge, porque está distante de nossas vidas. Se você considera, Shirley, que queiramos ou não somos a elite que puxa a nação, então estamos roubados. Bom, pelo menos é assim que as coisas ficam colocadas, num país onde tão pouca gente tem acesso à cultura e ao saber — ou seja, ao poder que a cultura trás. A propósito, conheci um cara que se apresentava assim: "Muito prazer. Fulano de Tal. Sabia que li os 7 volumes da História da Inteligência Brasileira, do Wilson Martins?" E ficava esperando você fazer a vênia. A verdade é que ele conseguiu ficar famoso, como sempre quis. Aí, Shirley, estou tocando num ponto crucial, mas também fundamental. Olha, gente como eu tenta resolver suas inseguranças vitais através do conhecimento científico. Quer dizer, alimentamos a ilusão positivista de que isso funciona de

modo infalível. E assim vamo-nos enchendo de cascos defensivos. Gente cascada perante a vida. Por isso, Shirley, devo confessar a você que acredito cada vez mais no seguinte: somos um país cheio de intelectuais (esse é o meu nome, sua boba) apodrecidos pelo sentimento de culpa; é ele que nos move. Aliás, parece ser esse o único sentimento que nos permitimos ter de maneira verdadeiramente legítima — sorrimos por nossas culpas. Os outros sentimentos brotam clandestinamente em nossas vidas porque, para cada gesto de ódio ou amor existe uma citação feita, um livro consultado, um artigo escrito, um filme analisado. Como é isso, bicha? Você entende como é que acontece? Seus mecanismos ou seja lá o que for? Por exemplo, para criticar e discutir a sociedade baseada na repressão sexual (ai, ai, ai), escrevemos um livro ou promovemos um debate na universidade. (Engraçado, nunca pensamos numa orgia). O universo concentracionário que criamos ao redor de nós prende-nos no círculo vicioso da cultura: lemos Foucauld para saber como Foucauld critica o ato de ler Foucauld. Percebe? Fomos devorados pela abstração que criamos com a cultura livresca, graças à nossa requintada vida intelectual; essa é também nossa maior defesa contra elementos estranhos que invadem nossas vidas. A gente não gosta de elementos estranhos. Ao contrário, buscamos um saber cada vez mais confortável que nos dê autoridade para resistir às pressões e conservar o adquirido — mesmo quando aparentamos a mudança, a modernização, a vanguarda. Nesse processo, damos continuidade à cadeia de repressão. Somos os reprimidos que reprimem e também os repressores que são reprimidos. Olha, Shirley, a vida nos amedronta: ela é o céu aberto que não filtra nada sobre nossas cabeças. Então, menina, como falar honestamente de você que põe à prova nossas defesas, que ameaça nos escancarar? Quando um autor fala de uma prostituta, é mais fácil para ele desvenhar-se e compor *de fora*. Já no caso do travesti, a ambigüidade certamente atingiria os pés de barro do autor; uma ambigüidade recôndita, reservada para quatro paredes, que de repente pede explosão. Mas veja nossos filmes: seus cortes testemunham um total "respeito" à privacidade do amor, com tudo o que isso significa; e eu achava que o tema do travesti destruiria a barreira entre autor e personagem, porque colocou o privado nas ruas e expôs nas esquinas o que se faz às escondidas. Muito freqüentemente, o autor tenta escamotear essas barras através do brilho; e para o intelectual, é fácil ser brilhante. O dever de ser brilhante esteriliza, não deixa vaziar contradições. Então, a obra não instiga, não perturba, não fricciona o estabelecido. O travesti como você, Shirley, perde seus mistérios — estou falando do mistério poético. Porque o mistério é contrário ao brilho fácil. Sobretudo, numa abordagem de temas "exóticos" é muito comum a tentação de imitar a realidade "o melhor possível" — em nome de uma suposta fidelidade a um determinado real. Essa é, em outras palavras, a melhor receita para criar estereótipos e mediocridades. Então nossos criadores acabam tratando você travesti de um modo demasiadamente unívoco, pouco crispado, sem contradições — uma coisa quase impessoal, asséptica. Por exemplo, por que nunca se fala de você como o operário que existe dentro de você, Shirley? Ou, ao contrário, por que nunca se desvenda o travesti incrustado no desejo de João — sua vida dupla, o fascínio que ele tem por tua duplicidade? Será que não estamos sempre tensamente dicotomizando beleza/força, nos falsos papéis culturais atribuídos ao masculino/feminino? Dá pra entender, Shirley? Pra dizer a verdade, acho que da próxima vez é melhor a gente falar de assuntos comuns a nós dois, amenidades, não é? Conversar sobre as costeletas do Ricardo Montalban, por exemplo, como elas significam; tudo amplidão nas costeletas do Montalban, não? Só quero dizer que a marginalidade não é tão óbvia quanto se pensa. Da próxima vez vamos falar de cinema nacional. Ora, querida, então não sei que você tem uma secreta adoração por cinema nacional? Então eu vou só te contar como as pessoas andam fazendo quintessências do lugar-comum. Até outro dia, meu anjo. Um beijo,

(meu nome é amor)



João Silvério Trevisan

PS: Vampíria Cinematográfica apresenta:

- O roteirista mais bem pago do CB
- CB descobre o roteirista
- A reciclagem e vampirização do autor de roteiros
- O produtor nacional como seguidor das modas, um capitalista sem imaginação nem ousadia.
- SHIRLEY, um roteiro.

UM TÉCNICO DE SOM:

GERALDO JOSÉ

O som e Geraldo José de Paula, ou apenas Geraldo José, têm antiga afinidade. Quando criança, em Mimoso, Espírito Santo, era muito comum alguém encontrá-lo com a mão no ouvido, escutando o zumbido de um inseto: "Vim para o Rio, acompanhando minha família, em 1938. Aqui, passei a frequentar o auditório da Rádio Tupi, onde havia um programa que fazia muito sucesso, na época. Era *Rádio-seqüência G-3*, animado pelo Paulo Gracindo. Gostava de ver os artistas se movimentarem, os ruídos, a animação. Em 1946, chegou a hora de procurar emprego. Tomei coragem, fui até o Paulo Gracindo, que também era diretor de radioteatro, e perguntei se não estava precisando de alguém que o ajudasse. Estava. Comecei a trabalhar como *boy*. Nas horas vagas, assistia à gravação das radionovelas, e prestava atenção, especialmente, no trabalho do contra-regra, Orlando Drumond, cujo grande sonho era tornar-se ator. Aos poucos fui aprendendo e, dois anos depois, era eu o homem que fazia barulho na Tupi."

Geraldo inventou ruídos que se tornaram famosos e logo ficou conhecido entre o pessoal de rádio. Várias emissoras quiseram contratá-lo mas preferiu continuar por 22 anos na Tupi. O cinema veio depois: "Nelson Pereira dos Santos precisava de alguém que fizesse os efeitos de som de *Rio 40 graus* e convidou Arlênio Araújo, sonoplasta bastante conceituado, especialista em colocar música nas radionovelas. Ele não sabia bem o que teria de fazer no cinema, mas aceitou. Na hora, entretanto, viu-se em dificuldades e pediu que eu ajudasse. Nelson soube disso anos depois, quando lhe contei."

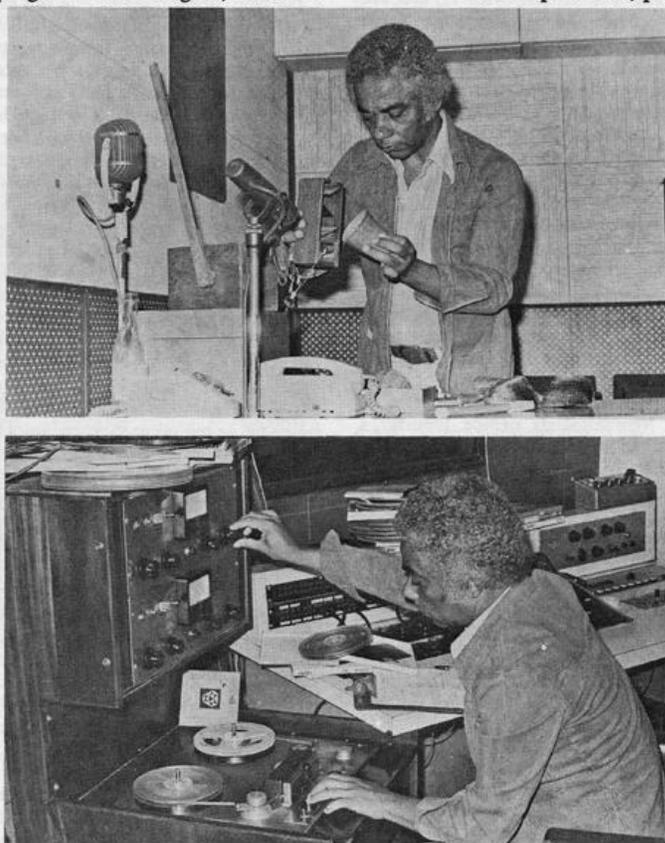
O primeiro trabalho oficial em cinema foi em *Mandacaru Vermelho*, do próprio Nelson Pereira dos Santos: "Maurício Sherman, que me conhecia da rádio, foi dublar o Nelson, que fazia um dos personagens do filme; soube, então, que estavam procurando quem fizesse os efeitos de som e me recomendou. Daí em diante não parei mais. Nelson tinha uma produtora ali na Alcindo Guanabara, onde se concentrava todo o movimento de cinema. Era muito comum encontrar o Miguel Torres, Hélio Silva, Alex Viany, Glauber e Roberto Pires, quando vinham ao Rio, também iam para lá. O Nelson, de quem até hoje sou muito amigo, passou a me recomendar e, como sua palavra era lei, eu fazia uma média de três a quatro filmes por ano. O forte do meu trabalho eram os filmes do Cinema Novo. Mas, de vez em quando, trabalhava nas chanchadas: fazia o som adicional, quando falhava o som direto. Lembro-me, em especial, de uma cena em que Oscarito derrubava panelas; fui chamado para

fazer o barulho. Trabalhei em *Aviso aos navegantes*, *As sete evas* e *Os apavorados*. Ao mesmo tempo fiz *A Grande-feira*, do Roberto Pires, *Barravento*, do Glauber, e todos os de Nelson, com exceção de *Rio Zona Norte*.

O prestígio de Geraldo José aumentou depois de *Vidas Secas*: "Nelson me disse que estava fazendo o filme da vida dele e que praticamente só iria usar diálogos e ruídos. Queria que o som fosse uma espécie de marca do filme; o ruído seria personagem, funcionaria como música, enfim, um elemento fundamental. Fui para casa, pensei e me surgiu a idéia do carro de boi, porque sou da roça e aquele ranger me é muito familiar. Representava o Nordeste e, ao mesmo tempo, um gemido; espelhava o sofrimento das pessoas. Gravamos vários sons autênticos de carro de boi, depois submetidos a tratamento no estúdio, até que chegamos ao que foi utilizado no filme. Acho que acertamos, porque até hoje essa trilha sonora é muito comentada."

Se entre os atores de cinema o que mais trabalhou foi Wilson Grey, em relação aos técnicos esse recorde pertence a Geraldo José. Participou de cerca de 400 longas-metragens, fora os curtas e filmes de publicidade, dos quais perdeu a conta. Para Jean Manzon, trabalhou durante nove anos. Com I. Rozemberg, fez toda a série *Cosas do Brasil*. "Entre meus melhores trabalhos, posso citar *Os Fuzis*, do Rui Guerra, principalmente a cena em que um soldado arma e desarma um fuzil com mais de vinte peças. Lembro-me, também, de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, e de *O Marginal*, de Carlos Manga. Entre os trabalhos recentes, os de que mais gosto são *Independência ou Morte*, *O Crime do Zé Bigorna*, *A Batalha de Guararapes*, *Anchieta José do Brasil*, *A Lira do Delírio*, *A Navalha na Carne* e *Chuvas de Verão*. Neste, tive que criar um som de pernillongo para a seqüência em que Jofre Soares fica espantado com um mosquitinho até que o mata. Esses bichinhos só aparecem para perturbar o nosso sono. Fazem aquele zunido chato que não deixa a gente dormir. Apanhar um deles, no entanto, é difícilíssimo. Como fiz? Gravei o ruído do motor de um avião de aeromodelismo em 3.34 e passei para 7.5. Ficou um som entre o barulho do motor e o zunido do inseto. Fui além, até 15, que é o máximo de rotação que pode chegar o Nagra. Na Nel-som alterei mais 5% e consegui chegar ao resultado ideal. Ao Cacá Diegues, contei que tinha enfiado o pernillongo numa garrafa e chegado com o microfone bem perto."

Geraldo José orgulha-se de ter formado alguns dos bons



técnicos de cinema brasileiros. Entre eles, Válder Goulart, que o acompanhou na primeira fase de sua carreira, está atualmente ligado à Cooperativa Brasileira de Cinema. Geraldo, entretanto, jamais quis vincular-se a nenhum estúdio de som, muito menos montar o seu: "Acho que isso daria ao meu trabalho um aspecto muito mecânico. A espontaneidade da criação, que tenho por não estar preso a nenhum compromisso permanente, desapareceria. É claro que todo trabalho tem seu lado comercial, já que vivo dele e preciso ganhar meu dinheiro. Mas, se tivesse meu estúdio, teria que fazer produção em massa, prejudicando o resultado final."

Para ele, o trabalho no Rio está mais profissionalizado do que em São Paulo. Como exemplo cita o fato de os grandes produtores paulistas mandarem chamá-lo para sonorizar seus filmes: "O Oswaldo Massaini, da Cinedistri, me requisita praticamente para todas as suas produções; paga passagem, hospedagem para que eu possa assistir ao copião. Depois, envio aqui do Rio os sons gravados, para a montagem. Em *O Marginal*, por exemplo, fiz sons praticamente por telefone. Pediam-se tantos de ruídos de carro a 40 km/h, e eu mandava, sem ver o filme."

Geraldo explica seu método de trabalho. Contratado para sonorizar um filme, assiste ao copião na moviola e faz o levantamento de todos os ruídos (porta batendo, água caindo, passos, telefone, etc.), com suas nuances e velocidades. Depois do levantamento, faz uma pesquisa do que já tem em seu arquivo. O que falta obtém com um gravador, onde for preciso. Depois, transcreve para a fita perfurada que vai ser usada no estúdio, dando para cada som um número-código para que o montador possa aplicar na imagem. Quando dispõe de tempo, gosta de assistir a essa parte da montagem. Mas, como isso nem sempre é possível, é muito comum o montador fazer tudo sozinho, contando com seu auxílio apenas no final, quando são feitas as correções. A parte dos sons gravados no estúdio é feita com material gravado e ao vivo, por ele e um assistente. Nesse momento passam a existir duas pistas de som: a dos sons montados e a dos efeitos do estúdio, mixados, depois, junto com os diálogos e a música: "No total, gasto uma semana de trabalho para cada produção incluindo tudo, desde a seleção de som até à gravação. Ocorre, às vezes, gastar mais tempo com a obtenção de licença para gravar, visto da polícia e coisas assim, do que com meu próprio trabalho. Houve um caso em que, para conseguir gravar o som de um relógio-carrilhão que na tela gasta 15 segundos, levei três dias de negociações."

Apesar de não receber nem a terça parte do salário correspondente de um

técnico estrangeiro, ele se considera bem pago. É praticamente o único em sua especialidade, no país. O trabalho é constante, obrigando-o até a recusar serviço por falta de tempo. Especificamente, sua função é a de técnico em efeitos sonoros ou efeitos especiais de som, embora seu nome costume aparecer nos créditos como sonoplasta: "Se o produtor não me pagar, o que poucas vezes aconteceu, terá dificuldades para encontrar quem faça os efeitos especiais de som em seu próximo filme. Aqui no Rio não há mais ninguém e me dou muito bem com o pessoal de São Paulo. É só passar a mão no telefone e dizer: "Toma cuidado com esse sujeito".

Mas Geraldo reconhece que é um privilegiado, nesse sentido. Os técnicos que exercem outras atividades, como os eletricitistas, por exemplo, são substituídos facilmente, pois existem muitos na mesma função, e isto os prejudica. Um grupo de técnicos, em 1975, reivindicou do extinto INC providências no sentido de que os filmes só pudessem ser lançados depois que os produtores apresentassem os contratos de quitação com todos os artistas, técnicos e laboratórios: "É verdade que, daquela época para cá a situação melhorou bastante, graças à atuação do sindicato, que se tem mantido vigilante. Antes era cada um por si. No meu caso, como meu trabalho é feito em duas etapas — sons de moviola e de estúdio — eu só fazia a segunda parte quando a primeira estivesse quitada. Felizmente as coisas estão se alterando e os técnicos conseguem maiores garantias."

Com todos esses anos de trabalho, Geraldo José acumulou prêmios: em 1969, o *Correio da Manhã* outorgou-lhe título de destaque do ano, fato que se repetiu em 1962. Em 1972 recebeu, junto com toda a equipe, a medalha e o diploma do Sesquicentenário da Independência do Brasil por ter participado do filme *Independência ou Morte*. Em 1974, ganhou a Coruja de Ouro no INC, graças ao número de filmes de que participou naquele ano. Finalmente, no ano passado, foi indicado para receber o Golfinho de Ouro.

Mas, de todos os títulos, o que melhor o define é, sem sombra de dúvida, o de "mestre na dura arte de fazer amigos": "Minhas relações com a equipe técnica são sempre as melhores possíveis. De minha parte existe uma grande camaradagem em relação aos diretores com quem trabalho. Já trabalhei com 90% dos diretores brasileiros e com cada um fiz, creio, um amigo. Até penso que não mereço toda a consideração que me dedicam. Além do diretor, a quem estou diretamente vinculado, a pessoa mais ligada ao meu setor é o técnico de som, com quem trabalho em colaboração total. A música às vezes exige minha participação. Em *O Amuleto de Ogum*, por exemplo,

tive que compor o som juntamente com a música do Macalé. Era uma música concreta em que entravam sons de uma locomotiva maria fumaça reproduzidos ao contrário, imitados com violões. Resultou numa mistura de Geraldo José com Macalé, que se repetiu em *Tenda dos Milagres*. Outras pistas que foram muito trabalhadas: *Azyllo muito louco* e *Os deuses e os mortos*, de Rui Guerra. Nesse último, Rui me pediu que eu conseguisse transformar o zumbido de uma abelha numa sinfonia, funcionando como música, para a seqüência da morte do personagem interpretado pelo Othon Bastos. Fui para Jacarepaguá, apanhei uma abelha e a botei dentro de um vidro. Cheguei com o microfone bem perto, até conseguir o resultado desejado. Depois reproduzi o som mais de quarenta vezes. Acho que ficou bom."

Todos os gêneros de filmes utilizam o trabalho de Geraldo. Os Diretores valorizam muito a parte de som e a ela recorrem como meio expressivo. "O filme em som direto também utiliza efeitos de estúdio porque sempre há sons adicionais. Há algum tempo, num filme em que contei 208 tiros de um pistoleiro, tive que utilizar sons do meu arquivo, porque em som direto não se obtinha a dramaticidade necessária. Pode ocorrer que o latido de um cão ou qualquer som prolongado seja interrompido com o corte da imagem e se torne conveniente dublá-lo."

Nesse ponto Geraldo José faz questão de ressaltar o trabalho dos estúdios de som. Lembra dos tempos em que a Atlântida predominava, num mercado ainda pequeno. Depois, a Somil introduziu recursos técnicos até então desconhecidos pelos outros estúdios. A câmera de eco é um exemplo: "Hoje em dia os estúdios melhoraram bastante. Entre eles a Nel-som, que ficou com o equipamento da Somil, e o Hélio Barrozo, aqui no Rio. Em São Paulo, o Álamo. Não que os outros sejam ruins; mas os que eu citei possuem equipamentos mais sofisticados. Sei que muita gente culpa os estúdios pelas deficiências de som em alguns filmes, o que não tem o menor sentido. O som é transcrito para o ótico e, portanto, a culpa caberia aos laboratórios. Mas os laboratórios também estão melhorando. As pessoas esquecem da péssima qualidade dos projetores das nossas salas exibidoras. Quando passa um filme estrangeiro, vemos a legenda e não percebemos as deficiências. Pensei nisso quando fui ver *Amor bandido*, do Bruno Barreto, com som francês. Para ser sincero, não notei a menor diferença."

Geraldo José não ficou, durante sua carreira, apenas com produções nacionais. Participou, com bastante sucesso, de diversas co-produções: "Em *Manaus* co-produção Brasil-Alemanha, dirigida por Francisco Eichhorm, havia uma cena importantíssima em que o personagem cai no rio e é devorado. Em outra, ele

rema lutando contra os jacarés. Lembrome que, quando coloquei a tina com água, galhos de árvores e uma porção de maquinas, no estúdio da Atlântida, o diretor olhou para mim e para meu assistente e não acreditou que fosse dar certo. Aí perguntou: cadê os remos? E o resto do pessoal? (Na Alemanha seriam necessárias oito pessoas no mínimo). Começou a projeção do copião e ele ficou vendo, ainda incrédulo, eu imitar os remos com as mãos, a batida nos jacarés com o sapato, tudo à moda brasileira, improvisado. Saiu perfeito. No final, Eichhorn me abraçou e disse: é inacreditável! Meses depois, recebi uma carta da UFA em que elogiavam o trabalho da equipe técnica, especialmente a parte de sonorização. E outros vieram, como *Lana, a rainha das amazonas* e *Anick, a virgem de Saint-Tropez* co-produção com a França. Outro com a Bolívia — *Três histórias bolivianas*, de Mejia. Depois disso, fui convidado para trabalhar no México e na Alemanha, mas não aceitei porque gosto muito do cinema brasileiro.”

Quando se fala em Geraldo José, as pessoas que trabalham no cinema logo pensam na mesma coisa: seu arquivo de som. “Comecei a guardar alguns sons em fita magnética quando participei de *Mandacaru Vermelho*. Era apenas como recordação do filme. Fiz o mesmo com *Os cafajestes* e fui colecionando de modo mais organizado até chegar aos 12 mil sons que possuo atualmente. Não sei de nenhum arquivo no Brasil que seja mais completo. No mundo, o maior, creio, é o da BBC de Londres, com 22 mil sons. Enriqueço meu arquivo a cada filme, gravando novos ruídos, inventando outros, importando coleções estrangeiras. É curioso observar que o som também se atualiza. Por exemplo: o som de um Volkswagen 1.300 já não serve para uma cena em que o modelo utilizado é 1.500. O mesmo para os aviões (supersônico não pode soar como um turbo-hélice) e outros aparelhos técnicos que vão sendo cada vez mais aperfeiçoados; isto exige uma constante renovação e atualização do arquivo. Guardo os sons velhos porque eles podem, eventualmente, vir a ser utilizados em filmes de época. Já os sons da natureza, esses não se modificam.”

Não conheço nenhum caso de som que tenha sido censurado — diz Geraldo. Para ele não há, praticamente, som impossível de ser imitado. A não ser o dinheiro caindo do bolso no fim do mês: “O grande problema para o sonoplasta não é a criação de sons, mas a sincronização com a imagem, que depende muito da sensibilidade de cada um. Não posso usar um despertador, por exemplo, para a cena em que haja o som de relógio, porque preciso sincronizar com os movimentos do pêndulo que aparece na imagem. Então, uso uma caixa de fósforo aberta no centro, de onde sai um pino que

sustenta um cordão amarrado a um peso que balança no ritmo que a imagem pedir. Quando fazia radionovela, reproduzia o ruído da chuva caindo colocando grãos de arroz numa bola de soprar cheia, que eu sacudia junto ao microfone, imitava um trem em movimento com uma batadeira de ovos e uma caixa de tinta áspera; para água fervendo, usava um copo meio cheio e um canudinho de refrigerante. Às vezes tenho que descobrir ou inventar objetos. Mas o mesmo som pode ser imitado por sons diferentes. Um terremoto, por exemplo, posso conseguir tanto gravando uma trovoadas em rotação diferente como arrastando um tijolo em cima de uma plataforma de cimento. Aí entra a criatividade do sonoplasta. Na época da Rádio Tupi criei uma maneira de reproduzir o som de um formigueiro utilizando o som efervescente de um Sonrisal na água. Mas gosto mesmo é de imitar o galope do cavalo, porque me lembro da infância. Uso, para isso, duas cuias de coco com as quais bato, no ritmo, dentro de uma caixa de cascalho.”

Apesar do cinema, Geraldo José não abandonou suas origens: continua homem de rádio, trabalhando como operador de som na Roquete Pinto. E depois de muitos anos afastado, voltou à TV Globo: “Trabalhei lá durante três anos, fazendo o som das novelas. Depois, por causa de uma estafa, tive que parar com a televisão. Desta vez, o trabalho é outro. Como a TV Globo está vendendo programas para o exterior, precisou de alguém que soubesse colocar banda internacional. Aí pensaram em chamar gente de cinema, com experiência. Convidaram-me e, no início, recusei. Então me perguntaram quanto é que eu ganhava no cinema e me ofereceram bem mais. Não podia recusar. O único problema é que estou, novamente, com ameaça de estafa. Quando me chamaram, o trabalho era por poucos meses. Depois, outra série foi vendida, surgiu mais trabalho, de maneira que acho que vou ficar por lá durante muito tempo. Mas pretendo continuar a fazer cinema.”

Além do cinema, televisão e rádio, Geraldo José já atuou na área fonográfica, produzindo e colaborando na gravação do primeiro LP que reuniu uma coletânea de trilhas sonoras do cinema nacional, numa edição do MIS e do INC. Ainda como produtor artístico, lançou outros discos com músicas de filmes, como *Negrinho do pastoreio* e *O grande gozador*, além dos não especificamente ligados ao cinema, como o concerto de violão clássico *Um violão e Récita de gala*, de Norberto Macedo. Trabalhou em teatro, fazendo a sonoplastia de peças como *Gaioila das loucas*, *Pluft, o fantasmilha* e *Maria Goiabada*. E em shows, como os de Roberto Carlos e Maria Betânia.

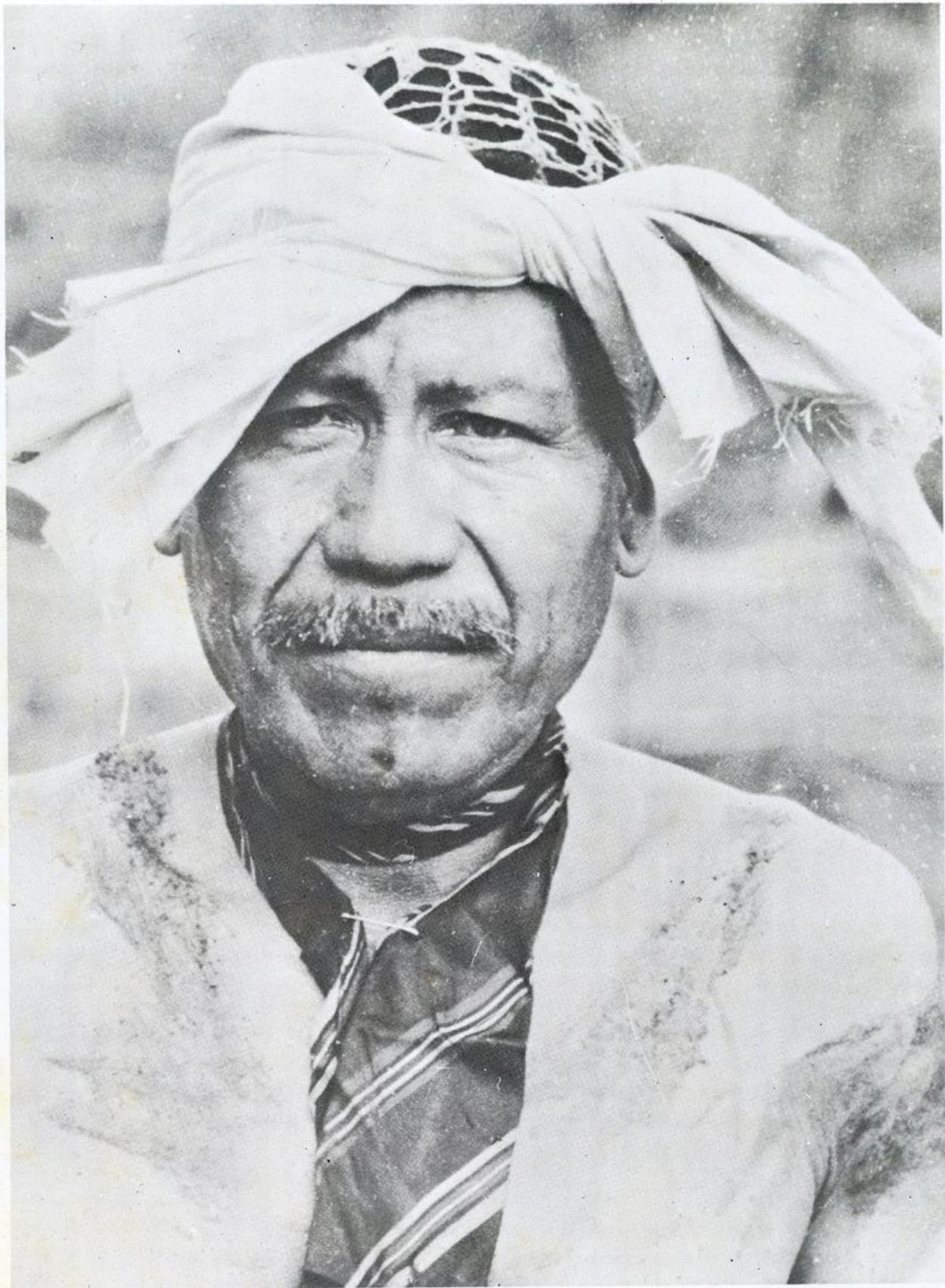
(Entrevista a Vera Brandão)

COMO ASSINAR FILME CULTURA

4 números — Cr\$ 120,00 a serem depositados na conta n.º 2237 do BANCO DO BRASIL — Centro-RJ em nome da Empresa Brasileira de Filmes. O comprovante deste depósito deve ser enviado ao Departamento de Documentação e Divulgação — EMBRAFILME — rua Mayrink Veiga 28 — CEP 20090 — Rio de Janeiro — RJ, acompanhado do nome e endereço do assinante.

Dois novos curtas:
MAM SOS de Walter Carvalho e
Itaúnas: Desastre Ecológico de
Orlando Bonfim, neto.





34

FILME CULTURA
ANO XIII