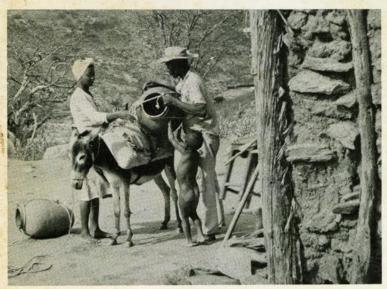
FILME CULTURA

ANO XIII JUL/AGO/SET 1980 Nº 35/36 Cr\$ 50 EMBRAFILME









Paulo Emílio Nelson Rodrigues Nacionalismo Psicanálise Censura Nordeste

3536



CINEMA: TRAJETÓRIA NO SUBDESENVOLVIMENTO Maria Rita Galvão, Antonio Candido, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Maurício Segall debatem o artigo Cinema: trajetória no subdesenvolvimento de Paulo Emilio Salles Gomes.	2
NORDESTE, CINEMA E GENTE José Umberto Dias	21
CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA Zulmira Ribeiro Tavares	26
A MÁQUINA ANTES DE CÈZANNE Ronaldo Brito	34
O CURTA - METRAGEM JÁ É NOSSO? Daniel Caetano	38
A PREPARAÇÃO DE UM CURTA-METRAGEM Arthur Omar	41
IVAN CARDOSO um estudo fotográfico	45
O CORPO DA OBRA Jean-Claude Bernardet	52
PERSPECTIVA 80 Raquel Gerber	55
11 CRÍTICAS E UM ENSAIO	58
Diário da Província p. 60 • Maneco Supertio p. 61 • Gaijin, caminhos da liberdade p. 66 • Parceiros da Aventura p. 67 • A Noiva da Cidade p. 68 • Os Homens que eu tive p. 71 • Perversão p. 72 • A Volta do Filho Pródigo p. 74 • Os Imorais p. 76 • Bye Bye Brasil p. 78 • Terra dos Índios p. 80 • Os Sete Gatinhos p. 82	

1ª capa: Conceição Senna, Gitirana – 1975 de Jorge Bodansky e Orlando Senna, Foto de Orlando Senna.

Aruanda – 1962 de Linduarte Noronha

Nelson Rodrigues

Paulo Emilio Salles Gomes

2ª capa: capa do livro de Bette Bullara e Marialva Monteiro

49 capa: Os anos JK – 1980 de Silvio Tendler Editoração da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), órgão do Ministério da Educação e Cultura.

Diretoria e Redação: Rua Mayrink Veiga 28 -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 Programação Visual:

Funarte – Silvia Steinberg e Noni Geiger

Produção: Antonio Seara e Sérgio de Garcia

Impressão: Graphos Industrial Gráfico Ltda.

Colaboraram neste número: Arthur Omar, ensaísta, cineasta e professor de cinema Daniel Caetano, curtametragista Eduardo Mascarenhas,

Eduardo Mascarenhas, psicanalista, ensaísta e produtor de cinema João Silvério Trevisan,

escritor, jornalista e cineasta

José Umberto Dias, cineasta e crítico de cinema em Salvador, BA
Paulo Augusto Gomes, curtametragista e crítico de cinema em Belo Horizonte, MG
Paulo Rodrigues, pesquisador e crítico de cinema
Raquel Gerber, socióloga, documentarista e pesquisadora de cinema brasileiro
Ronaldo Brito, crítico de

arte
Sérvulo Siqueira,
curtametragista e crítico
de cinema

Reproduções Fotográficas: José Mauro, Fernando Alves e Lúcio Mendes

As matérias publicadas são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

CINEMA:

trajetória no subdesenvolvimento

Transcrição de material gravado por ocasião da mesa redonda sobre Paulo Emflio, realizada no Museu Lasar Segall (S. Paulo), em 27-10-77, com a participação de: Antonio Candido de Mello e Souza, Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Maurício Segall. A gravação foi feita por Sidnei Paiva Lopes. A transcrição foi revista pelos participantes, que acrescentaram observações que julgaram pertinentes. A intervenção de Zulmira Ribeiro Tavares foi feita posteriormente, por escrito. A mesa redonda foi organizada pela revista CINEMA BR, tendo em vista um número especial que não chegou a ser publicado. Agradecemos aos organizadores da mesa a cessão deste material que ora publicamos como contribuição de FILME CULTURA ao debate sobre os textos de Paulo Emflio reunidos no livro Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, recentemente lançado pela Editora Paz e Terra, em colaboração com a EMBRAFILME.

MARIA RITA – Quando Sérgio Muniz nos procurou, a mim e a Zulmira, pedindo sugestões para a elaboração de um número especial de Cinema BR dedicado a Paulo Emílio, e num encontro entre nós três surgiu a idéia de republicar "Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento" acompanhado de um debate em torno do texto, pensamos em levantar alguns temas que nos pareciam básicos e que poderiam servir de pontos de partida para a discussão. Havia em primeiro lugar uma questão sugerida pela Zulmira: a existência de uma série de conceitos implícitos no texto - tais como os de ocupante e ocupado, o de superversão em lugar de subversão, e fundamentalmente um conceito de cinema subdesenvolvido implicado nos diferentes exemplos de cinemas nacionais que o Paulo dá - conceitos estes que precisariam ser destrinchados e debatidos. Havia em seguida a questão geral da idéia de cultura subjacente a todo o texto, que diz respeito, não somente ao cinema brasileiro, mas à cultura brasileira como um todo. Nós tínhamos pensado em tomar estas e algumas outras questões que nos preocupam como pontos de partida para abrir o debate; mas é claro que deve haver outros pontos igualmente importantes que outras pessoas poderão sugerir. Neste caso, alguém gostaria de começar a falar?

BERNARDET - Um dado histórico que acho importante é que pouco depois da publicidade do texto houve um seminário chamado "Vai chover na caatinga" organizado por um cineclube da PUC e para esse seminário os estudantes haviam convidado uma série de cineastas e particularmente muita gente ligada ao Cinema Novo como Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor e outros. E logo no primeiro dia (o seminário estava previsto para quatro dias) alguém disse que o texto do Paulo Emilio havia dito tudo o que havia para dizer e colocado tudo aquilo que cada uma das pessoas gostaria de colocar. Então um primeiro dado é que esse texto sensibilizou tremendamente um certo grupo de cineastas, que estava por volta dos 35/40 anos e todos eles provindo ou ligados ao Cinema Novo. Quer dizer, houve uma identificação total a ponto de muitas vezes em suas intervenções as pessoas lerem trechos do texto como se fossem suas próprias palavras. Um dado importante, inclusive para entender o texto na sua época, é que ele representava um certo momento de consciência de um certo grupo de cineastas. No segundo dia, os cineastas perceberam o seguinte: que apesar de conhecerem muito bem o texto, os estudantes não conheciam nem o texto nem a revista.

Maria Rita Galvão, Antonio Candido, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Maurício Segàll debatem o artigo Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, de Paulo Emilio Salles Gomes



Decidiram então para o terceiro dia, não só mimeografar o texto como convidar uma pessoa que era ao mesmo tempo sociólogo e cineasta, o Sérgio Santeiro, para fazer uma apresentação-resumo do texto, a partir do que os estudantes - supostamente - poderiam também participar da discussão, porque até então eles estavam afastados. O Sérgio Santeiro fez esse resumo e ele retomou as colocações feitas anteriormente pelos outros cineastas identificando o cineasta com o ocupado. E não houve por parte não só do Sérgio, como de nenhuma das outras pessoas que intervieram anteriormente, qualquer dúvida quanto a essa identificação total entre o conceito de ocupado do Paulo Emílio e os cineastas. Apesar de existir no texto alguns momentos em que a gente pode discutir se realmente o cineasta é exatamente o ocupado. Depois, fui conversar com o Sérgio, para dizer que eu discordava inteiramente da apresentação que ele tinha feito, que o texto tinha uma ambigüidade que ele havia simplesmente eliminado. A resposta que eu recebi do Sérgio foi que o texto é ambíguo e mais complexo do que a apresentação que ele havia feito, mas que era tático interpretar o texto desse modo.

MARIA RITA — Precisamente com relação ao ponto que você está levantando, me parece que o texto não é ambíguo; ao contrário, ele é bastante explícito quando, ao se referir a esse grupo de cineastas que debatiam o texto — fundamentalmente o grupo de Cinema Novo — o Paulo fala em ocupantes que pretendem se dissociar de sua situação de classe ocupante para tentarem assumir a ótica do ocupado.

BERNARDET — No caso da Vera Cruz, o cineasta é colocado diretamente como ocupante. Então quer dizer que esses elementos do texto foram rejeitados, para promover a identificação entre cineasta e ocupado. Depois desse seminário, fui falar com o Paulo Emílio sobre a interpretação que havia sido dado ao texto e perguntei se aceitaria responder essa colocação ou escrever, a fim de eliminar certas dúvidas que tinham sido geradas. Inclusive mais recentemente num artigo meu para MOVIMENTO eu o provoquei novamente sobre esse texto. Mas a resposta do Paulo foi uma gargalhada que ao meu ver deixava bem clara que a interpretação era apenas uma das interpretações possíveis, que não era a interpretação correta, mas que também ele não queria precisar mais ou situar mais ocupados e ocupantes.

ANTONIO CANDIDO - Eu acho que é possível uma interpretação como a que foi dada pelos moços lá no seminário. Pois eu acho que todo o artigo do Paulo, como todo artigo muito rico e que enfrenta uma realidade difícil de ser definida, é dialeticamente contraditório. Mas não creio que este ponto específico apresente muito problema, pelo que a Maria Rita falou. Pois nós todos somos ocupantes, de acordo com o artigo do Paulo Emilio. E justamente um aspecto patético desse artigo está nisso. Há um trecho em que ele diz o seguinte: "Não somos europeus nem americanos do norte. Mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos, se desenvolve na dialética rarefeita entre não ser e ser outro". Eu diria que isso é o centro da reflexão do Paulo Emílio. Eu acho que o dado importante do artigo é que ele é totalmente desprovido de demagogia, quando esse tema é um caldo de cultura para a demagogia, sempre foi e continuará sendo. A posição do Paulo Emílio me parece muito compreensiva, porque nós todos estamos no embrulho. E por isso que a reflexão dele é profunda, a meu ver. Não se trata propriamente de ver quais são os ocupantes ou os ocupados dentro das elites, porque as elites são todas de ocupantes. O problema é colocar os dilaceramentos de consciência que a situação traz.

E pelo o que ele diz aqui a cultura brasileira e dentro dela o cinema, vive desses dilaceramentos de consciência. Sobretudo quando o ocupante procura se dissociar de sua própria cultura e ver do ângulo do ocupado. Ele acha, por exemplo, que as tentativas do cinema de *mostrar* a vida do ocupado são uma espécie de tarefa muito importante que o ocupante faz.

Eu acho, não sei o que vocês acham, que aqui a posição do Paulo é diferente da que ele assumia em circunstâncias de menor responsabilidade. Em muitas entrevistas, em muitas manifestações curtas, o Paulo era muito mais radical. E aí então realmente ficava uma coisa terrível a pessoa ser ocupante, pois ele dizia que havia que optar entre ser ocupante e ser ocupado. E era muito menos compreensivo, pois ali estava numa posição de luta. A impressão que a gente tinha é que ele queria proibir a exibição de filmes estrangeiros no Brasil. Eu brinquei muito com ele a respeito, e ele dava uma daquelas risadas monumentais. Creio que são dois planos que é preciso distinguir em qualquer discussão sobre as idéias do Paulo.

MARIA RITA — Inclusive porque Paulo Emílio não se utiliza dessa terminologia — ocupante e ocupado — a não ser nesse artigo, ele sempre emprega outras expressões. De sorte que a sutileza muito maior que há nas colocações deste artigo se patenteia nos próprios termos empregados.

ANTONIO CANDIDO - Então eu diria que o Paulo Emílio tinha a respeito desse tema uma posição estratégica, que é a que estão aqui e uma posição tática, que aparecia nos pronunciamentos comuns dele. Para se compreender este artigo é preciso vê-lo sob o signo da contradição, da ambigüidade que é a única maneira de encarar a complexidade do problema. Talvez os jovens cineastas naquela discussão tenham pensado um pouco nas posições dele que eu chamo de táticas, que são as posições de jornal. Aqui a coisa é muito mais rica, muito mais complexa. Aqui existe uma meditação em geral sobre a cultura brasileira, de uma extraordinária profundidade. Que está neste trecho aqui: é e não é. Quer dizer o brasileiro não pode deixar de viver pendurado no Ocidente e ele deve tentar não viver pendurado no Ocidente. Ele tem que tentar fazer uma cultura dele, mas a cultura que ele pode fazer é uma cultura pendurada no Ocidente. Essa é a dialética da cultura brasileira. Isso o Paulo sentiu profundamente. Quando ele distingue o problema da Índia, o problema dos países árabes, o problema do Japão, que têm velhas culturas tradicionais o problema é totalmente diferente. Aqui não havia culturas tradicionais a se oporem à cultura do ocupante. Então todo mundo teve que entrar no jogo do ocupante. Daí a extraordinária complexidade desse artigo.

BERNARDET — E qual ocupante? Não existe, como pode ter existido na Índia. Esse ocupante somos nós mesmos.

ANTONIO CANDIDO — É por isso que o artigo do Paulo é importante. Ele coloca o problema de dilaceramento que a cultura apresenta e o transpõe para a consciência de cada um. Ele estimula cada leitor a adquirir consciência em face do problema da fissura cultural, e desperta um sentimento dramático. É uma beleza esse artigo.

É sintomático que ele não tenha usado a distinção corrente: dominador e dominado. Usando ocupante e ocupado, ele acentua o caráter de transplante (do que vem de fora e ocupa). Ao mesmo tempo, abre uma perspectiva sobre o que se chama o caráter nacional — traço próprio do ocupado. E deixa claro que por baixo da cultura do ocupante há traços recalcados, que podem ou não aparecer nos produtos da cultura. No cinema, por exemplo, é como se este elemento profundo ganhasse o nível da expressão em dados momentos — com ou sem intenção por parte de quem faz os filmes. Isso ocorre no mudo e no sonoro (através das chanchadas e filmes musicais).

ISMAIL – Dentro dessa colocação do problema do caráter nacional, sem dar aquelas conotações tradicionais que essa expressão carrega, fiquei tentando ver de que modo o Paulo Emílio poderia encarar o processo interno (no nível do ocupado). Que tipo de desenvolvimento estaria havendo por baixo. que daria ensejo a que, em cada instante, apareça no texto dele a noção de "expressão", supondo que existe algo mais profundo que em determinados momentos aflora, a despeito mesmo das intenções de quem quer que faça filmes no cinema brasileiro. Nesse desenvolvimento global, quando ele coloca o problema do cinema mudo, faz questão de ressaltar esse tipo de dialética: existe uma tentativa de imitação encarada por ele como uma repressão de forças que estariam por baixo do processo manifesto; estas forças acabam por emergir a despeito dos cineastas, numa erupção vinda através do que ele chamou a incapacidade criativa em copiar. Depois, quando ele fala do início do cinema sonoro, de novo aponta algo que se expressa através da cultura popular incorporada pelas chanchadas. Já no período da Vera Cruz, o que vai existir é a colocação desta tentativa industrial como uma das menos ricas, devido ao fato de que não teria dado nenhuma chance de expressão do ocupa-

E a única forma de ele ver um aspecto positivo na Vera Cruz é através do económico. Ele fala que o ocupante se machucou com o cinema brasileiro e, a partir daí, as pessoas ficaram envolvidas no processo, economicamente, e isso teve resultados. Mas acho que, de todos os momentos do cinema brasileiro, o que ele aponta como o de maior negatividade seria o da Vera Cruz.

MARIA RITA — Apesar de que, Paulo Emílio faz uma restrição a isso que você está colocando quando ele diz que estes filmes, não importa o que tenham sido, continuavam a despeito deles próprios nos refletindo muito. Eu não sei literalmente qual foi a expressão usada, mas alguma coisa dessa ordem.

ISMAIL - Nesse momento do texto, creio que ele está se referindo já de uma maneira geral. Já teria abandonado a Vera Cruz em particular. Ele está falando da passagem de 53 para frente, que seria o período que antecede o Cinema Novo. Creio que dentro deste texto eu vi essa dialética: que existe uma cultura organicamente vinculada ao ocupado, essa cultura tem o seu processo a despeito da repressão do ocupante. E ele está buscando detectar os momentos em que a ela foi possível aparecer e de que forma apareceu. E é interessante que conforme o momento, ele aponte diferentes formas da expressão disso. Quando chega a um diagnóstico da situação do cinema brasileiro no momento em que escreveu o texto, a gente percebe essa tentativa de compor um leque dentro do qual cada um dos gêneros que estava predominando naquele momento era analisado sob essa ótica: de que forma aquele gênero estaria expressando algo de positivo. Aí então eu vejo um aspecto tático ligado a uma espécie de convocação ao público geral leitor da revista Argumento não vinculado diretamente a cinema. Ao final ele volta a uma tônica bem forte dentro do texto que é a colocação de dois tipos diferentes de atitude do público diante do filme estrangeiro e diante do filme nacional. E existe uma preocupação no artigo em tornar bastante carregada essa diferença, levando para o lado da experiência diante do filme estrangeiro tudo aquilo que há de negativo: passividade, a distância, o não ter nada a ver ou pouco a ver, o caráter de imposição que esses produtos teriam dentro de nossa experiência de como não estariam vinculados organicamente a este processo que ele está tentando apontar que está por baixo, mais profundo.

ANTONIO CANDIDO — Até seria interessante registrar as palavras dele que são tremendamente fortes. "Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos da reinstalação da ótica do ocupante. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz, da parcela do público que nos interessa, uma aristocracia do nada. Uma entidade, em suma, muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou."

O cinema subdesenvolvido não produz necessariamente apenas filmes subdesenvolvidos. Eu não acho que filmes como Viramundo, Terra em Transe e O Anjo Nasceu sejam filmes subdesenvolvidos.



BERNARDET - A gente poderia talvez agora tentar, através do texto ver quais são os elementos que possibilitam uma atitude criadora com relação ao cinema brasileiro. Primeiro, tem um dado que não consta deste texto que é o seguinte: pelo texto todo o cinema brasileiro seria subdesenvolvido, e o subdesenvolvimento não é uma etapa para o desenvolvimento, é um estado. No entanto, quando pedi ao Paulo que ele definisse esse estado, perguntei: o cinema é subdesenvolvido, mas será que os filmes são subdesenvolvidos? Será que um cinema subdesenvolvido produz necessariamente só filmes subdesenvolvidos? A resposta era claramente não. Um cinema subdesenvolvido pode produzir filmes que não são considerados subdesenvolvidos. Perguntei isso em particular sobre Terra em Transe que obviamente para o Paulo não é um filme subdesenvolvido. Há aí uma diferença que para mim até hoje não ficou muito clara: realmente o cinema é subdesenvolvido mas o cinema subdesenvolvido não produz necessariamente apenas filmes subdesenvolvidos. Então há outros elementos que entram na conceituação, que não estão aqui mas que certamente a gente poderia analisar e descobrir: o cinema subdesenvolvido não é uma coisa homogênea, uma como aparece aqui. Outra coisa, quais seriam as atitudes criadoras a partir do texto. Tem algumas citadas por Ismail, uma é a incapacidade de copiar. De onde vem esta incapacidade? Se estamos tão ligados a uma cultura norte-americana ou européia, o que faz com que não consigamos copiar? E se não alcançarmos o modelo, por que? Um outro elemento criador seria se voltar para o cinema brasileiro, deixando de lado o cinema estrangeiro. O que há de

criador nessa atitude (que eu acho precisa inclusive discutir mais do que está aqui) é que o cinema que nós consideramos medíocre na sua forma e conteúdo, mesmo medíocre, mesmo altamente conservador ou reacionário é um cinema que nos devolve sempre à realidade social a qual pertencemos. Mesmo quando pixamos as pornochanchadas ou os filmes do Jece Valadão ou sei lá o que, somos de certo modo co-responsáveis pela existência desses filmes. Então o problema não é tanto saber se o filme do Jece Valadão é ou não é progressista, é ou não é bem feito, mas sim que através de um filme dele nós somos devolvidos ao processo cultural, Essa que é fundamentalmente a possibilidade criadora de nos voltarmos para o cinema brasileiro.

Outro elemento ainda que seria criador, conforme o Paulo, é quando o cineasta que pertence à elite, que pertence à área do ocupante, tenta se voltar pela consciência às preocupações e à situação do ocupado, o que seria a situação do Cinema Novo, em que os cineastas do Cinema Novo indiscutivelmente pertencem à área ocupante mas pela consciência eles tentam obter a ótica do ocupado. Seria um outro ponto criador.

ANTONIO CANDIDO - Eu faço a antologia para vocês, para apoiar o que o JCB disse: "Os quadros de realização e em boa parte de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se desolidarizar de sua origem ocupante, em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado, e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo."

Paulo Gracindo e Jardel Filho. Terra em Transe — 1966 de Glauber Rocha.

Hugo Carvana,



BERNARDET — Um outro elemento seria aquele que deixou o Maurício tão irado, que é o de aceitar filmes como eles existem e talvez até mesmo sem juízo de valor. Quando ele fala da *Independência ou Morte*, sem citar o título isso inclusive é uma questão de metodologia que a gente poderia discutir.

ANTONIO CANDIDO - Não tem o nome de nada aqui.

BERNARDET — Sim. Só que quando ele aborda filões ou movimentos ou escola, a gente entende realmente e não precisa citar ninguém. Só que quando ele cita Os Inconfidentes e Independência ou Morte que são filmes isolados para conservar a homogeneidade do método, aí ele elimina o título. É uma referência mais metafórica.

Então, no caso de *Independência ou Morte* ele acha que simplesmente o fato de reconstituir cinematograficamente uma iconografia ingênua, e primária de um certo civismo. . .



Hugo Carvana e Milton Gonçalves. O Anjo Nasceu – 1970 de Júlio Bressane. Nihilismo e marginalismo no submundo carioca.



Terra em Transe O populismo em busca da presidência.

ANTONIO CANDIDO — Baseada numa aula de Moral e Cívica, praticamente.

BERNARDET — Exatamente, Inclusive essa Moral e Cívica é a mais conservadora e reacionária possível. Mas pelo simples fato do filme encampar elementos que pertencem a uma vida brasileira ele se torna criador. Isso me parece discutível. Me parece que esses pontos são os 4 fatores de criação a partir desse texto.

ISMAIL — Dentro desse quadro que você levantou, eu já havia colocado o que ele sempre buscou os aspectos digamos positivos, expressão daquilo que está fora do cinema. E o fato de ser expressão do que está fora da tela por si só já seria positivo, independentemente do que esteja sendo expressado. Eu vi isto como uma colocação bastante radical no sentido de desconfianças de Universais. Quer dizer, aquilo que é peculiar é positivo. Nesse texto a gente tem esse critério.

Há uma desconfiança geral à aplicação de categorias universais à situação. E eu vejo nesse texto algo que se aproxima ao texto da *Plataforma da nova geração* de 1944, que é uma análise de posturas político-ideológicas na qual ele acusa esquematismos tendentes a importar determinados parâmetros que eram dados no quadro



Tarcísio Meira. Independência ou Morte – 1972 de Carlos Coimbra. Moral e Cívica em Technicolor.

internacional. Agora vejo novamente essa idéia: o que há de positivo vai ter que emanar de dentro desse processo particular brasileiro. Esta atitude é algo problemática. Não teria tendência a endossá-la como princípio absoluto, mas teria tendência a ver como algo que naquele momento em específico funcionava frente aos objetivos do texto naquele momento particular.

Na própria atitude do estrangeiro como o outro há uma separação muito radical entre este eu e este outro. Parece que não existe possibilidade de buscar mediações entre esse eu e esse outro.

MARIA RITA — Mas a mediação é dada pelo fato de que "nada nos é estranho porque tudo o é". Neste caso, não há nenhuma espécie de oposição frontal entre o eu e o outro, porque eu sou o outro. E é o que nos distingue a nós brasileiros de todos os outros subdesenvolvidos aos quais o Paulo se referia antes. Vem exatamente daí a ambigüidade a riqueza de todo o resto, porque isto é colocado como premissa básica. Então me parece que, depois desta premissa de base, não há como entender de modo maniqueísta qualquer outra coisa que diga respeito à relação entre nós e os outros.

ISMAIL — Mas a premissa de base se refere ao ocupante, não ao ocupado.

BERNARDET — Eu não sei exatamente em que altura do texto ela é colocada, se antes ou depois da distinção entre ocupante e ocupado. Mas de qualquer modo é claro que ela se refere fundamentalmente a nós enquanto ocupantes.

 $\mathbf{ISMAIL} - \mathbf{Claro}$, eu concordo com você que a riqueza vem justamente dos problemas. . .

MARIA RITA — Certo. Mas por outro lado tudo quanto está sendo discutido no texto diz respeito aos trinta milhões de ocupantes — os setenta milhões de ocupados ignoram tudo, inclusive a atividade, a situação ou a própria fruição cinematográfica. Agora, de qualquer modo, tudo isso diz respeito àqueles que são só 30 milhões, e que são os ocupantes e que para quem nada é estranho porque tudo o



é. De tal sorte que isso me parece introduzir uma ambigüidade fundamental que anula qualquer outra possibilidade de separação rígida. Não sei se eu estou vendo direito ou não.

ANTONIO CANDIDO — Mas de qualquer maneira existe um problema que o Bernardet levantou que exige uma resposta prática. Vamos trocar bem a miúdo: a partir desse texto, quais são os tipos de atitudes criadoras dentro do cinema que se pode postular. Ele analisou o primeiro. E ele levantou este problema bastante delicado que vocês estão situando de maneira teórica. Que a gente poderia situar da seguinte maneira: se assim é, o simples fato da presença de um elemento pitoresco local é valioso em si e justifica a produção? No limite é contra isso que MS se insurgiu. É de fato uma atitude extremamente perigosa, porque aqui neste trecho creio que o Paulo se refere com alguma simpatia à moda caipira, na literatura, no rádio, na televisão.

Esta moda é sob certos aspectos terrível. É um "kitsch" nacionalista perigosíssimo. Mas ele, levado pela lógica da argumentação, está disposto a jogar forte: está apostando para perder ou ganhar, e obriga a gente a encarar com uma certa angústia esse problema que o Bernardet levantou. Será então que um filme, feito conforme padrões que são os dos interessados em manter a situação, padrões originários da cultura do ocupante, mas que podem ser padrões estéticos de valor (entre outros), - será que este filme deve ser condenado em nome do pitoresco local? Por exemplo: O filme Independência ou Morte se justificaria por trazer as imagens que são gratas a quem passou pela instrução moral e cívica na escola? Esse problema é concreto e prático e é muito sério. E foi o que escandalizou mais nas atitudes do Paulo Emílio, que fazia os amigos discutirem. Eu pessoalmente fiquei muito chocado com isso. Chocado no bom sentido, pois que com Paulo Emílio eu nunca me choquei com nada. Mas eu falei com ele sobre isso mais de uma vez e para discutir o problema até combinamos um almoço. Ele dava aquelas risadas homéricas. Nós almoçávamos juntos todos os meses, o Décio, eu e ele, na cidade. E eu dizia: vamos dedicar um almoco a te espinafrar, por causa desse negócio de você dizer que chanchada brasileira é melhor que os grandes filmes estrangeiros. Falava assim de brincadeira; e ele dava aquelas risadas dele. Mas fora do plano da brincadeira é um problema muito sério, que a literatura já defrontou no Brasil, que a arte já defrontou no Brasil, é o problema que os românticos colocam para a literatura. Eu me lembro do artigo de um rapaz da Faculdade de Direito que está nos Ensaios Literários do Ateneu Paulistano, um rapaz do 5° ano, num artigo de mil oitocentos e cinquenta e tantos em que ele faz uma resenha de literatura acadêmica. E fala: fulano está contribuindo muito para a literatura brasileira porque fez um poema sobre índio, aquele fala de cachoeiras, aquele fala de onça. Mas infelizmente nós temos alguns que não são brasileiros, como é o caso do Manuel Antonio Alvares de Azevedo, em cuja obra não se acha a natureza do Brasil, ora, acontece que era justamente o maior de

Corporation out of the control of th

todos. Quer dizer, o estudante pôs de lado aquele que não entrou no particular local. Este problema que colocou para a literatura e que ela resolveu a duras penas — se é que resolveu — após o modernismo, no cinema ele ainda está aberto. E parece que o Paulo assumiu uma tarefa histórica de pensar o problema do conteúdo no cinema, como a sua justificativa estética eventual. Acho que isso está na colocação do Bernardet.

BERNARDET — Certo. A gente poderia perguntar o seguinte: o Paulo certamente considera que o cinema tem que passar pelas fases pelas quais passaram os outros meios de expressão no Brasil. Em relação à literatura, o cinema está bastante atrasado e todo o trabalho que por ela foi feito no século passado e início deste o cinema teria que fazer. Será que as experiências adquiridas na literatura, na pintura, não podem ser aproveitadas pelo cinema? Será que o cinema tem que passar por todas as outras fases? Acredito que não. Me parece bastante significativa a posição do Cinema Novo. Este movimento não se nutre de cinema. Uma grande parte dos aspectos ideológicos e estéticos do Cinema Novo não nascem do cinema brasileiro. A informação dos cineastas vem de outras áreas: da literatura, da poesia, da universidade etc. e do cinema estrangeiro. Houve por parte do Cinema Novo, um grande esforço de

Esta moda caipira é sob certos aspectos terrível. É um kitsch nacionalista perigosíssimo.

se filiar ao cinema brasileiro, criando no Humberto Mauro uma espécie de patrono. Mas um patrono encontrado posteriormente. Pois não é que Humberto Mauro seja de fato o gerador, uma das matrizes do Cinema Novo.

Então penso que não é necessário que o cinema passe por todas as fases do tipo regionalismo, naturalismo puramente descritivo de elementos pitorescos etc. Em função da experiência adquirida nos outros meios de expressão ele pode se aproveitar disso e dar pulos.

Outra coisa que queria colocar também diz respeito ao cinema estrangeiro: Maria Rita disse que o Cinema Novo se nutriu do cinema estrangeiro. Com a particularidade que, diferentemente de outros movimentos, ele não tentou reproduzir, mas sim aproveitar e transformar o que foi assimilado. Agora, eu acho que a expressão cinema estrangeiro não é feliz, nem como o Paulo Emílio usa no seu texto nem como Maurício usa numa carta que ele mandou ao Paulo. É que nós não estamos no Brasil realmente em contato com o cinema estrangeiro. Temos um pouco essa impressão, mas não é bem o que ocorre. Nós estamos em contato com os filmes estrangeiros que nos são mandados por determinadas distribuidoras e só nos chega o que é filtrado por essas distribuidoras. Nos chega um certo cinema comercial, o que não representa nem de longe o que há de mais interessante que possa ser feito nos Estados Unidos, na Europa, na África ou no resto da América Latina. Essa experiência cinematográfica que está sendo desenvolvida pelo mundo, aqui no Brasil só temos a mais longínqua idéia, caso tenhamos alguma idéia. Então o problema não é o cinema estrangeiro, mas o cinema veiculado pelas distribuidoras e basicamente pelas distribuidoras norte-americanas, já que são elas que filtram o cinema francês, o cinema italiano etc.

Outro problema é que por mais fundamental e básico que eu ache esse voltar-se para o cinema nacional, mesmo aquele que acharmos o mais medíocre, e dedicar-lhe muita atenção, assim mesmo a atitude do Paulo Emílio leva a uma atitude de um isolacionismo cultural.

MARIA RITA — Com relação a isto, eu me lembro de uma conversa que tive certa vez com o Paulo a propósito do prefácio do seu (de Antonio Cândido) livro sobre literatura brasileira. Neste prefácio o senhor falava das obras que precisavam ser lidas e ser vistas. . .

ANTONIO CANDIDO - Apesar de vagabundas, não é?

MARIA RITA — Apesar de vagabundas. O senhor comparava esses livros medíocres com os braços de Helena, que guardavam em si o brilho de todos os olhares que os haviam contemplado, e que quanto mais vistos mais belos se tornavam. O mesmo acontecia com as obras, que precisavam do interesse do leitor para que a sua mediocridade se tornasse interessante e significativa. Mas depois o senhor prosseguia com uma frase que me impressionou muito, e era sobre isso que eu discutia com o Paulo. O senhor dizia que as pessoas que se nutrem

exclusivamente de literatura brasileira são reconhecíveis à primeira vista pelo provincianismo, pela mediocridade - não lembro exatamente qual era a expressão que o senhor usava — ou pela estreiteza de suas idéias. A lembrança desta frase me afligia demais, porque o que nós fazíamos o tempo todo era nos concentrar exclusivamente em cinema brasileiro e tentar desviar a atenção das pessoas do cinema estrangeiro para o cinema brasileiro. Diante da minha aflição o Paulo então ria e dizia que, em cinema, aquele era um risco que a gente estava tão longe de correr, o de as pessoas algum dia se nutrirem exclusivamente de cinema brasileiro, mesmo aquelas que podiam eventualmente ser influenciadas pelas idéias dele - que eu podia tirar essa preocupação da minha cabeça tranquilamente. A rigor ele não achava possível que alguém se nutrisse exclusivamente de cinema brasileiro. O que me leva mais uma vez a pensar se não se tratava meramente de posições táticas, as que às vezes ele assumia no limite. É claro que o Paulo nutriu-se muito de cinema estrangeiro, e isso foi parte fundamental, não somente da sua formação cinematográfica, mas de sua própria formação cultural. E a impressão que eu tenho é exatamente a que voce sugere: em matéria de mediocridade, o que nos vem de cinema estrangeiro é de tal modo maciço que no fundo nestas conversas é com isso que a gente sem pensar acaba identificando a expressão "cinema estrangeiro".

Em matéria de mediocridade,
o que nos vem de cinema estrangeiro
é de tal modo maciço, que no fundo
destas conversas é com isso que
a gente acaba identificando a
expressão "cinema estrangeiro".

BERNARDET — É, mas acho que precisa matizar mais. Pessoalmente seria bastante favorável a uma informação de cinema estrangeiro ampla aqui no Brasil, gostaria muito que se vissem filmes africanos, latino-americanos que nunca vemos. Isso seria uma informação que poderia enriquecer a nossa própria problemática cultural.

Agora, o problema é que por um lado não é exatamente "cinema estrangeiro" ou "cinema brasileiro", mas sim um cinema veiculado pelos organismos de opressão comercial e cinema brasileiro. E por outro lado é o tipo de relacionamento que nós entabulamos com esse cinema. E que o problema não é o cinema estrangeiro, mas sim um cinema opressor, um cinema diante do qual nós nos encontramos sem defesa de discussão.

MARIA RITA — Desculpe, Jean Claude, mas aqui de novo eu acho que nós temos que separar duas questões. Nós estávamos falando em cultura, e quando você fala em opressão há um deslocamento para questões de mercado e de produto. Quando o Paulo falava em cinema estrangeiro, com freqüência é claro que ele falava também em cultura estrangeira, mas fundamentalmente ele falava da presença dos filmes no mercado. E eu acho que estas duas coisas têm que ser claramente distinguidas. Não importa quais sejam as influências ou a preponderância cultural que você possa ter, em termos de outros meios que não o cinema (em termos de literatura ou de arte plásticas, por exemplo), isso não impede a circulação dos produtos localmente feitos. A influência do teatro estrangeiro não

impede o florescimento do teatro nacional porque o teatro estrangeiro pode eventualmente ocupar nossas mentes, mas não ocupa o nosso mercado. Enquanto que a influência do cinema estrangeiro é muito mais do que uma influência cultural, ela é uma presença física. E essa duplicidade estava sempre presente, com ênfase maior ou menor para um lado e para o outro, quando o Paulo se referia ao problema do cinema estrangeiro oprimindo o cinema brasileiro.

BERNARDET — Exatamente, quero dizer que podemos ter contato com aquilo que há de mais criador nas atividades cinematográficas externas ao Brasil, isso por um lado, e por outro lado não nos colocamos meramente como assimiladores dessas experiências, mas sim de poder discutir com eles; assim como pode haver uma influência cultural e cinematográfica sobre nós, há a possibilidade de exercermos influência sobre outras áreas sociais. Existe realmente a possibilidade de uma troca de informação. Obviamente, isso supõe uma transformação de nossa atitude social, cultural e política. Mas o problema não é, então, o cinema estrangeiro mas a maneira de nos relacionarmos com o cinema estrangeiro. No caso do Cinema

Novo, por exemplo, acho que foi o único momento do cinema brasileiro em que nos aproximamos disto. O Cinema Novo é influenciado nas suas formas, métodos de produção etc., pelo cinema estrangeiro, mas ao mesmo tempo em que aquilo tudo foi retransformado no Brasil o Cinema Novo passou a exercer influência, em alguns cineastas africanos, europeus, húngaros etc. A partir desse momento não há mais o risco (deixando de lado o proble-



ma do mercado cultural geral) de você simplesmente estar na dependência do produto cultural, porque você o recebe, pode assimilá-lo e pode devolvê-lo num sistema de troca e de igualdade no plano cultural.

ANTONIO CANDIDO - Sintetizando um pouco o que o Bernardet disse, o que a Maria Rita obtemperou, o que eu falei, o que o Ismail procurou sobre aquele aspecto da generalização de evitar o particular e o geral, eu acho uma coisa importante no que o Bernardet falou. Sempre pensando nas consequências práticas, é o problema seguinte: a atitude do Paulo, mesmo contra a vontade dele pode redundar numa tomada de posição contra a entrada do produto cultural estrangeiro. E isto não está nas intenções dele, pois na medida em que ele reconhece que nós somos o outro e que o outro é necessário para a identidade do mesmo (essa é a dialética da cultura brasileira) ele não podia querer isso, mas isso está implícito também nas idéias dele. Então seria preciso pensar um pouco nessa distinção que o Bernardet fez: uma eventual abertura para o produto que vem do exterior que é esteticamente válido e que portanto para nós também se torna matéria de experiência. E a rejeição do que vem do exterior como ocupação econômica e domínio do mercado brasileiro de cinema, e a imposição de padrões culturais que violentam a nossa cultura. Mas que esse perigo existe na prática, existe, não vamos esquivar. Daí vinha a polêmica amistosa que estava se esboçando com o Paulo Emílio. O Décio e eu tentamos desde o fim de 1976, discutir com ele sobre isso, mas infelizmente não foi possível.

BERNARDET — Mas na medida que esse esteticamente mais válido não seja opressor e tenhamos condição de dialogar com esse esteticamente mais válido em pé de igualdade.

ANTONIO CANDIDO — Certo. É preciso ver que seria simplificar excessivamente considerar estrangeiro apenas na medida em que ele é opressor econômico. O Paulo rejeita também o estrangeiro na medida em que ele é esteticamente a imposição daquilo que aconteceu na Índia: quer dizer, o cinema hindu se constituiu, mas graças a estereótipos, a padrões fornecidos pelas oleogravuras sentimentais inglesas do fim do século XIX, que criaramaidéia, a superimposição da idéia da "mother India". Aí seria realmente uma intromissão estética, mas que seria também tão rejeitável quanto a intromissão econômica.

ISMAIL XAVIER — Eu acho que para colocar bem esse problema do estrangeiro, a própria Índia fornece o exemplo do Satyajit Ray, que é um cineasta nitidamente influenciado pelo cinema estrangeiro (o neo-realismo é uma matriz dele) e que é um dos poucos a sair dessa produção em massa do cinema hindu. E o Cinema Novo brasileiro é o outro caso que já foi aqui citado.

Agora, dentro dessa relação entre o econômico e o cultural, e a complexidade dela, nós podemos voltar ao problema do conceito do cinema subdesenvolvido, que também me estranhou muito. Eu acho muito difícil fazer essa identificação entre o econômico e o cultural, e transportar para o campo cultural o que seria em princípio um conceito econômico. Eu não entendo bem o que ele coloca como cinema subdesenvolvido, no geral, englobando os aspectos econômicos e os aspectos culturais. Acho muito difícil definir o que é uma cultura subdesenvolvida, em relação a quê. Inclusive tendo em vista o fato de que ele joga muito com o conceito de expressão, como um dado positivo a produção cultural é positiva, na medida em que ela é criativa, na medida em que ela é expressão do que emana da particularidade do meio, da sociedade de onde ela provém — fica difícil trabalhar com esse conceito de subdesenvolvimento no plano cultural. Se bem que eu concordo, mais uma vez, que é fruto do objetivo do texto.

MARIA RITA - Eu acho que, independentemente do exemplo que o Jean-Claude nos deu no início, as interpretações que se fizeram deste texto foram de um modo geral bastante distorcidas. Não apenas no seminário do Rio, mas aqui em São Paulo, entre grupos de alunos, jovens universitários ou mesmo cineastas, o texto foi encarado de uma maneira chapada e maniqueísta que anula toda a riqueza que ele tem. Por outro lado eu vejo uma outra distorção, desta vez da nossa parte, quando nós tentamos encontrar no texto - falando em ocupante e ocupado, cinema subdesenvolvido etc. - conceitos. Porque justamente essa nossa tentativa de destrinchar e de ver na reflexão do Paulo uma conceituação anula a ambigüidade, e a riqueza que vem da ambigüidade, de uma série de – na falta de melhor palavra - "conceitos" de que ele se utiliza, de expressões como ocupante e ocupado que são metáforas, quase que explicitamente metáforas. Se a gente tenta destrinchar as coisas em termos de conceitos, a gente tem que anular a ambigüidade, porque o conceito por definição não é ambíguo, ele tem que ter suas múltiplas determinações explicitadas. Num texto ensaístico como este - que nem de longe pretende ser um texto científico - corre-se o risco de anular boa parte da riqueza que vem dessa própria flutuação de significados dessa própria imprecisão. Tenho a impressão de que estamos também distorcendo as idéais – é claro que num sentido diferente do que tomou, por exemplo, a discussão que tiveram os alunos do Paulo em classe; eles adoram o texto de forma inteiramente acrítica, com frequência não entendem ao que se refere a terça parte do que está escrito mas acham sempre que é isso mesmo, é tudo ótimo, genial etc. muito mais em função do próprio carisma que tem o Paulo, da maneira como ele escreve, e do embalo do próprio texto, que é muito bonito, do que efetivamente da sua compreensão. Não sei se nós não estamos fazendo uma distorção no sentido oposto, querendo entender a mais.

BERNARDET — Eu acho que você tem razão num ponto: conceitos como ocupado e ocupante, têm toda uma identificação funcional dentro do texto. A gente poderia até falar, não sei, em conceitos flutuantes. No entanto em relação ao cinema subdesenvolvido, já não existe isso. Realmente há uma afirmação taxativa, certos cinemas são e sempre foram subdesenvolvidos e outros nunca foram. Eu gostaria então de retomar essa expressão, cinema subdesenvolvido, porque acho que o Ismail tem razão, já que o texto a usa de forma mais afirmativa possível.

MARIA RITA — Você tem suficientemente definido o que seja este cinema subdesenvolvído nas diferentes análises que o Paulo faz, se você pegar trecho por trecho dos que se referem ao cinema hindu, ao cinema japonês, ao cinema árabe, e depois a distinção que ele estabelece entre estes diferentes cinemas e o brasileiro, você tem como características comuns, além da imagem cultural do ocupado retransposta pelos próprios filmes, a sujeição econômica claramente definida em todos os casos de subdesenvolvimento.

ISMAIL — Eu só acho que as referências que ele faz ao caso hindu, ao caso árabe e ao caso japonês são introdutórias para a colocação do nosso problema. E pelo fato de serem sínteses, elas não poderiam entrar na complexidade de todos esses países. Porque se a gente fosse falar de cinema árabe em termos analíticos a gente teria que ir muito longe: por exemplo, uma coisa é o cinema argelino, outra é o cinema egípcio. O próprio caso do cinema japonês é bastante complexo: essa relação entre imitação e afirmação de características nacionais, o problema econômico. Existem trabalhos recentes que afirmam que existia um certo tipo de cinema japonês que foi reprimido, que o cinema que nós vemos hoje não é tão japonês como se pensa. Enfim, existe toda uma série de problemas complexos, que eu acho interessante deixar de lado agora e voltar para o plano específico do cinema brasileiro, porque se nós formos entrar na discussão dos outros cinemas nós vamos entrar num círculo difícil de sair.

MARIA RITA – Veja Ismail, é claro que não seria o caso de extrapolar o texto e entrar em complexidades que o texto não levanta. Mas de qualquer modo definindo esses cinemas, essas diferentes cinematografias subdesenvolvidas o que o Paulo Emílio coloca como característico delas é em primeiro lugar o fato delas transmitirem uma imagem dos próprios países que não foi composta por eles mesmos, mas uma imagem que vem de fora. Em segundo lugar, no fato delas se apoiarem economicamente em capitais que não são do seu próprio país. Ele coloca - ainda que vagamente - a respeito do problema que o Bernardet levantou, a respeito de obras desenvolvidas em cinematografias não desenvolvidas, a possibilidade de você ter uma florescência econômica muito grande, uma quantidade muito grande de filmes que possa dar a ilusão de um desenvolvimento que efetivamente não ocorre, ou a existência de obras que teriam uma postura crítica das questões em pauta e que seriam igualmente subdesenvolvidas no caso, pois em vez de combater a própria situação de subdesenvolvimento, elas se debatem em meio a ela. Então me parecem caracterizações mais ou menos precisas, com a grande vantagem de tornar a ambigüidade da situação brasileira maior que o contraste. Justamente porque a partir da colocação dessas situações nítidas é que o Paulo coloca a nossa particularidade de ao mesmo tempo sermos nós ou outro. Então a própria noção de subdesenvolvimento, que num caso é baseada na oposição nacional x estrangeiro. Inclusive há um trecho específico no texto, não me lembro aonde, em que ele fala de subdesenvolvimento como fruto de um determinado tipo de relação com o exterior, que alguns países nunca tiveram, como é o caso do Japão: o relacionamento do Japão com o mundo nunca foi um relacionamento subdesenvolvido, nunca houve uma relação com o exterior que caracterizasse a situação de subdesenvolvimento. Com isto você já poderia ter já 3 características definidoras do que poderia ser, um conceito de cinema subdesenvolvido que possa servir de base para uma discussão dessa ordem. No entanto sem esquecer jamais que elas são usadas dentro da economia interna do texto como fatores de oposição, na medida em que elas são situações claras que por isso mesmo se contrapõem a nossa, que é confusa. E isso é que me parece muito bom

BERNARDET - Aí a gente chega, pelo que você está dizendo, à conclusão de que o cinema brasileiro é subdesenvolvido. Esse subdesenvolvimento não se define pela situação econômica apenas (você mesma citou numa outra ocasião que o próprio cinema italiano teve toda uma fase paupérrima em que a produção chegou quase a desaparecer - não pode haver filmes mais pobres que alguns filmes do Rosselini), não é o capital (o cinema italiano está dominado pelo capital estrangeiro) não é nem a ocupação do mercado (mais de 95% do capital empregado no cinema inglês é americano, e no entanto o cinema inglês não é subdesenvolvido). Então não são esses fatores, aos quais a gente está acostumado a se referir, que definiriam o subdesenvolvimento do cinema do Brasil. Certamente uma atitude, uma situação mais geral do ponto de vista cultural e político e de dependência cinematográfica, mas cinematográfica como decorrência. Por mais ocupado que seja o mercado. Talvez possamos dizer: com o mercado ocupado, se a gente aceita e se deleita com essa ocupação, então seremos subdesenvolvidos, mas com a mesma ocupação, se lutamos contra, então não seremos subdesenvolvidos. Não sei se é uma colocação que a gente poderia fazer.

MARIA RITA — Não, não me parece que o Paulo daria essa definição de subdesenvolvimento; ou pelo menos não há aqui indícios que levem a esta colocação.

BERNARDET — Mas então o que define? Já que não são esses fatores que definem. Por outro lado, eu não acho que filmes como Viramundo, Terra em Transe, O Anjo Nasceu sejam filmes subdesenvolvidos. Não vejo absolutamente porque esses filmes teriam que ser subdesenvolvidos. Embora a gente aceite o conceito de subdesenvolvimento aplicado em geral ao cinema brasileiro. Então qual a relação, qual a contradição que existe entre uma determinada situação de produção, cultural, política, econômica e o aparecimento de determinados filmes que, pelo menos intuitivamente a gente não colocaria como subdesenvolvidos. Não sei esmiuçar isso. Por serem filmes críticos ou por terem uma afirmação estilística maior? Acho que não.

ISMAIL — Eu também não sei como determinar. Ainda que seja uma atitude ainda abstrata, na medida em que ela é de puro princípio, eu tentaria evitar a aplicação desse conceito no plano cultural, não aceitar mesmo. Inclusive discutir contra ele e dizer que não tem sentido falar disso.

BERNARDET — Se nós discutirmos dentro do texto nós podemos chegar a isso.

ISMAIL — O caso da Índia que ele cita é muito interessante. Pelo menos em nível econômico de distribuição, a produção do cinema hindu é enorme. E como no caso do próprio cinema europeu tem capitais estrangeiros (o cinema italiano é um caso típico). O que oporia aqui o subdesenvolvimento hindu ao "desenvolvimento" italiano? O que talvez está implícito também no texto e na nossa discussão, é que a própria situação geral desses países é que permitiu certos critérios, o que neste

momento influi decisivamente na forma de nós nos aproximarmos do cinema hindu. Por exemplo, não se fala que o cinema inglês é subdesenvolvido. Os ingleses estão se vendo como subdesenvolvidos, estão reclamando barbaramente, que foram reduzidos a produzir documentários para TV e que o cinema de ficção não existe na Inglaterra.

BERNARDET — Foram mesmo, isso é verdade. Mas dois ingleses que estiveram nos últimos anos no Brasil e que têm uma visão crítica da cinematografia inglesa, nunca usaram essa palavra, que o cinema inglês é subdesenvolvido. Falavam em crise da produção. Realmente a produção poderia estar em crise, eventualmente até desaparecer. Mas eles não usavam esse conceito, nem nós pensávamos em aplicar esse adjetivo de subdesenvolvimento ao cinema inglês, por mais dominado que ele seja e ele o é.

Foto: Amilcar Monteiro Claro



ISMAIL — Acho que nós estamos projetando para o cinema aquilo que é a imagem geral do país. Daí ficar mais fácil imaginar um cinema brasileiro subdesenvolvido, um cinema árabe subdesenvolvido e mais difícil imaginar ou aceitar que exista um cinema de um país europeu subdesenvolvido. O caso do Canadá pode ser outro exemplo, em que a não ser por essa última florescência em Quebec, foi sempre um cinema dominado inteiramente. E ainda hoje, na área anglo-saxã é totalmente dominado. Eu vejo que, talvez dentro da própria construção do texto do Paulo Emílio, este critério também esteja presente, implícito.

MARIA RITA — Veja, a analogia não é gratuita. É claro que essas cinematografias todas trazem em si a marca do subdesenvolvimento. Pelo simples fato de se desenvolverem em situações subdesenvolvidas. Acho que isso é básico. Acho que você pode tranqüilamente fazer essa associação. Não é gratuito, é um dado a ser levado em conta.

BERNARDET — Vamos aceitar essa colocação que você faz, em estender a palavra subdesenvolvido ao cinema, pelo fato de a gente aplicá-lo à situação geral do país. Agora, dentro disso, os filmes, ou certos filmes são subdesenvolvidos?

MARIA RITA – Veja, a analogia não é gratuita. É claro que essas cinematografías todas trazem em si a marca do subdesenvolvimento – pelo simples fato de se desenvolverem em situações subdesenvolvidas. Acho que isto é básico. Eu acho esta discussão muito procedente, mas ela extrapola o texto do Paulo. Nós podemos achar que ele deveria ter colocado mais claramente uma série de questões - mas ele não coloca. Você sabe precisamente qual era a posição do Paulo com relação a essa questão, não por este texto, mas por outros que você conhece. Você mesmo disse que, conversando pessoalmente com ele, o Paulo jamais consideraria um filme como o do Glauber como um filme em si subdesenvolvido, mas isso é uma outra coisa. Este problema em específico o Paulo não desenvolve. Ele fala de uma cinematografia, de um movimento de cinema que abrange tudo - produção, mercado, filmes - mas não fala de filmes específicos. Talvez a gente pudesse achar que ele deveria ter falado, ou até mesmo saber o que é que teria dito, mas de qualquer modo isso seria uma questão que a gente estaria levantando.

MAURÍCIO SEGALL - Por circunstâncias que fugiram totalmente ao meu controle eu não pude me preparar para esta conversa. Mas uma coisa só que eu queria apontar é que existe o texto da revista Argumento e a minha carta na época foi muito mais calcada no texto da revista Cinegrafia do Centro Acadêmico Armando Salles de Oliveira de São Carlos, que foi uma entrevista muito descontraída, em que na introdução ele diz o seguinte, que seria interessante reproduzir "A conversa Reichenbach, Araújo, Mazzini e eu deve ter resultado numa massa sonora bastante informe. Não é de espantar que a transcrição redunde num aglomerado caótico de palavras e frases. O caos, pela sua própria natureza, não se presta a revisão; por outro lado é sabido que se coaduna com a criação. Da massa de frases sem sentido acabam emergindo idéias que reconheço que me são caras e que talvez sejam minhas". Nessa entrevista aqui da revista Cinegrafia as coisas são ditas de maneira muito mais extremadas. Em Argumento, a coisa se arredondou.

MARIA RITA — Eu gostaria de fazer um parênteses explicativo. O trecho que você leu foi a maneira que o Paulo encontrou de dizer, sem querer ser indelicado com as pessoas que fizeram a entrevista, que a fita gravada foi extremamente mal transcrita. Havia uma série de coisas — talvez surgidas de um embaralhamento de vozes falando ao mesmo tempo, ou de frases truncadas — que não correspondiam precisamente àquilo que o Paulo tinha dito. A gente pode claramente perceber formulações de frases que não lhe eram habituais, e erros gramaticais que o Paulo não cometia quando conversava normalmente. Realmente a conversa deve ter sido um embrulho total, e mal gravada ou mal transcrita da gravação. Mas o Paulo jamais constrangeria as pessoas dizendo que elas pudessem eventualmente ter transcrito mal as suas palavras; por isso ele escreveu aquela pequena nota introdutória à guisa de explicação.

MAURÍCIO SEGALL — Isso sim. Mas acontece que realmente alguns aspectos ficaram totalmente fora do texto publicado na revista Argumento, independentemente de como tenha sido feita a transcrição. E deve ter sido isso que a Maria Rita disse, mas foi pena que não tenha havido uma correção. Porque a publicação Cinegrafia é para estudantes e aí os conceitos foram realmente radicais mesmo. E em cima desta é que a minha carta se baseou, muito mais do que o texto publicado em Argumento.

MARIA RITA — Mas me parece que em sua carta você levanta uma série de problemas fundamentais que, independentemente da eventual má transcrição ou da exacerbação de posições que pode ter esse texto com relação a outros textos, são

problemas que dizem respeito ao pensamento do Paulo de um modo geral, que se explicitam inclusive aqui (em *Trajetória no Subdesenvolvimento*), num texto pensado e refletido como este de *Argumento*. De modo que uma série de coisas que você diz a propósito do texto publicado em *Cinegrafia* são válidas também para "Trajetória no Subdesenvolvimento".

MAURÍCIO SEGALL — Isso é verdade. A coisa básica mesmo que tem na minha carta e que eu deveria reler (afinal ela é de 74) é a dúvida que eu tenho com essa posição extremada a ver cinema brasileiro. O Antonio Cândido disse com muita simplicidade o que eu acho que é o cerne. Existem muitas coisas em volta ainda. O que aconteceu com o Paulo Emílio nessa coisa, é que ele não se deu conta — realmente — da influência que ele tinha sobre a juventude. Porque evidentemente, muitas coisas que ele diz nessa entrevista são forçadas de mão, visto que era uma situação muito mais informal. Mas acontece que as forçadas de mão foram aceitas literalmente. Eu tive diversos exemplos disso. Então, de repente, a célebre atitude de só ver cinema brasileiro — que tem de ser qualificada dentro do pensamento todo do Paulo Emílio, e a gente tem

O fascismo latente de cada um pode levar a posições que não são nacionalistas, mas pura e simplesmente chauvinistas.

que lembrar muito bem que ele pode chegar a essa posição depois de ver todo o cinema estrangeiro, e é onde o Antonio Cândido colocou muito bem o problema — isto passou, dado ao carisma do Paulo Emílio, a se constituir regra junto a muitos alunos. Então de repente, você pergunta se alguém tinha visto uma boa fita estrangeira e a resposta era não. Porque, se perguntava. "Ah, porque eu não vejo fita estrangeira". Isso foi resultado do quê? Foi um processo próprio ou um resultado direto da absorção literal das palavras do Paulo Emílio? Pessoalmente acho que foi a segunda hipótese. Infelizmente a carta nunca foi discutida. Na época, talvez para Paulo Emílio clarificar certas coisas teria sido interessante a discussão disso.

MARIA RITA — Realmente não foi discutida a sua carta, mas ela foi tão divulgada, e pelo próprio Paulo Emílio, que acabou havendo uma forma de discussão possibilitada pelo confronto entre o seu texto e o dele. O Paulo não discutia as suas objeções, mas na medida em que falava na sua carta, suscitava nas pessoas o interesse pela reflexão em torno das questões que você colocou.

MAURÍCIO SEGALL — Não me preocupa o fato em si de minha carta não ter sido discutida e divulgada. O problema era realmente a discussão do conteúdo. Eu acho que não existem grandes divergências no fundo. Existem perigos contingenciais. A relação desta juventude, no caso, com o cinema estrangeiro e que talvez possa se extrapolar e talvez tenha se extrapolado para outras formas de expressão cultural, este que era o perigo para mim. Houve coisas que Paulo Emílio falou nessa entrevista sobre o *Independência ou Morte*, onde ele diz que tem um tecido cívico elementar que está presente nas escolas e quando aparece tem inclusive uma importância cultural, aí tem problemas que bordejam certas posições políticas sérias. Porque esse tecido cívico que ele coloca, daí eu falar muito em minha carta

no perigo do fascismo latente em cada um, não é, pode levar a posições que não são nacionalistas e que são, pura e simplesmente, chauvinistas. Não sei até aonda a gente pode levar o conceito de chauvinismo na cultura, não sei como ele funciona, nunca pensei muito nisso, mas o chauvinismo para mim é um mal, claramente. E as coisas aqui bordejam freqüentemente o problema do chauvinismo. Eu volto a dizer: eu tenho a certeza de que certas colocações não eram colocações para valer ao pé da letra, mas tinham o efeito de valer ao pé da letra. E isso é perigoso. E de fato, uma vez falando com o Paulo Emílio quando eu insisti no problema do carisma, ele realmente se mostrou muito surpreendido. E o tal carisma aumenta a responsabilidade das pessoas, a meu ver.

ISMAIL — E pode também ter outros resultados, digamos, inversos. Porque eu acho que em certos momentos a radicalização dele, os exageros digamos, tiveram sobre certas pessoas uma influência num caminho inverso. Eu falaria assim em termos da minha própria experiência, sou parte dessas pessoas que tiveram uma formação sob a orientação do Paulo Emílio. E acho que não somente no meu caso, como no caso de outras pessoas, os exageros dele num certo momento e o próprio achatamento de certas questões, provocou deslocamentos. Que não teriam talvez ocorrido se não tivesse havido essa radicalização dele.

ANTONIO CANDIDO - Talvez fosse necessário fazer um comentário marginal ao que a Maria Rita disse. Nós estamos trabalhando em dois planos bem distintos e eu acho que os dois são válidos. O Paulo Emílio tem um ensaio feito para não tirar conclusão, porque é propriamente um ensaio, um debate em torno de problemas para que surja mais inquietação, mais esclarecimento, mas é claro que ele faz questão de não resolver nada. Portanto querer reduzi-lo a conceitos seria mutilar o seu caráter de ensaio. Mas há um segundo plano, um segundo aspecto que está também em nossos espíritos, sobretudo a partir das colocações do Bernardet e que se reforçam a partir do que o Maurício disse e que é, a meu ver, uma extrapolação também legítima; aliás, mais uma especulação que uma extrapolação. É que este ensaio extremamente rico, que aceita a contradição, que aceita a ambigüidade, porque ela é a marca do nosso próprio país, este ensaio esposou de certa maneira o ritmo de formação do país e da cultura. Traduzindo na prática ele implica numa série de consequências concretas, coisas que Bernardet quis levantar. Assim a discussão foi por esse caminho, e eu acho legítimo indagar qual o tipo de cinema que decorre daí, qual o conceito nacionalista que decorre daí, qual o perigo de chauvinismo que vem daí. Eu creio que a gente não deve ter medo de estar cristalizando ou coagulando o pensamento do Paulo. Nós sabemos que ele é fluido no ensaio. Mas há uma segunda etapa que o Bernardet levantou e eu achei legítima: dada a imensa ação que o Paulo tinha, como presença e como produção cultural, qual a consequência prática que isso traz? Nós estamos discutindo também esse aspecto. Que pode redundar, como diz o Maurício nos jovens exaltados chegarem à conclusão "não vejo mais fita estrangeira".

ANTONIO CANDIDO — Isso é uma coisa da história da cultura: qualquer posição que quer marcar tem que ser exagerada. Com bom senso, com meio termo, com equilíbrio, não se faz passar nada. Com equilíbrio, não digo, mas com excessivo senso de medida. Daí eu ter colocado no início esse problema que repito para o Maurício, porque os outros parece que concordaram: existe dentro do pensamento do Paulo a respeito disso, dois momentos diferentes. Há o momento do debate, do ensaio, que é o momento de formulação do problema e como diz você ele é muito mais arrendondado. Há depois o momento da luta e da afirmação; aí ele faz o que toda pessoa faz, que é acentuar taticamente, exagerar. Então seria realmente deformador querer extrair deste ensaio uma posição sistemática de

conceitos figés. Agora, é uma especulação válida saber do ponto de vista positivo ou negativo - não importa - quais as consequências, para a visão que a gente tem do cinema brasileiro, de uma atitude tão poderosa como foi a do Paulo. Poderosa sobre todo mundo, sobre nós os amigos dele, que brincávamos com ele: "então Paulo, que negócio é esse, não se vai mais ao cinema ver fita estrangeira? " Isso era no plano da piada, mas eu creio que a posição é bastante clara sob este ponto de vista, apesar de não ser uma posição esquemática, na medida em que ele estabelece uma diferença entre a colonização cultural e o empréstimo cultural legítimo que está implícita no ensaio, quando afirma — de início — que nós somos também o outro, nós somos o outro lado também. Daí a posição grave que não temos. O caso sério do Brasil, e mesmo da América, é que a geração do Paulo e minha, sentiu isso muito politicamente. O Paulo quando foi preso, em novembro de 1935, estava todo vestido de branco, com um livro do Haya de la Torre, que pôs debaixo do braço, inclusive taticamente, para não ser um de Marx nem Lenin. Mas isso também era sintomático do interesse pelos movimentos populares da América Latina. Nós fomos uma geração profundamente marcada pela revolução mexicana Foto: Bel Gouveia

Poto, Bet Gouvein

de 1910, sobretudo pelo governo Cárdenas de 1934, que foi a reativação da revolução. Então colocava-se o seguinte problema que marcou todos nós. México, Peru, Equador, Colômbia, Bolívia foram países em que o ocupado tinha uma cultura. O ocupante veio e destroçou essa cultura. Então a gente especulava, como os intelectuais mexicanos daquele tempo especulavam: havia uma cultura originária desses países que era preciso restaurar, pois havia sido massacrada pelo espanhol. Só que era uma ambigüidade você fazer isso em língua espanhola, compreende, você chamar-se Haya de la Torre. Havia o livro do escritor boliviano, Jesus Lara que estudava um sujeito chamado José Valparrimache Mayta, que era um poeta boliviano quechua. Jesus Lara sustentava a seguinte tese: que a entrada da cultura espanhola foi uma diminuição das possibilidades culturais da Bolívia, foi o maior azar da cultura boliviana. Se não tivesse acontecido, aquelas civilizações pré-incaicas teriam se desenvolvido, se mantido etc. Nós colocávamos para o Brasil esse problema, concluindo que não existia. A posição do Paulo Emílio tem que ser pensada um pouco também historicamente, biograficamente. Ele estava cansado de saber que não tinha sentido você postular, o reivindicar a preeminencia de uma cultura local que não existe. Cultura local do Brasil é tupi-guarani, que não é propriamente a mais brilhante do mundo, e nem vale como alternativa. De maneira que o artigo do Paulo é perfeitamente lúcido quanto à nossa condição de tomadores de dinheiro emprestado, de cultura emprestada - obrigatoriamente. A partir disso é que se coloca o problema. Daí o ensaio dele ser um dos que coloca com mais acuidade isso, porque ele não opta no plano ontológico. Agora, no plano deontológico coloca possibilidades do que se vai fazer. Penso pois que nesse artigo a gente vai se encaminhando, um pouco sem querer, para os dois níveis. E eles são legítimos: o nível da pertinência das posições do Paulo teoricamente e o nível de quais são as consequências que vêm disso.

Nós tocamos agora em algumas conseqüências que podem ser algumas negativas e outras positivas. Mas nós podemos falar longamente sobre as conseqüências positivas disso, que eu acho muito importante.

MARIA RITA - Eu gostaria de salientar uma coisa que é das que mais me impressionam com relação à atuação do Paulo Emílio. É o fato de que a posição que ele assumiu acabou levando, não apenas a uma valorização maior, mas à própria descoberta de significados culturais no que normalmente é tido e classificado como subcultura. Acho muito importante salientar isto, tendo em vista eventuais prolongamentos dessa atitude que o Paulo propõe, de um modo específico com relação a cinema, mas abrangendo também outras áreas. Depois que o Paulo foi para o IDART(*), dirigindo o centro de pesquisas da prefeitura, em que havia pesquisas sobre teatro, música, artes plásticas, literatura, etc., e mesmo com alunos que assistiam às suas aulas de cinema na Faculdade de Filosofia, que não eram exatamente alunos de cinema, o Paulo tentava desenvolver um certo tipo de levantamento histórico e de reflexão em torno por exemplo do rádio ou do circo que tendia a dar uma importância a essas formas de cultura ou subcultura tão grande quanto a que ele havia dado ao cinema popular. E tendia a formar uma espécie de universo subcultural de grande significação cultural, muito coeso e muito significativo enquanto reflexo da própria maneira de ser brasileira.

ANTONIO CANDIDO - Uma das consequências disso, é a influência que ele teve nitidamente sobre certos alunos. Por exemplo, a sua tese de mestrado, que me impressionou profundamente pelo fato de fazer a descoberta de um mundo cultural totalmente ignorado em São Paulo. A tese da Maria Rita mostra que enquanto a burguesia fez a Semana de Arte Moderna no campo das artes plásticas, da literatura e um pouco da música, a pequena burguesia e certos setores qualificados do proletariado, manifestando uma espécie de cultura dos bairros de São Paulo, fez um grande movimento cinematográfico e teatral. Ela faz um estudo das Escolas de Representação, e das Escolas de Cinema indicando a sua atividade e produção. Eu creio que trabalhos desse tipo representam o prolongamento altamente positivo dessa posição do Paulo. Que é a comprovação de que a ocupação cultural, mesmo num país sem cultura própria como o Brasil, é mutiladora, inclusive quanto a certas formas positivas da cultura do ocupante, que são destroçadas também. E que podem ser recuperadas como o seu trabalho

MAURÍCIO SEGALL — O problema do radicalismo se coloca justamente aí, que é o de querer achar em qualquer produto cinematográfico nosso uma contribuição para o esclarecimento da nossa cultura, isso ele sempre falou, não é? Inclusive dando exemplo de algumas fitas como As Depravadas ou outras do gênero. Aí, de novo, eu acho que é um campo muito dúbio, sem querer esclarecer o conceito, mas do outro lado, o das conseqüências que esse tipo de afirmativa traz. Inclusive, porque ele tem uma formulação muito curiosa, que é a de que o brasileiro tem uma incapacidade de copiar e por isso

(*) — IDART — Departamento de Documentação e Informação Artísticas da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Paulo Emílio foi diretor do Centro de Pesquisas em 1977, quando era diretora Maria Eugenia Franco e Secretário de Cultura Sábato Magaldi.

nós estaríamos a salvo de qualquer perigo. Quando na verdade essa afirmativa tem conseqüências bastante sérias, principalmente com os jovens, eu acho que ela não é muito verdadeira, não. Porque o copiar não é só uma linguagem, especificamente, mas é um pouco na intenção. E existe uma nítida intenção de cópia numa boa parte dessa produção classe C do cinema brasileiro, que toda juventude vai assistir porque é obrigatório assistir todo filme nacional. Isso tem uma certa relação com o problema da cultura, o que é essa cultura nossa. De repente, procura-se ver algo de nosso em tudo que é feito por nós, seja quem fizer. Isso se podia deduzir das afirmativas dele também.



Olivia Pineschi, Marly de Souza e Carlos Imperial. As Depravadas – 1973 de Geraldo Miranda.

BERNARDET - Não concordo com a sua interpretação. Não penso que a idéia do Paulo seja que um filme como As Depravadas, pelo seu conteúdo e pela sua forma, apenas isso fosse uma informação, uma possibilidade da gente discutir a nossa cultura, nosso processo cultural. É claro que, no entender dele, esses filmes trazem alguns elementos de uma certa subcultura, alguns elementos plásticos etc. Mas o básico é que a relação com esses filmes nos remete ao nosso processo cultural. Então o problema não é tanto ver se o filme As Depravadas é positivo ou ver que eventual aspecto crítico tenha o filme, mas ao abordar As Depravadas você se defronta com seu processo cultural. E um fato que eu acho interessante, quando se deslanchou há alguns anos atrás a polêmica contra a pornochanchada, que começou em áreas da crítica, do governo, do Conselho Federal de Cultura etc. O Jornal do Brasil recebeu e publicou uma grande quantidade de cartas de leitores contra a pornochanchada. Agora, tanto quanto eu saiba, nunca esses leitores tinham escrito contra a pornochanchada italiana que existe aqui. Em todas essas cartas o Lando Buzzanca está citado uma única vez. Portanto, é que a pornochanchada maculava alguma imagem de cultura ou de Brasil que se tem e através da relação com a pornochanchada - que é uma relação negativa, de rejeição - podia se esboçar por parte desses leitores um início de reflexão sobre o processo cultural no

Acho fundamental — e isso eu assumo inteiramente — é que o se defrontar com esses filmes, inclusive pelo choque mesmo que uma elite recebe ao ver, por exemplo, As Depravadas é uma possibilidade de você iniciar uma discussão sobre o processo cultural.

ISMAIL — Quase como uma explicação psicanalítica. Uma vez expressado, tirado da área de repressão, existe um lado positivo, seja lá o que for que saia, é válido, enquanto incluído dentro de um processo que pode provocar superação. Aí eu também perguntaria se você assumiria que ele teria essa idéia que existe uma característica quase ontológica do brasileiro nessa incapacidade de copiar que ele aponta.

Isso porque eu sempre entendi que isso estava baseado em certos casos em que essa incapacidade de copiar tinha inclusive fatores bem específicos por trás dela. Mas eu não sei se ele teria afirmado como uma característica nacional ad aeternum.

MAURÍCIO SEGALL — Tem, sempre nesse contexto de extrapolar as afirmativas, nessa entrevista da revista Cinegrafia.

ANTONIO CANDIDO — Mas isso o Mário de Andrade também fazia, e está claro em toda a obra e na atitude dele. Ele sabia que não era para dizer certas coisas, mas dizia. O Mário de Andrade tinha afirmações agressivíssimas. Era capaz de dizer: não se deve ler poeta estrangeiro, é melhor ouvir um violeiro do norte do que Bach. Ele tinha um senso estratégico, acentuado, inclusive, por aquela formulação que faz, não me lembro bem onde, em que diz que usando a língua que usava afetada, irreal, estava certo de dar um cunho de transitoriedade à sua obra; e que na geração seguinte ela seria considerada coisa de um momento que passou. Mas achava que essa era a tarefa do intelectual de um país pobre como o Brasil, para poder chamar a atenção para a cultura do país.

Paulo Emílio entronca numa linhagem muito boa do debate brasileiro, que vem de José de Alencar e passa por Mário de

Andrade.

BERNARDET — A pergunta que já fiz no início do debate. Somos incapazes de copiar. No entanto copiamos. Então o que surge? Se existe a intenção de copiar e a incapacidade, então qual é o resultado?

ISMAIL — Mas eu volto a insistir que eu não veria, nessa afirmação esse aspecto tão totalitário de englobar toda a produção; de que seja fatal que copiemos. A partir do texto de Argumento eu não veria esse aspecto ontológico brasileiro.

BERNARDET — "O filme brasileiro participa do mecanismo e altera através de nossa incompetência criativa em copiar". Me parece que é feita uma afirmação.

ISMAIL — Como outras, a própria referência ao Cinema Novo é feita através da neo-realista . . .

BERNARDET — Isso é verdade. Acho que você poderia colocar dois fatores. Um mais geral, que me parece ser uma das idéias básicas do Roberto Schwarz: as idéias transpostas, pelo fato de ser outra a conjuntura político-social acabam assumindo outras funções. É a análise que ele faz do liberalismo que passa para cá, etc. Realmente, então, a intenção de reprodução não reproduz, porque para que realmente fosse possível que reproduzíssemos era necessário que fôssemos iguais. . .

ANTONIO CANDIDO — Fora desse contexto a idéia fica fora do lugar. . .

BERNARDET — Então essas idéias acabam não só se transformando, mas assumindo uma outra função. Isso é um elemento importante, geral e não apenas cinematográfico da impossibilidade mesmo da simples reprodução. Por outro lado em relação ao cinema de um modo mais específico, lá onde a gente vê de modo mais sistemático a vontade de copiar de filmes produzidos de modo industrial, mas cópias artesanais. Acredito nessa incapacidade de copiar, mas não é uma incapacidade abstrata. Existe uma impossibilidade histórica geral ou mais particularmente cinematográfica em fazer essas reproduções. Mas certamente existem outros fatores que eu não sei muito bem quais são.

ISMAIL — Inclusive quando eu coloquei a questão de que existem fatores quando ele aponta essa incapacidade é justamente para voltar ao exemplo que eu dei no início, o problema do cinema mudo em que os fatores são bem claros,

esse aspecto de indústria e artesanato e as condições de produção em que os filmes reram feitos é que geravam a infiltração daquilo que eles queriam que não se infiltrasse. E o próprio Paulo Emílio aponta isso. Por isso eu estranhei quando foi colocado como se fosse uma espécie de atitude voluntária ou que existem mistérios por trás dessa incapacidade.

MARIA RITA - Eu gostaria de comentar uma coisa da qual não tenho a menor certeza, mas de qualquer modo é uma coisa que eu sinto. É o seguinte: estou dando agora o curso do Paulo Emílio e tentando manter o esquema de aulas que o Paulo tinha começado no início do ano, que implica em ver um filme brasileiro por semana. E há semanas e semanas a fio em que não há outra coisa para se ver que não seja pornochanchada. Então a gente vai ver uma pornochanchada por semana, tomando como pressuposto que aquilo que a gente está fazendo é tomar contacto com um fenômeno que pode ser importante para a gente descobrir uma série de coisas, entender uma série de coisas, eventualmente se colocando, como diz você, politicamente, diante da situação. De qualquer modo a gente vai explicitamente assistir a esses filmes em geral muito ruins para estudar o significado que eles possam ter. No entanto, o que se passa em classe, após os alunos terem ido ver os filmes e terem discutido, é um negócio que me parece vagamente diferente. Embora todas as discussões comecem sempre dizendo que eles odiaram o filme - nunca ninguém gosta de nada porque o filme é sempre vulgar, é sempre de péssima qualidade, malfeito, imitação frustrada de filme estrangeiro, etc. - à medida em que a discussão progride vai havendo um envolvimento cada vez maior dos alunos com o filme em questão; por exemplo, os alunos que vão contar um filme para os outros que não o viram se divertem de tal modo, demonstrando o quanto no fundo eles curtiram o que viram, o quanto aquilo independentemente de ser um tema de estudo - efetivamente lhes diz respeito de algum modo, que eu me pergunto se há atuação desses filmes junto a um determinado público que se pretende mais intelectualizado (de qualquer modo é um público universitário) não seria um sintoma muito mais drástico daquilo que é efetivamente a cultura nacional do que a gente costuma normalmente supor. Eu me lembro de uma observação que eu li há muito tempo, num texto do Décio de Almeida Prado a respeito de uma peça de Dercy Gonçalves, em que ele dizia coisa parecida. Décio tinha ido assistir à estréia dessa peça numa sessão especial para profissionais de teatro, feita numa segunda-feira,



quando as outras companhias não estavam trabalhando. Ao ver a reação do público, rindo até às lágrimas adorando o espetáculo, o Décio, na maior perplexidade, e mesmo um pouco inquieto, se perguntava sobre qual era o significado de aqueles jovens intelectuais, que em geral nas suas vidas profissionais curtiam textos dos mais sofisticados do ponto de vista cultural, fundamentalmente textos estrangeiros, e que tentavam fazer no Brasil um determinado tipo de teatro que de algum modo, mesmo sendo brasileiro, refletisse esse refinamento e essa sofisticação cultural que eles apreciavam no moderno teatro estrangeiro - Décio se perguntava qual era o significado de esses jovens intelectuais se encantarem tanto com um espetáculo que era justamente o oposto de tudo o que eles propunham, efetivamente se relacionando com o espetáculo, com a grossura e a vulgaridade de Dercy Gonçalves, se divertindo como ele nunca tinha visto essas mesmas pessoas se divertirem antes. Que diabo de cultura então é essa nossa - era a pergunta implícita - o que será que existe por detrás disto e que é preciso que a gente entenda? É um texto muito bonito este do Décio de Almeida Prado. Esta mesma perplexidade a gente sente muito quando ouve os alunos dizerem que odeiam os filmes e percebe o quanto afinal eles os apreciam. O Paulo dizia que os filmes brasileiros ficam muito mais interessantes quando relatados pelos alunos do que quando a gente assiste; e eu acho que é isso mesmo.

BERNARDET — Uma pergunta pode ser feita a esse respeito. Os alunos, ao

nível do gosto, rejeitam esses filmes num comportamento ligado a uma espécie de estética muito elitista. Assume-se uma posição de distinção cultural ao rejeitá-los. E por outro lado, existe a curtição superior do medíocre. Mas após ter afirmado a superioridade cultural, após ter afirmado a elegância cultural então há possibilidade de curtir o medíocre. Quer dizer, primeiro eles se diferenciam, para depois de cima - brincar com aquilo.

MARIA RITA — Isso não anula o fato de que eles efetivamente se relacionam com os filmes.

BERNARDET — Mas eu acho que a gente precisa procurar qual o tipo de relacionamento. È sistemático pessoas dizerem que não gostaram, que acharam vulgar e depois demonstrarem alguma forma de atração. Ou então, tal como isso acontece muito com a Dercy, de pessoas que se divertem durante o espetáculo e na saída dizem que é pavoroso etc. Há, realmente, uma ambigüidade cultural.

MAURÍCIO SEGALL - A esse respeito tem uma coisa curiosa. Você sabe, e isso é inequívoco, que em espetáculos teatrais, hoje em dia ainda, que tem palavrão, você sente nitidamente o público reagir com a expectativa do palavrão. Ri. E não é palavrão, não, pode ser palavrinha: "é uma merda", delicada, ri. Ri. Pelo palavrão, fora do contexto. Isso é uma minha observação tranquila, eu vi isso com diversos tipos de público. Existe alguma atração pela grossura, realmente. Eu me lembro da minha juventude: realmente, você ia na Dercy Gonçalves era uma coisa só para homens, era absolutamente proibida para mulheres. Dercy não mudou desde aquela época, é a mesma Dercy. Mas existe algo realmente aí no tal famoso tecido cultural, agora aqui em lato senso onde de fato, ainda há uma atração especial pelo insólito, pela grossura, você compreende. Isso nos filmes deve funcionar também. Apesar de que eu devo confessar que eu me deixo atrair por certas grossuras, pois certas piadas são ótimas, mas isso eu não vejo muito nessas fitas aí. È quando você diz que põe no mesmo barco algumas mas an que voce citou, aí você está com uma deformação terrível, que é a deformação de vocês que vão ver tudo, que são as pessoas que de fato podem diferenciar certas coisas. Mas os que não vão a tudo, estes só vão ver fitas diferenciadas se tivessem uma indicação muito precisa: esta de fato vale a pena ver, já que você não é estudioso do assunto, porque realmente não pode ver tudo, não é? Mas o que me diz a priori, que eu deva ver A Viúva Virgem e não ver As Depravadas? Só porque uma ficou duas semanas e a outra seis meses? Isso não. Aí existe também toda uma informação que falta. E acho que você aí está vendo o resultado contraproducente de uma certa atitude. Porque se você diz: tem de ver tudo, porque o nacional é mais importante etc., então - de repente - você faz tábula rasa. Quem tem o azar de ver três ou quatro fitas que não contribuem em nada, nem te divertem (e volto a dizer, eu não sou elitista nesse negócio, uma boa grossura eu vibro com o negócio, não há problema absolutamente nenhum) mas não existe isso também, não é verdade. Na maioria dessas fitas as grossuras. . . são grossas, não interessam. Não te fazem rir.

Outra coisa que me ocorre também, e que seria curioso averiguar, porque fala-se muito da elite, na posição elitista, no intelectual é qual a reação comparativa de um público popular

quando vê uma pornochanchada brasileira e uma pornochanchada estrangeira. Para ver se não existe um denominador comum na atitude frente a essa coisa. Será que ele vai rir mais com A Viúva Virgem do que com o Buzzanca, numa fita das felizes, do ponto de vista de piadas, de mecanismo etc. Não sei se existe uma observação nesse sentido, mas seria interessante fazer. Se você de repente chegasse à conclusão de que a reação é a mesma, já começam a se colocar novamente certos pontos de interrogação sobre qual é a contribuição específica de um ponto de vista cultural (agora cultu-

ral no sentido mais amplo possível) das pornochanchadas nacionais e das outras.

BERNARDET — Me parece que a reação iria ser a mesma, tanto na pornochanchada nacional como numa do Buzzanca. Com uma diferença. É que a reação, o diálogo praticamente não existe com o filme italiano, e a sensibilidade ao palavrão ela existe nas fitas brasileiras, e nas fitas estrangeiras é só quando as pessoas conseguem perceber no diálogo italiano uma palavra mais ou menos parecida.

Mas voltando à "deformação" a partir da Viúva Virgem eu também não aceito que isso seja uma deformação. Porque se existe, não digo uma crítica, mas uma certa informação jornalística em torno do cinema brasileiro é de se supor que essa informação jornalística pudesse diferenciar os filmes. Mas

justamente porque a crítica está conservando seus valores de elegância cultural, ela se encarrega de homogeneizar tudo, massificar tudo. É claro que não vemos tudo e nem todo mundo pode ver tudo, isso é óbvio. Mas existem mecanismos de orientação dentro do cinema, dentro da produção cultural. Em particular os jornais, que não fazem isso.

MAURÍCIO SEGALL — O tema da irresponsabilidade jornalística, é um tema em que não precisamos ir longe, não cumpre o seu dever mais elementar. Isso é verdade. Isso coloca o intelectual e o público numa bananosa. Porque, de fato, a uma fita na base da loteria, isso eu não faço, nem com fita estrangeira nem nacional. Mas o perigo realmente, dada a predominância da pornochanchada realmente que não contribui em nada é tão grande que você não vai ver. Suponho que com isso você concorde.

BERNARDET — Eu queria voltar a fazer uma pergunta. Quando Maurício chegou nós estávamos discutindo sobre a palavra subdesenvolvimento aplicada ao cinema. Essa expressão subdesenvolvido, em relação à literatura, como tem funcionado no Brasil? Fala-se numa literatura subdesenvolvida?

ANTONIO CANDIDO — Recentemente. A própria palavra é recente; creio que do tempo do Juscelino para cá. Não sei.

Me lembro de um artigo muito drástico nesse sentido do Carpeaux, num número do *Temps Modernes* em que você Bernardet colaborou, e que o Celso Furtado organizou. Ali Carpeaux propõe uma linha muito drástica, dizendo que o Brasil não tem literatura porque ainda não fez a revolução; o seu povo não atingiu a maturidade e o que há é uma superimposição de padrões da burguesia, de elite européia para uma elite brasileira subserviente, e que portanto anula a possibilidade de literatura no Brasil. Começará a ter literatura quando começar a fazer a revolução social.

Essa é a posição mais extremada possível, condicionando a literatura à revolução e, portanto, ao desenvolvimento de um esquema revolucionário. Mas eu não sou capaz de responder a sua pergunta. Tem uma última coisa que eu gostaria de dizer. Vendo essa preocupação do Paulo, como eu procuro ver, inserida numa certa tradição que vem dos românticos, ela se coloca com muita acuidade para o cinema, depois de ter se colocado para a literatura, para a pintura etc. No fim do século passado é que se colocou para a pintura o problema da paisagem, pois a missão francesa tinha trazido aquela pintura de atelier e faziase fundo de quadro como se fosse Fontainebleau. Jorge Grimm foi um professor alemão que pôs o cavalete nas costas e obrigou os alunos a pintar o Brasil como ele era. Foi a primeira vez que se fez uma equipe pintar ao ar livre, por volta de mil oitocentos e setenta e poucos. Essa atitude se recoloca periodicamente, e tenho a impressão de que agora é a vez do cinema, ainda que você, Bernardet, não ache que o cinema tenha que passar por essas etapas; e eu concordo com você. Mas o fato é que o artigo do Paulo trata muito bem dessa problemática. Ele propôs com mais matizes e mais nuances o problema de nós não conseguirmos deixar de indagar qual é o significado nacional de nossa cultura. Coisa que não tem sentido para as culturas matrizes. A gente não imagina sair um romance bom na França e o crítico dizer: esse é um romance perfeitamente francês, sem imposições culturais estrangeiras. Isso é impensável. Só na mentalidade de academia de província ou de coronel aposentado do Exército é que se colocará um problema desses.

Mas no Brasil, para nós, ele é pateticamente atual. Nós só nos colocamos o problema da cultura para saber se ela nos explica ou se ela não nos explica. É uma instabilidade devida a isso que o Paulo debate: nós ainda não conseguimos acertar as contas com o que é a nossa cultura. É a dos outros; mas na medida em que ela é dos outros, você precisa afirmar que ela é sua, é evidente. Esse é o problema do Brasil, e tem um caráter patético. Creio que no momento ele não existe na literatura, mas sim no cinema. Na música, ocorreu na geração de Villa-Lobos, com essa tremenda discussão que José Miguel Wisnik estudou na tese de mestrado. A literatura discutiu isso à vontade na fase do modernismo e do pós-modernismo. Mas no cinema ainda está na fase mais aguda. Isso que vocês conversaram sobre pornochanchada, no fundo pressupõe essa idéia.

BERNARDET — Realmente, seria estranho um crítico literário parisiense perguntar-se se tal romance expressa ou não a França. O fato desse problema não se colocar indica que a França adquiriu uma identidade nacional suficientemente consolidada para que problemas dessa ordem não se coloquem. Embora vez por outra a influência do inglês sobre a língua



francesa preocupe alguns intelectuais. Mas, o ponto a que quero chegar, que identidade adquiriu a França? A burguesia francesa consolidou a sua identidade e a impôs hegemonicamente sobre outras classes e sobre o conjunto do país. Há gente no sul da França e na Bretanha que justamente se pergunta que identidade é essa, porque eles não se reencontram nessa identidade. Uma identidade conseguida à custa da eliminação das diferenças, da especificidade de outros grupos sociais, do sacrifício de outras línguas também francesas, de outras literaturas rejeitadas na suave categoria de "literaturas regionais". Essa identidade é mais a expressão da força cultural da burguesia francesa. Em termos brasileiros, é indispensável perguntar-se: quem busca que identidade e pra quê?

MAURÍCIO SEGALL — Sabe que recentemente estive em Brasília num convênio de Museus e estava lá o Aloísio Magalhães, diretor do Centro Nacional de Referência Cultural e ele então definiu publicamente os objetivos do negócio, preocupado com os fenômenos culturais brasileiros. E depois falou da nossa formação cultural: português, negro e índio. Realmente bem isso aí, não é? Será que o italiano não tem nada a ver com esse negócio? Como é que fica?

ANTONIO CANDIDO — Por isso que eu acho que esse ensaio do Paulo é o que coloca, no Brasil, com mais nuances e senso de contrários esse problema. Por isso que o trecho que eu li no começo eu acho absolutamente fundamental. No próximo livro que eu vou escrever, com novos ensaios, eu vou colocar (estou avisando para ninguém pôr na minha frente) como epígrafe esse texto de Paulo: "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e ser outro".

MAURICIO SEGALL - Uma das razões, talvez deste debate era de como é possível retomar este texto do Paulo Emílio, numa perspectiva atual. Este texto é de 74, em que o momento cultural era razoavelmente diferente. Como essa retomada do texto poderia ou não nos permitir um avanço não só na discussão, no caso teórico, mas de um avanço em conquistas de algumas coisas que o Paulo Emílio diz neste texto. No caso específico de cinema, por exemplo, a gente pode dizer que o avanço da lei de obrigatoriedade do filme brasileiro no mercado nacional obrigue certas modificações estruturais na própria dominação de mercado, até com a vinda de produtores estrangeiros no Brasil. De que maneira a gente pode retomar e repensar isso dentro de uma perspectiva de um lado de uma abertura democrática entre aspas e por outro lado da transformação dessa nossa própria contingência.

BERNARDET — Com relação a essa vinda de produtores, eu acho que a gente está deixando de ser um Portugal para virar uma Espanha. Por outro lado a tua colocação é pertinente, pois o ensaio do Paulo é tão global, os problemas da cultura brasileira que ele aborda não se alteraram nestes dois anos, continuamos a ser o outro, a ser e não ser.

ANTONIO CANDIDO — Concordo inteiramente com o Bernardet.

MAURÍCIO SEGALL — Era mais uma confirmação que uma pergunta.

ANTONIO CÂNDIDO - Mas se o Paulo Emílio visse esse negócio de Carlo Ponti e Jack Valenti... Ele tinha pavor desse negócio. O Paulo fez uma palestra absolutamente fenomenal num ciclo de quatro, que eu organizei para um grupo de empresários católicos. Eles ficaram todos fascinados e o debate foi até não sei que horas. O Paulo mostrou que o cinema brasileiro a certa altura, na bela época, estava conseguindo alguma coisa quando se tomou de interesse comercial a distribuição e ele foi liquidado. Aqueles industriais, que são nacionalistas em matéria de indústria, tomaram o pião na unha e entraram num debate interessantíssimo com o Paulo, Isso o Paulo não escreveu, provavelmente. Era uma análise econômicocultural das diferentes etapas do cinema brasileiro.

BERNARDET — É a idéia básica do Sete Anos do Cinema Brasileiro, ainda que pouco desenvolvida.

ANTONIO CÂNDIDO — Então preciso reler isso. Ele tinha dados preciosos, citou os distribuidores, mostrou como os interesses comerciais entram na distribuição, como é que cedem do lado do cine-

ma quando começa a entrar o domínio da televisão, como cedem a fatura do filme esteticamente para dominar pela produção, foi uma coisa extraordinária. Eu sei que aqueles industriais ficaram fascinados. O Paulo estava num dos seus grandes dias, e era preciso ver como politicamente ele colocou os empresários do lado dele, porque viram no problema do cinema os problemas que eles como industriais nacionalistas tinham em suas indústrias. Então eu digo, se ele visse isso hoje ele poderia fazer uma avaliação dentro dessa linha de pensamento dele. Essa coisa do Jack Valenti, que parece que está tomando conta...



Zulmira Ribeiro Tavares

Não me tendo sido possível estar presente à mesa-redonda vou procurar pensar os problemas colocados nessa ocasião a partir da transcrição da fita que tenho agora em minhas mãos. Tentarei ser, na medida do possível, tão espontânea diante da máquina de escrever como os participantes o foram diante do gravador, em uma proposta de "oralização simulada".

- De forma geral os participantes da mesa reconheceram a dificuldade em se falar do ensaio de Paulo Emílio (para Argumento) caso se procurasse nele um rigor conceitual. Antonio Cândido lembrou que como todo o texto muito rico que enfrenta uma realidade muito difícil de ser definida ele é dialeticamente contraditório. Bernardet falou sobre "conceitos flutuantes". Também eu tenho dificuldade em me estender sobre este texto de Paulo Emílio do qual, aliás, gosto muito; flutuantes ou não, contraditórios ou não, os conceitos de Ocupante e Ocupado marcam este artigo de tal forma que se infiltram em todos os outros pronunciamentos de Paulo Emílio ligados ao cinema brasileiro e, por assim dizer, "cobram" de nós todos, interessados no assunto, um pronunciamento a respeito, Bernardet contou como Sérgio Santeiro em um seminário, taticamente reduziu e empobreceu os termos e de modo geral os participantes da mesa reconhecem a sua propriedade em todo o contexto de fala e escrita de Paulo Emílio sem porém lhes atribuir um valor-verdade, ao pé da letra. Vejam só então: de um lado eles são suficientemente nítidos para permitir uma redução tática e, por outro, neles se reconhece uma riqueza, uma ambigüidade, uma "flutuação" não-redutora. E é isso mesmo: a antinomia é simples e diz respeito a situações bastante definidas em

um contexto histórico claro. Os termos Ocupante e Ocupado defrontam-se em uma oposição nítida a primeira vez que a gente os lê e ligados a todas as propostas concretas enunciadas por Paulo Emílio sobre o problema da conquista de mercado para o filme brasileiro. O Ocupante investe com a força e a truculência do dinheiro vindo de fora e de mecanismos econômicos que o favorecem. Ocupante é a ação predatória do capitalismo aguçada no capital estrangeiro e por trás de ambos distingue-se a mentalidade colonizadora, Mas aí a coisa começa a se fracionar numa série de matizes, "Mentalidade colonizadora" refere-se a uma realidade diversa, já é o Ocupante visto como o "outro", a alteridade que se opõe à realidade brasileira: é cultura, são os traços culturais pertinentes às nações desenvolvidas. Que traços são estes, em que medida se distinguem e em que medida compõem a fisionomia nacional? Quando se referem à situação do Cinema Novo o termo se enriquece com outra acepção: O Ocupante agora claramente uma classe, são os donos do poder, os que dão forma (em termos de cinema) ao caráter mais que predatório que assume o capitalismo dependente. Mas o Ocupante é também a parcela da juventude intelectual que "tendeu a se dessolidarizar de sua origem ocupante". Como se vê, a oposição Ocupante/Ocupado desdobra-se e deita garras em uma realidade brasileira cada vez mais complexa. Conceitos estritos, de mercado, menos estritos, de economia, ligações destes com o conceito de cultura em sentido lato, de cultura em sentido estrito (ideologia) e por fim, claramente, com o conceito de classe, jogam continuamente os termos Ocupante/Ocupado em campos que se são sempre opostos não são necessariamente



os mesmos. É claro porém que o ponto básico de ensaio, criado por Antonio Candido e Maria Rita a "dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro" que propicia a "penosa construção de nós mesmos" impede a antinomia de se cristalizar em qualquer destas oposições-variações. Ainda assim, ainda que considerando a antinomia uma poderosa metáfora, uma dramatização de todas as contradições implicadas na estruturação do nosso meio cultural - a discussão de vários outros tópicos ligados à problemática central nem por isso fica mais fácil. Por exemplo, Maria Rita distingue no pensamento de Paulo Emílio, a mera ocupação física do mercado pelo produto estrangeiro (pela entrada maciça, como disse Bernardet de subprodutos da indústria cultural americana), na obra de valor vinda do exterior. No 1º caso o filme estrangeiro é reduzido à mera condição de mercadoria, volume, obstáculo à nossa própria expressão; no segundo, seria elevado à categoria de cultura da alteridade, necessária à conformação e enriquecimento de nossa própria cultura.

Mas para a gente aceitar esse raciocínio precisaria admitir que Paulo Emílio tivesse pesos e medidas diversas para avaliar a estruturação do filme enquanto produto típico da indústria cultural. No caso do filme nacional, a série de filmes, para Paulo Emílio, por pior que fosse, em um processo cumulativo, acabaria por revelar inúmeros traços de nossa realidade cultural, acabaria por tornar expresso um conteúdo latente cultural nosso (o "mesmo"). Ora, porque não admitir também que a macica entrada do pior produto americano pudesse igualmente revelar traços autênticos, indicadores de uma autêntica fisionomia nacional, a fisionomia nacional da alteridade?

Como se vê, é impossível pensar nos pronunciamentos de Paulo Emílio separando a noção de mercado de cultura, seja para o filme nacional, seja para o estrangeiro. À primeira vista a gente poderia anular a contradição, o diferente tratamento dado ao filme ruim nacional e ao filme ruim estrangeiro, deslocando o eixo da discussão, do produto para a crítica. Paulo Emílio no artigo "Explicapresenta" que abriu a série de crônicas suas sobre cinema nacional para o Jornal da Tarde diz: "O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós e adquire muitas vezes uma função reveladora". Muito certo, mas então a dialética da penosa construção de nós mesmos entre o não ser e o ser outro deixa de existir, pois o filme ruim estrangeiro teria por princípio também "muito a ver com todos nós", tanto quanto o bom, aquele que nos chega raramente (ou nunca chega) oriundo dos Estados Unidos, da Europa, da África ou do resto da América Latina, como lembrou Bernardet, Por que eu também não poderia descobrir no filme estrangeiro mais estúpido (como Paulo Emílio me convida a fazer com o filme brasileiro) os traços vivos e vigorosos do caráter nacional da alteridade? Por outro lado é bem verdade que a ocupação física do mercado pelo produto estrangeiro, como assinalou Maria Rita, no caso do cinema, pelo nível de capital e tecnologia envolvidos, diversamente do caso do teatro, impediu até recentemente a formação de condições mínimas concretas, base para qualquer expressão, boa ou má. O problema é que para se defender o espaço necessário à constituição das condições materiais que permitam a expressão nacional pela via do cinema, se tem chegado, a partir de Paulo Emílio, a impasses nada dialéticos na tentativa de formular adequadamente a relação economia-cultura.

Vou me deter agora na segunda parte de feitura do filme nacional conforme Paulo Emílio, aquela parte de "finalização" elaborada pela crítica. Por "crítica" quero me referir aqui não necessariamente ao especialista mas a qualquer um de nós que veja o cinema nacional como uma via privilegiada para levar o Brasil aos brasileiros. Gosto muito da continuação do pensamento de Paulo Emílio sobre o filme ruim, em "Explicapresenta". Diz ele: "Abordar o cinema brasileiro de má qualidade implica numa luta tenaz contra o tédio mas é raro que o esforço não seja compensado. O subdesenvolvimento é fastidioso mas a sua consciência é criativa". Os resultados práticos dessa atitude têm sido dos mais fecundos. Maria Rita lembra que, em classe com alunos, a exposicão do pior filme nacional acaba por trazer à tona uma série de traços interessantíssimos pertinentes à nossa cultura. Também eu observei isso no Centro de Pesquisas do IDART; à medida que nós pesquisadores falávamos, através de pequenos comentários escritos, da ruindade sem remissão de algumas pornochanchadas, estas acabavam por assinalar uma série de coisas muito agudas ligadas ao imaginário popular. Contudo essa atitude, derivada diretamente das posições de Paulo Emílio, tem também trazido uma série de

consequências que julgo negativas para a crítica, tem levado a uma crítica sem crítica. Ismail assinala muito bem como esta atitude acaba gerando uma posição que tende a valorizar a simples expressão enquanto tal. Todo o filme, o pior, possuiria um conteúdo latente e um expresso. Caberia à crítica tornar expresso o latente e a simples capacidade de pescar o submerso trazê-lo à tona (ou inventá-lo!) a deixaria maravilhada, Como disse ainda o Ismail o peculiar passa a ser bom simplesmente por ser peculiar, característico. Ou então, mesmo no nível do conteúdo expresso, a simples indicação de alguns aspectos epidérmicos da nacionalidade (e que foram bem assinalados pelo Maurício em sua carta a Paulo Emílio) passaria a ser um valor em si. A prática indiscriminada dessa atitude tem levado àquilo que Bernardet chamou nessa reunião de "curtição do medíocre" e eu, por meu lado, tenho sempre chamado de "sofisticação às avessas". A gente poderia até inventar um lema: "Quanto pior melhor para a revolução nacionalista cinematográfica". ou então: "Viva Tudo".

Ora, se faço todas estas ressalvas ao pensamento de Paulo Emílio é porque acho que a gente também tem que ter diante dela a sua própria atitudezinha dialética. O desenvolvimento da crítica cinematográfica brasileira hoje não pode em hipótese alguma ocorrer sem levar em conta em primeiríssimo plano o conjunto da atuação teórica e prática de Paulo Emílio. Mas, para mim, a penosa construção de nós mesmos (de nossa consciência crítica cinematográfica) só pode se dar na dialética rarefeita entre não concordar com Paulo Emílio e lhe ser, ainda assim solidário, absolutamente solidário.

Há uns dois anos tive oportunidade de ler muitos textos de Paulo Emílio, de me inteirar de alguns aspectos de sua atuação no campo da política e da política cultural. Observei uma coisa curiosa: ele veio de uma atuação política sem matiz, na qual Ocupantes e Ocupados assumiam para ele posições muito claras e definidas. Fora a circunstância de que toda a atuação política é em si mesma necessariamente, redutora. A rejeição desse seu primeiro ideário político, ou a sua simples memorização, foi, depois, várias vezes, nas entrelinhas de artigos sobre cinema, tratada de forma paraficcional, como estorietas exemplares e muito engraçadas. Além disso o mundo do cinema e o da política a um determinado momento de



Tal como o cinema estrangeiro que nos é dado ver, um cinema brasileiro também reprime e sufoca outro cinema brasileiro.

Jean-Claude Bernardet

sua ensaística lhe pareceram muito ricos e nuançados para poderem ser tratados dentro de antinomias. Passou a desconfiar das formulações absolutas, tanto em política quanto em cinema. Porém, na última fase de sua vida, assim me parece, recupera uma clara capacidade de decisão, uma clara capacidade de posicionamento político sem perda de contato com a imensa gama de tons que a vida mostra pelo universo da arte e da qual tomou conhecimento por meio de sua longa meditação sobre cinema, Para mim "Trajetória no Subdesenvolvimento" sintetiza de forma estupenda o seu próprio itinerário onde política e cinema aparecem confundidos. Com esse artigo Paulo Emílio recupera só na aparência o proselitismo sem nuanças de sua iniciação política porque o usa agora manhosamente dentro de um universo outro, o do ensaio no limite da ficção. Não retira a eficácia da antinomia nem o seu significado primeiro mas tingea com todas as cores de sua própria trajetória intelectual.

A oposição Ocupado/Ocupante (em outro contexto) foi usada pela primeira vez por Paulo Emílio, salvo erro, em 1960 (02 de 06) em um artigo para o suplemento literário de O Estado de São Paulo, "Não Gostar de Hiroshima". A respeito do filme Hiroshima meu Amor ele diz entre outras coisas: "Não são apenas artísticas as regras que a fita viola, mas igualmente as do jogo político. As antinomias da última guerra são ignoradas. Ocupantes e Ocupados, amigos e inimigos, participam todos do mesmo cortejo de vítimas". Bom, acho que ficou claro para todos nós, interessados em discutir as idéias de Paulo Emílio, como ele viola as regras do puro jogo político para revitalizá-las no plano da cultura.

Antonio Cândido diz que é impensável um crítico literário francês perguntar-se se um bom romance francês é realmente francês, livre de imposições estrangeiras. Acho que é verdade, mas verdade principalmente por se tratar de um esquema culturalmente dominante. Dominante: suficientemente seguro, forte e dominador para não se sentir ameaçado pelas influências e/ou imposições; ele pode observar e transformar elementos vindos de fora sem se sentir ameaçado na sua identidade e integridade. Dominante porque foram esmagadas as diferenciações culturais regionais existentes na França; na concepção do esquema dominante, a França se reduz a Paris e seu "rayonnement". Mas não há dúvida de que grupos que não aceitam a dominação cultural, política e econômica da burguesia parisiense e adjacências, que tiveram sua literatura e até sua língua praticamente exterminadas, grupos que reivindicam e começam a lutar pela sua identidade e autonomia cultural, como ocorre no sul da França ou na Bretanha, podem perfeitamente se perguntar se tal "bom romance ou bom ensaio" os expressa, ou expressa a França, Num mundo dividido em países nos quais e entre os quais fun-.cionam mecanismos de dominação em todos os níveis, o não-questionamento sobre a identidade de uma obra ou de um processo cultural é expressão do bom funcionamento do esquema de dominação, A busca de identidade é expressão de uma luta contra a dominação, mas também pode ser simultaneamente expressão de uma vontade de dominação.

Ismail Xavier

Ao ler a transcrição, me pareceu útil lembrar uma questão que não chegou a constituir um pólo de desenvolvimento da conversa, embora tenha nela se manifestado. A meu ver, não foi acentuada a necessidade de uma reflexão sobre o modo pelo qual se manifestam no cinema brasileiro certos conflitos e processos de repressão que evidenciam as "contradições internas". A nação não é homogênea; cada filme brasileiro, enquanto afirmação de valores e interesses de uma parcela da sociedade, não pode ser visto como expressão integral de um organismo de parte solidárias. Através de cada filme, algo (da condição nacional) se afirma, mas também algo se nega. Tal como um cinema estrangeiro que nos é dado a ver, um cinema brasileiro (dado) também reprime, ocupa o lugar de, sufoca outro cinema brasileiro, voz de outros interesses e expressão de outros valores que não os dominantes. Enquanto produto local, cada filme é uma vitória econômica sobre o colonialismo; entretanto, ao lado desta constatação imediata, fica a existência de uma crítica sobre o seu papel ideológico no interior destas contradições próprias a uma sociedade fraturada.

A oposição de Paulo Emílio — Ocupante/Ocupado — não ignora tais contradições. Sugere, inclusive, a necessidade de pensálas de modo abrangente, para que se evite o esquematismo de uma análise abstrata, embora de classe. Tal sugestão, porém, coexiste com momentos de uma dissolução de contrários comprometedora, quando assumida tal e qual se apresenta no texto. Neste sentido, esta observação é mais uma proposta no sentido de que se caminhe em direção à esperteza do conjunto, evitando uma aderência aos eventuais tropeços do detalhe.

NORDESTE, CINEMA E GENTE

JOSÉ UMBERTO DIAS

"A idéia do cinema do Sul captar todos os pontos do país não é correta. Há uma diferença considerável entre a fita feita por baiano e o filme de paulista rodado na Bahia. A diferenciação cultural é uma realidade cultural e nós não podemos sufocá-la."

P.E. Salles Gomes (1975)

Interessa-nos encarar o cinema como fenômeno da cultura brasileira em extensão. O Nordeste é visto como um celeiro onde deságua esta torrente. As artes em geral, a literatura em particular, muito contribuíram e decidiram as veredas dos nossos movimentos, tomando como base as idiossincrasias regionalistas. Desde Gregório de Matos, que fez o feitio do arcabouço da brasilidade, à literatura de cordel, José de Alencar, Castro Alves, Ascenço Ferreira, Gonçalves Dias, José Lins do Rego, Graciliano Ramos passando por Gilberto Freire, Jorge Amado, Capinam, João Ubaldo Ribeiro, afirmam-se potencial criador de autêntico divisor de águas. As fronteiras dos brasis geopolíticos redundam na coalização da cultura nacional.

A produção cinematográfica nordestina registra seu selo genuíno no panorama artístico do país, apesar de representar ciclos esparsos no tempo. Destaca-se a presença de uma consciência de resistência suspeitando as hegemonias do poder centralizado num hemisfério específico. A federação de cinema brasileiro profissional é marcadamente uma visão de fora para dentro da realidade do nosso homem, marca registrada do imperialismo interno, funcionando como válvula de escape aos nossos reais anseios, embates propulsores da cultura. Os desníveis econômicos e sociais interfronteiriços são padrões de um sistema refletidos na estética de um povo. O poder centralizado delibera a produção do imaginário. Mas o imaginário é polivalente e pluridimensional. O poder se limitando em um ponto, sufoca as contradições do todo e suas partes. As questões pertinentes à dependência extrapolam os níveis externos. O estágio vigente do capitalismo brasileiro desperta para problemas subordinativos nos campos econômico, social, estético de natureza interna; também.

Este trabalho, de conteúdo histórico e político, pode significar um esforço no ponto de partida para um futuro estudo aprofundado da complexa situação do nosso cinema. Existem índices fílmicos no Rio de Janeiro, Paraíba, São Paulo, Minas Gerais, Bahia que colaboram decisivamente na cristalização do processo do cine brasileiro. Tomo aqui o Nordeste como núcleo de referência para uma compreensão mais ampla da evolução das nossas comunidades através imagem/som (des) sincronizados cinesteticamente.

A perda da memória cinematográfica é o diagnóstico do nosso subdesenvolvimento.

BAHIA

O espectador baiano entra em contato com o cinema dois anos após os irmãos Lumière exibirem a público seu Cinématographe. O local foi o pomposo teatro Politeama; dia 04 de dezembro de 1897. A primeira notícia de um filme realizado na região está registrado em jornais de 09 de fevereiro de 1911. Os pioneiros foram Diomedes Gramacho e José Dias da Costa. Eis os filmes: A fama da Segunda-Feira do Bonfim, As Obras do Porto da Bahia e Carnaval de 1911 na Bahia. A cultura popular baiana inspirou de imediato o cinema com a realização de documentários que desapareceram no desafio ao tempo. Tempo este desmemoralizado: o próprio Gramacho despejou os seus filmes na baía de Todos os Santos, receioso de um possível incêndio com a película de nitrato.

No terreno do exercício literário cinematográfico a província "dessemelhante" tem particularidade: aqui se publicou o primeiro livro, no ramo, do país — "Os Cinemas da Bahia 1897 — 1918" de Sílio Boccanera Júnior; surge também em 12 de outubro de 1920 a revista "Artes & Artistas" com dezenas de números



de informações, críticas e reproduções fotográficas. Logo no início da década de 20 é criada a produtora Nelima com a intenção de criar uma escola de dramaturgia cinematográfica e realizar filmes. Frustação. Só à beira da Segunda Guerra, 1938, desponta Alexandre Robatto Filho com o espírito também voltado para a cultura popular e realizada em 16mm - Aguas da Bahia, Estudos Zootécnicos e Tuberculose -; 35mm - Xaréu, Vadiação, Uma Igreja Bahiana e Desfile dos Quatro Séculos. Em junho de 1950 é fundado o Clube de Cinema da Bahia onde liderado por Walter da Silveira, é feito um trabalho de base intelectual que redunda no primeiro longa do Estado - Redenção, de Roberto Pires, 1959. Em torno do embasamento teórico vanguardista se desenvolve uma praxis que é conhecida historicamente como Ciclo Baiano de Cinema. Passam em cena Glauber Rocha. Orlando Senna, Oscar Santana, Rex Schindler, Olney São Paulo, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, André Luís Oliveira, José Frazão.

Na nossa década a vez é do curtametragem incentivado pelas Jornadas com cineastas nas bitolas super 8 e 16mm, sobretudo sob a coordenação de Guido Araújo. É um cinema de várias tendências e estilos em transe de criação. A produção tende a crescer; a qualidade é bastante vulnerável nos seus contornos de desequilíbrio. Esta contradição é uma das molas mestras que geram a insatisfação do criar. A atual geração do cinema baiano é composta de jovens, principalmente. Maiores detalhes no livro "A História do Cinema Vista da Província", de Walter da Silveira, publicado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, notadamente no seu último capítulo, intitulado "Repensar o Cinema".

Cinematrographo e graphophone

E' hoje no Polytheama Bahiano a exhibição destes dois ultimos e prodigiosos!

inventos de Edison.

E' a reproducção de actos humanos, com inteira nitidez, fazendo-se ouvir o graphophone, que dá mais valor a todas essas scenas da vida, encantando a vista o levando admiração ao espirito.

A exhibição é feita pelo nosso opero,

so conterraneo sr. Dienyslo Costa,

O espectaculo começa ás 8 1/2 horas.

SERGIPE

O cinema sergipano tem suas origens nos primórdios da década de 40 na cidade industrial de Estância através do fotógrafo Clemente Freitas, morto em 1972, que filmava em 16mm e 8mm paisagens, procissões religiosas, festas populares, desfiles estudantis e outros eventos do interior e da capital. A maioria desses filmes se encontra quase perdido, pois não existe um trabalho de recuperação, apesar de que um exemplar se encontra no MAM do Rio. O comerciante e fotógrafo profissional Walmir Almeida é que dá continuidade em princípio dos anos 60, no governo de Luís Garcia, com o Cine-Jornal Atalaia que era correspondente da Atlântida do Sr. Severiano Ribeiro. Os filmes eram realizados em 35mm, e circulavam no circuito comercial do Estado,

sendo que alguns se estendiam ao território nacional. Acontecimentos como a morte do arcebispo, inauguração da Escola Técnica, comícios de políticos eram registrados com a narração empostada do cotado Cid Moreira. Com equipamento próprio, Walmir era pago pelo Governo para filmar publicidade política, o que fez até 1967, realizando uma média de dois jornais por mês. O público aguardava com expectativa estes filmetes, tornandose verdadeiros acontecimentos sociais, quando famílias iam ao cinema para se verem refletidas na tela. Quase todos esses filmes foram destruídos apesar de José Lima conservar alguns em sua lavanderia. ele que foi um dos líderes do Clube de Cinema de Sergipe fundado ao iniciar-se a década de 50.

Evaldo Costa filmou os festejos de São João de Estância no curta intitulado

Geraldo del Rey e Helena Ignez. A Grande Feira – 1962 de Roberto Pires. Um dos primeiros longas do Ciclo Baiano.





Márcia Cristina. Brabeza – 1978, Super-8 de José Umberto Dias e Robinson Barreto. (BA).

mentar a festa, obtinha efeitos plásticos com os fogos de artifícios pipocando no céu noturno. Este vislumbre pelo experimentalismo levou Leonardo Alencar. Hunald Alencar e Lineu Lins a realizarem Nosso Tempo de Pesquisa jogando nanquim em papel molhado que se espalhava e ganhava formas com desenhos animados ao ritmo jazzístico de David Brubeck que culminava com uma explosão atômica. O filme recebeu prêmio no Festival Foto-Cineclube Bandeirante de São Paulo em 1966 e depois desapareceu. O pessoal entra em euforia criativa e resolve partir para uma experiência em 16mm através do principal crítico sergipano Ivan Valença, com uma estória policialesca mesclada de problemas existenciais do roteirista Alberto Carvalho, fotografia de Lineu Lins e Orlando Oliveira atuando diante da câmera. A equipe estava formada no exercício da teoria na prática mas resultou frustrada.

A partir de 68 desperta um novo grupo de adolescentes liderados por Augusto César Macieira (que ao lado de Vinícius Dantas, Caio Matos e Eugênio Teixeira com duas Olympus Penn Standart) roda O Vampiro, um trabalho com preocupação de montagem e efeitos de trucagens diretamente influenciado pelas experiências formais de Mclaren, Eram apaixonados fãs de cinema que colecionavam figurinhas de astros e fotogramas comprados aos operadores, liam ensaios, críticas, livros que surgiam e escreviam num jornal mural do colégio. Além de filmarem as famílias, realizaram alguns curtas como Esse Mundo dos Loucos, A Esfera, Jogos da Primavera, A Feira, Oh! Que Delícia de Cidade, Fantasia e O Esforço. Em 1972 surge o Festival Nacional de Cinema, em Aracaju, sustentado sobretudo pelo entusiasmo de Djaldino Mota e Augusto César que dois anos depois realizaram um curso de cinema na Escola Técnica Federal com a participação também de Clóvis Barbosa Melo e Alberto Carvalho. O resultado prático foi a realização do filme A Humanização da Técnica, 16mm, com direção de Carlos Nobre e o roteiro feito em equipe. Para efeito de registro citaremos alguns cineastas - Jairo Andrade - (Badoque); Marcos Prado Dias (Tou te Ajeitando); Marcos Sergipe - (O Enterro do Celuloide); Justino Alves Lima (Zabumba de Quem-Dera); Anaméia Batalha (Inácio, Sua Vida, Sua Obra); Diomedes Santos (Psicodeus); Jorge Alberto Moura (Cotidiano); Newton Menezes (Luta); José Freire de Oliveira (Farinhada); Edvaldo de Assis (Judite); Thales Pina Dantas (Pesadelo).

A característica do cinema sergipano é fundamentalmente documentária, sobressaindo-se ultimamente obras de caráter folclórico devido ao esforço paternalista e de imposição cultural oferecidos pela Funarte através da Campanha de

Batalha de Buscapés que além de docu- Defesa do Folclore Brasileiro. Apesar de existirem diversos projetos dos cineastas locais, a situação é de ausência de técnicos especializados, equipamentos apropriados e falta de mercado. Conhecem-se também os trabalhos de alguns atuando fora do Estado: Wilson Silva (Nordeste Sangrento, Eles não Voltaram), Waldemar Lima (excelente fotógrafo de Deus e o Diabo na Terra do Sol), Sônia Dias (atriz de Vai Trabalhar Vagabundo e Tenda dos Milagres), Carlos Vasconcelos Domingues (Soterion Soterópolis) e eu (O Anjo

ALAGOAS

O público de Maceió conheceu o "Kinetographo" em 2 de dezembro de 1895 e em 1908 toma contato com "Cinematographo Falante". Na verdade, Alagoas e o Rio de Janeiro são os Estados do país precursores do cinema na área da realização. E em 1921 o "fotógrafo-artista" italiano Guilherme Rogato filma Carnaval em Maceió e Inauguração da Ponte de Cimento Armado em Victória, tornando a repetir a empreitada cinco anos depois rodando a festa momesca da capital. Neste mesmo ano, 1926, realiza o primeiro longa-metragem Terra das Alagoas. "Um problema sério e delicado para a época era escolher e convidar senhoritas para tomar parte no filme, devido aos preconceitos existentes. Assim, foi eleita uma comissão para convidar senhoras e senhoritas para aparecerem como figurantes." (Rocha, José Maria Tenório - "Subsídios à História da Cinematografia em Alagoas", publicação da Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas, 1974,

Na década de 30 o trabalho tem continuidade com Edson Chagas que já havia realizado em Pernambuco o lendário Aitaré da Praia (1925). Ele filma a saída dos espectadores na matinê de um cinema da capital e o Alagoas Jornal nº02, sendo sintomática a colaboração aos empreendimentos de Chagas, de intelectuais e escritores consagrados no panorama nacional como Graciliano Ramos, Diegues Júnior, Aurélio Buarque de Holanda e Jorge de Lima. Já data desta época a reação crítica à imitação do cinema estrangeiro como "uma verdadeira miséria para o paiz" (Jornal de Alagoas, 28/12/1930). O mesmo cineasta realiza o longa Um Bravo do Nordeste e um enredo de temática rural produzido por 16 contos de réis e exibido na capital em 08 de maio de 1931, e, a seguir é rodado Casamento é Negócio de Rogato e Etelvino Lima, muito apreciado pelo público local e tratando da temática petroleira. Em 1954, Josué Júnior e Mário Nobre realizam A Marca do Crime sem roteiro,

mudo, em 16mm, "feito a título de brincadeira", segundo seus diretores. O primeiro longa sonoro é feito em 1971, A Volta pela Estrada da Violência de Aécio de Andrade, drama de uma família nordestina, destacando-se a atriz Margarida Cardoso que também trabalhou em Menino de Engenho, de Walter Lima Jr., Estrada do Amor, produção germânicobrasileira, A Primeira Missa, de Lima Barreto, Seara Vermelha, de Alberto D'Aversa, Vereda da Salvação, de Anselmo Duarte, O Canto do Mar, de Alberto Cavalcanti e Salário da Morte, de Linduarte Noronha.

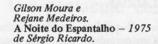
Atualmente a produção alagoana é praticamente em super 8 e foi iniciada por Carlos Brandão com A Busca, "filme realizado com muita garra e rodado em diversos recantos da cidade e na casa de amigos", escreve o crítico mais atuante de Alagoas, Elinaldo Barros, Todavia, o cineasta que mais trabalha e se destaca é Celso Brandão, crescendo a cada dia sua filmografia, destacando-se Ponto das Ervas, feito inicialmente em super 8 com o título de "Medicina Popular", produzido pela Embrafilme com o apoio de Cacá Diégues, fotografia de Dib Lufti e música de Djalma Correa que recebeu prêmio no Festival de Brasília de 1979. Celso já realizou mais de uma dezena de filmes como Filé do Pontal da Barra, A Maré da Padroeira, Ainda Hoje, Alegrando, entre outros que se caracterizam pelo registro etnográfico dos costumes, tradições e ritos alagoanos. Atuam também José Márcio Passos, Mário Jorge Feijó, Luciano Agrelli, Adelvan Henrique, José Geraldo Marques, Joaquim Alves, José Maria Tenório, o garoto Eleiner Gomes, Joaquim Silva e Carlos Hora, sendo os dois últimos da cidade de Penedo.

PERNAMBUCO

A década de 20 representou uma ascensão na arte cinematográfica mundial e também aqui no Brasil ela ganhou vulto, especialmente em Recife que se tornou um centro de produção com cerca de 13 filmes de ficção e dezenas de documentários. O crítico Alex Viany e a pesquisadora Lucila Bernardet elaboram trabalhos sobre o assunto que é um manancial para a memória nacional. Alguns trataram de tema regional como a jangada - Retribuição, de Gentil Roiz, Um Ato de Humanidade, Gentil Roiz, Jurando Vingar, Ari Severo, Aitaré da Praia, Gentil Roiz; com Filho sem Mãe, de Tancredo Seabra, surge o primeiro cangaceiro do cinema nacional; História de Uma Alma, de Eustórgio Vanderlei; Herói do Século Vinte, de Ari Severo, em que Pedro Neves imita Buster Keaton; A Filha do Advogado, de Jota Soares; Sangue de Irmão, Jota Soares; Revezes, de Chagas Ribeiro; Dança, Amor



Suzana Costa. Imitação da Vida – 1979 de Jomard Moniz de Brito (PE).



e Ventura, de Ari Severo; O Destino das Rosas, Severo; No Cenário da Vida, de Luís Maranhão e Jota Soares - todos filmes realizados por cineastas que variavam entre vinte e vinte e dois anos de idade, em equipes eminentemente familiares em que "participavam amigos, noivas, empregadas domésticas, etc., misturados a um ou outro ator ou técnico autodidata" escreve Francisco Bandeira de Mello em Breve Roteiro do Cinema Pernambuca-

Há um vazio total na década de 30 para surgir em 1942 O Coelho Sai, de Newton Paiva e fotografado por Firmo Neto, com algumas "vistas" de Recife e apresentação de números musicais. Registra-se o trabalho em documentários de Armando Laroche e Romain Lesaje que realiza Bumba Meu Boi para o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; as experiências vanguardistas de Vicente do Rego Monteiro, e, a presença polêmica de Alberto Cavalcanti que lá fez O Canto do Mar numa busca do exotismo regional associado ao universalismo acrítico, provocando o desrespeito da jovem crítica provinciana diante de um cineasta de proeminência internacional. Esteve também pela região o neo-realista Roberto Rossellini que pretendia filmar o ensaio Geografia da Foma, de Josué de Castro, mas ficou na intenção. Os anos 60 foram marcados sobretudo com o fulgor cineclubista, concentrando-se em Recife o Eldorado da crítica cinematográfica através de Duarte Neto, José de Souza Alencar, Ângelo di Agostini, Paulo Fernando Craveiro, Wills Leal e José Rafael de Menezes (que publicou o livro "Caminhos do Cinema", Editora Agir, Rio, 1958).

O ambiente era propício à euforia intelectual com projetos definidos como Cabra Marcado Para Morrer, de Eduardo Coutinho, integrado no Movimento de Cultura Popular, interrompido nas curvas de 64, e os longas A Grande Vingança de Alcides Teixeira, Terra Sem Deus, de ta Jomard Moniz de Britto -, para

Barros filma Riacho de Sangue, o americano Charles Gugenhein O Pescador e Sua Alma e a superprodução O Auto da Compadecida, de George Jonas, provocou uma polêmica que persiste e teve seu auge na famosa briga provincial entre o crítico sarcástico Celso Marconi e o teatrólogo armorialista Ariano Suassuna, no Teatro Popular do Nordeste. Para alguns, a dinâmica da peça ficou retraída na estática cinematográfica. A Saga Filmes, do Rio de Janeiro, buscou a paisagem com A Vingança dos 12, de Marcos Faria, e, O Faustão, de Eduardo Coutinho, além da tentativa meio frustrada de Sérgio Ricardo em A Noite do Espantalho, (salve-se a fotografia de Dib Lufti), revelando um novo talento musical - Alceu Valença, Foi criada a produtora Cinema-1 dentro de uma perspectiva profissional, realizando vários filmes em 16mm mas que resultaram quase todos inacabados como Aqui Nasceu Lampião, de Carlos Garcia, Os Penitentes do São Francisco, de Cristina Tavares e Feira de Caruaru, de João Augusto de Souza Leão.

Abro um parêntese especial para o trabalho, sobretudo fotográfico, de Rucker Vieira, autor da obra-prima que é A Cabra na Região Semi-Árida, além de Olha o Frevo; direção fotográfica em Aruanda e O Cajueiro Nordestino, ambos de Linduarte Noronha, e Os Homens do Caranguejo, de Ipojuca Pontes. Rucker já participou de várias equipes de produção de fora, faz reportagens para jornais da tela e atualmente incursiona no super 8 no seu "boom" recifense. Antes de entrar neste assunto, ressaltamos os curtas profissionais dè Fernando Monteiro como Visão Apocalíptica do Radinho de Pilha, Simetria Terrível ou Mecânica de João Câmara e Filme de Percussão Mercado Adentro, todos com fotografia do virtuoso Vito Diniz.

"Para que serve o super 8 - pergun-



Valença Filho, O paulista Fernando de renegar o milagre econômico do cinema brasileiro? para salvar a consciência cultural das jornadas? como dever do populismo ou prazer do anarquismo?" Pelas suas facilidades de produção, o super 8 possibilitou a criação livre onde alguns se expandiam pela ficção, apesar de prevalecer o real nordestino, liderado pelo crítico/cineasta Fernando Spencer (que já produziu mais de trinta filmes na bitola), com uma filmografia linear, de profundo contato com a cultura popular. Do outro lado da ponte, o contramovimento vivido na instância por Jomard Moniz, professor universitário, esteta de opulência verbal e cineasta de O Palhaço Degolado, um festim diabólico e bufão de desafio às instituições acadêmicas do fascismo reconfortado ao burocratismo modernizado. Um cinema anti-Armorial, na linha do escrache, crítica de costumes e política, desbunde e em defesa da destruição, segundo Celso Marconi. As vertentes Muniz & Spencer acolhem uma série de novos cineastas: Geneton Moraes (Tudo, Tudo), Amim Stepple (PS Um Beijo), Hugo Caldas (Eu Sei Tudo), Trajano Caldas (O Pescador), Talvani Guedes (36 Poses, Nenhum Gesto), Paulo Cunha (O Manicômio), entre outros.

PARAÍBA

O último tiro de canhão da Grande Guerra correspondeu ao início do cinema paraibano, através de Pedro Tavares que era fotógrafo oficial do Governo, filmando em 1918 acontecimentos festivos da cidade como a festa das Neves (padroeira de João Pessoa). Nesta mesma época surgia Walfredo Rodrigues que montou um laboratório onde revelava e copiava seus inúmeros filmes sobre coisas típicas, especialmente trabalhos ligados à agricultura, que Wills Leal documentou no seu livreto Cinema e Provincia. O governa-

no documentário de 20 minutos Antecedência: Acontecimentos de 30 com seus discursos, viagens pelo interior e o próprio enterro do político. Nesta mesma década surge o primeiro longa Sob o Céu Nordestino, documentário dedicado sobretudo à pesca da baleia cuja cópia foi levada a Paris por Botelho e lá a cópia original sucumbiu num incêndio no hotel.

A personalidade mais marcante da cia Para um Trem de Ferro. Destacam-se filmologia paraibana é, no entanto, Linduarte Noronha, que inconscientemente deflagrou o movimento Cinema Novo com o curta Aruanda, realizado em fevereiro de 1960 com equipamento do INCE, por intermédio do valioso apoio de Humberto Mauro e Pedro Gouvêia Filho. No dia 06 de agosto do mesmo ano, Glauber Rocha escrevia no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil um importante artigo sobre o documentário brasileiro: "Linduarte e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Aruanda, assim inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos". O filme teve origem numa reportagem que Linduarte fez em 1958 sobre uma festa folclórica dos negros sertanejos de Santa Luzia, onde travou conhecimento da existência de um aglomerado de antigos Popular, de Ipojuca Pontes, Padre Zé africanos quilombados, com economia própria de subsistência. A fita ficou com 22 minutos e se gastou 400 mil réis. Linduarte, de formação autodidata por excelência, começou a fazer na década de 40, ao lado de toda uma geração cineclu- cos Pires, Barreto Neto e Fernando Pereibista composta por Wills Leal, João Rami- ra. ro Melo, Geraldo Carvalho, Wilton Veloso, Vladimir Carvalho, José Rafael de Menezes, Luiz Fernandes Fragoso e Virgínius da Gama e Melo (romancista), responsável pela revista Filmagem, ocupando páginas inteiras nos jornais locais e promovendo debates após as projeções dos filmes.

Numa região isolada, sem escola profissionalizante, este cinema surgiu do 'magicismo", segundo expressão de Linduarte. Inventando projetor, na intrigante descoberta do fotograma como elemento básico da ilusão do movimento, essa geração se impressionava e refletia a condição humana através da violência cinematográfica e sua ordem moral. Fernando Honorato, dono de cinema, funcionava como educador da geração, apresentando os filmes da projeção e favorecendo a introjeção no reino do impenetrável. Estas impressões Linduarte Noronha está esboçando no seu livro inacabado Cinema Interditado, uma meta de utopias levadas à prática.

Uma outra geração emerge a partir do curso ministrado por Arne Sucksdorff (1963), no Rio de Janeiro, onde participaram Paulo Melo e Ipojuca Pontes, brotando assim o projeto O Mangue

dor João Pessoa ficou cinematografado revitalização do cinema na Paraíba foi encaminhada à Embrafilme, que não encontrou guarida, exceto Sem Me Rir, Sem Chorar, do já veterano Vladimir Carvalho que se encontra lecionando em Brasília, autor do recém-liberado No País de São Saruê, longa de denúncia e poesia social miserabilística, Os Romeiros da Guia (em parceria com João Ramiro Melo), A Bolandeira, A Pedra da Riqueza, Incelen-

Haleluia, de Ivan Sarney Costa; Maria Piaui, de José Filho; Alcântara em Dias de Festa, de Raimundo Filho; Anonimato, de Murilo Sarney; O Pão Bem Amassado, de João Mendes Sampaio; Ato de Amor, de Carlos Pereira da Silva; Ceia dos Deuses, de Samuel Castro; Alcântara Histórica, de Nonato Medeiros; Mutação, de Euclides Moreira.

O Clube de Cinema de Fortaleza foi fundado em 28 de dezembro de 1948 e é



ainda O Homem do Caranguejo e Poética Estende a Mão, de Jurandyr Moura e O Salário da Morte, longa de Linduarte Noronha feito em 1970 na cidade de Pombal, Em super 8 hoje filmam Alex Santos (O Coqueiral), João Córduba, Mar-

MARANHÃO - CEARÁ R. G. NORTE - PIAUI

A produção de filmes no Maranhão começa em abril de 1911 com o registro de uma procissão e uma homenagem cívica através de B. Gonçalves dos Santos e Mariano Gomes de Castro e uma outra, no mesmo ano, do enterro do político João Lisboa, constituindo-se a sua projeção num verdadeiro sucesso com a platéia superlotando o cinema gerando inclusive um incêndio que queimou 80 latas de filmes, não se sabe de que origens. Estas anotações lacônicas estão contidas na brochura Primórdios do Cinema em São Luís, de Euclides Moreira, que lembra a passagem do escritor maranhense Coelho Neto como cineasta em Os Mistérios do Rio de Janeiro (1916). A sua produção vigente é em super 8, intensa, onde podemos citar alguns rebentos da criação fílmica: A Praça, de Raimundo Filho; Sertão I, de Djalma Brito; Velhas Fábricas, de Carlos Cintra; Gorongosa, de Sérgio Guerra; ZEM S/A, de José Martins; que só se realizou em parte. Essa idéia de Um Dia de Feira, de Sérgio Guerra;

Sem me rir, sem chorar - 1980, documentário longa-metragem de Vladimir Carvalho (PA).

o primeiro do Nordeste, sendo um dos mais velhos do país. Constitui-se pois numa região notabilizada pela crítica, e, destacamos Darcy Costa, Cláudio Costa, L. G. Miranda Leão, Inácio de Almeida, Eusélio de Oliveira, Tavares da Silva, Aramis Arão, Wilson Baltazar, Pedro Martins Freire, Aldemir Freire, José Gomes Andrade, José Augusto Lopes, Tarcísio Tavares, Nirton Venancius e Frederico Fontenele Farias, Em 1948, Heitor Costa Lima e José Maria Porto realizaram o curta Caminhos Sem Fim, produção da Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema. Em 1972, é realizado em 16mm. O Colecionador de Crepúsculos, de João Maria Siqueira dos Santos e logo depois A Rede. Atualmente, filmam Régis Frota (O Cavaleiro Reizado), Eduardo Elkery, Eusélio Oliveira, Ezaclir Aragão, Hélio Rola, Germano Riguet e Marcus Vale.

O Rio Grande do Norte possui uma produção razoável na bitola super 8, conhecendo-se em última instância o longa metragem Boi de Prata, de Augusto Ribeiro Jr., com o baiano Álvaro Guimarães, produto da criação de um pólo de cinema econômico da Embrafilme e Governo do Estado.

Do Piauí, sabemos apenas de uma minúscula produção de criação desconhecida. Os perfis destes filmes contornam o delineamento da civilização nordestina projetada como auxílio de compreensão e expansão na transitoriedade do século.

Salvador (Ba), 1979.

A LETRA, O ESPÍRITO, A PRÁTICA

CONSELHO SUPERIOR

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

ESTE TRABALHO CONTOU COM A
COLABORAÇÃO DE JEAN-CLAUDE BERNARDET
(PESQUISA REALIZADA EM BRASÍLIA E
INFORMAÇÕES SOBRE PAULO EMILIO SALLES
GOMES)

O Conselho Superior de Censura foi criado pela Lei 5.536 de 21 de novembro de 1968, 22 dias antes de ser decretado o Ato Institucional n.º 5. Somente 11 anos depois, porém, no dia 13 de setembro de 1979, o presidente João Baptista Figueiredo aprovou o projeto de sua regulamentação baixando decreto nesse sentido. (Decreto 83.973 da autoria de Petrônio Portella).

Na verdade o CSC acha-se alojado dentro de uma lei que o ultrapassa pois dispõe esta sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas de forma geral. Dos 25 artigos da nova lei apenas 6 referem-se expressamente ao Conselho (do art. 15 ao art. 20) e o art. 9 expõe o tipo de vínculo existente entre a Censura Federal e o Conselho. No processo censório este coloca-se como a 3ª Instância, da seguinte forma: 1.º Instância: Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. 2.º Instância: Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal. 3.º Instância: Conselho Superior de Censura. 4.º Instância: Ministro da Justiça.

A importância do CSC se deve ao fato de ele também ter caráter normativo e portanto, em princípio, poder abarcar o conjunto da legislação que o gerou e discuti-la, como se pode ler no art. 17 que dispõe sobre as suas atribuições. Trata-se assim de um caso de filho que ganha a maioridade no nascedouro podendo inclusive discutir aspectos da própria paternidade. Isto em princípio, sem esquecer sua direta subordinação ao Ministério da Justiça (art. 15). O artigo 18 diz ainda que "Da decisão não unânime do Conselho Superior de Censura caberá recurso ao Ministro da Justiça (...) pelo interessado (...)". O artigo não é suficientemente claro. A voz discordante minoritária dentro do Conselho irá recorrer ao Ministro ou o

autor da obra que sofre a sanção da censura? Quem aí se coloca como o interessado? Pois pode não haver identidade de interesses entre ambos. Pode ser que o diretamente interessado (o autor da obra) esteja satisfeito com a decisão não unânime (liberatória) do Conselho e a voz discordante (o membro ou membros que foram voto vencido) interessada em fazer valer seu ponto de vista censório, recorra. Em que ficamos? Ainda assim, mesmo com essas dúvidas fica bem evidente pelo art. 18 que apesar da Lei atribuir ao Conselho poderes de reformulação e colocá-lo como instância superior na hierarquia censória, a instância última permanece realmente nas mãos do Ministro da Justiça.

O Ministro Eduardo Portella da Educação e Cultura tem recusado qualquer vínculo de seu Ministério com a Censura. Entrevistado por jornalistas por ocasião de uma solenidade pública, no Rio, teria dito: "Nasci para ser censurado e não para censurar". E foi ainda mais explícito: "Entendo que educação e cultura não são objetos censuráveis. Na minha opinião, tudo o que seja educação e cultura não pode sofrer a ação da censura. Pode, isto sim, ser criticado. Mas há que fazer a diferença: crítica sim, censura não". (Jornal da Tarde, 6-11-79).

Todavia, ainda que o Ministro Portella não o deseje, censura e cultura aparecem até certo ponto confundidas na composição do CSC. Se é verdade que este acha-se subordinado diretamente, e apenas ao Ministério da Justiça, através dos membros que o compõem, a subordinação, de forma indireta, amplia-se. O art. 16 determina a composição do CSC do qual fazem parte representantes de associações, conselho federal, empresa, fundação, ministérios, serviço nacional, sociedade (ver quadro ao lado) designados pelo Ministro da Justiça, assim como os respectivos suplentes. Alcino Teixeira de Mello, por exemplo, para caracterizar apenas o exemplo do cinema, representa a Embrafilme, empresa vinculada ao MEC. Assim, as ligações entre o CSC e o MEC, ainda que não oficiais ou dentro de uma subordinação vertical, acabam por existir de fato por meio do deslocamento de funções como a composição do Conselho em seu todo o demonstra. Outra coisa que fica evidente no Conselho é a predominância de representantes de órgãos oficiais na sua composição o que naturalmente imprime à ação do grupo um caráter menos flexível e independente do que o

O Ministro Eduardo Pórtella da Educação e Cultura tem recusado qualquer vínculo de seu Ministério com a Censura. Todavia, ainda que o Ministro Portella não o deseje, censura e cultura aparecem até certo ponto confundidas na composição do CSC.

desejado. O parágrafo 3.º do art. 16 reforça este aspecto ao frisar que o próprio Ministro da Justiça poderá designar representantes e suplentes independentemente de indicação, no caso de entidades que não estejam legalmente organizadas com jurisdição para todo o território nacional.

A Lei 5.536 é bastante contraditória. Enquanto o art. 1 e o início do art. 3 apontam o caráter meramente classificatório da censura às obras teatrais e cinematográficas, os artigos, 2, fim do art. 3, art. 8 e art. 9, retiram-lhe o mesmo caráter apontado, indicando-lhe outro de natureza nitidamente repres-

siva e policial.

O parágrafo único do art. 2 reconhece mesmo, explicitamente, que a ação do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal continua "a ser regulada pela legislação anterior" (esta legislação anterior data de 1946, Decreto 20.493 de 24 de janeiro). Todavia também a natureza, o móvel da ação censória tem suas raízes em legislação ainda mais antiga, da estruturação do Estado Novo. O Decreto-Lei n.º 1.949 de 30 de dezembro de 1939 que dispõe sobre o exercício de atividades de imprensa e propaganda (DIP) no art. 15, que trata de exibição cinematográfica, esboça claramente a doutrina de segurança nacional via diversões públicas, liame que permanece intacto na atual lei por meio dos artigos 2 e 3 assim como permanecem intactas as interdições que visam a preservar "a moral e os bons costumes".

Lembro ainda que a Constituição de 1967, pela Emenda Constitucional nº 1 de 17 de outubro de 1969, no cap. IV de que trata "dos direitos e garantias individuais" mantém inalterados no art. 153 apenas a definição inicial que o caracteriza e o parágrafo 1. O parágrafo 81 alterado como os demais, diz respeito à manifestação do pensamento nas suas várias modalidades, inclusive em diversões e espetáculos públicos e remonta,

no espírito e na letra, ao velho DIP de 39.

Desta forma, apesar de acenar com a perspectiva de uma estrutura legal que não possua caráter algum de interdição, a Lei 5.536, muito ao contrário, tem assegurados dispositivos que, uma vez postos em ação, poderão interditar a qualquer momento, qualquer obra.

Existem ainda na Lei contradições menos flagrantes mas que, se examinadas com atenção, vão além do mero conflito entre legislações e denunciam em sua redação algo mais profundo que a justaposição de duas normas opostas: qualquer coisa assim como a justaposição não-integrada de diferentes concepções do que deve ser a função da arte e da cultura na

Os artigos 5 e 6 tratam da exibição sem cortes, em versão integral, de obras de reconhecido valor, em cinematecas, cineclubes ou salas que hajam sido registradas com esta finalidade de difusão cultural.

Não irei me estender aqui sobre os problemas que tais salas de difusão "especial" poderão acarretar para os cineastas brasileiros uma vez que os filmes nacionais não iriam se pagar por meio desse circuito e o filme que nele penetrasse estaria queimado para o outro. Alcino Teixeira de Mello, o representante da Embrafilme, na reunião do Conselho do dia 24 de janeiro de 1980, leu documento a respeito, no qual os cineastas, pelas razões expostas, pedem cautela na instituição desse circuito, ainda que anteriormente houvessem sido favoráveis à sua criação.

O assunto servirá aqui apenas para denunciar a desconfiança que os legisladores brasileiros têm para com os efeitos, na sociedade, das obras de cultura, apesar de manterem para com ela uma atitude reverencial, de sujeição deslumbrada.

A portaria n.º 14, de 30 de março de 1970 ao estabelecer as normas para a projeção de filmes em circuito "cultural" conforme os artigos 5 e 6 mencionados, traduz essa descon-

fiança-sujeição de maneira exemplar.

Depois de um preâmbulo de seis "considerandos" no qual a Polícia Federal diz claramente que a arte por meio do cinema constitui um caminho para o conhecimento do homem em sociedade, da realidade do país, fonte inestimável de "beleza estética" e que só através da versão integral da obra cinematográfica poderá ser transmitido o seu real valor artístico – a mesma portaria disciplina o circuito de tantas riquezas culturais, restringindo-as às cinematecas, cineclubes e salas de exibição registradas "especialmente para esse fim". Qual fim? Acho realmente impagável que se institua um circuito "especial" para se propagar aquilo que a própria portaria da polícia qualifica como valor máximo de uma sociedade. Em suma, que se particularize, separe e resguarde alguma coisa que, pelas suas quali-

1 - As emendas constitucionais sofridas pelo art, 153 em 1977 e 1978 não atingem o parágrafo 8. dades altamente positivas, deveria ser amplamente difundido sem a necessidade de qualquer cautela ou restrição. A redação da portaria contudo não indica má fé. Enquanto o traçado geral da Lei 5,536 reflete de maneira muito clara o momento em que foi gerada (o conflito entre normas definindo bastante bem uma repressão que não gosta de ser assim nomeada e doura a pílula ao invés de abrir mão dos instrumentos que a sustentam), a portaria n.º 14 de 1970 reflete algo muito mais espontâneo pois muito mais arraigado na vida dos aparelhos de Estado: sua redação simplesmente mostra pelo estilo como, nos regimes repressivos, autoritários, a arte, ainda que tratada com o "devido respeito", suscita desconfiança, já que ela permanece, como sempre foi, agente de mudança, liberdade, aventura. Assim, no caso, a inadequação do estilo corre por conta da própria falta de hábito dos órgãos indicados, em lidar com a cultura. De um lado têm dela a visão idealizada, ornamental, que lhes chega adjetivosa e untuosa por meio da fala oficial, de outro, em uma sociedade fortemente hierarquizada, a polícia não pode deixar de pensar que tais valores devem também ser difundidos de forma hierarquizada, restrita, concentracionária, por meio de um circuito "especial". Por isso, ainda que esta portaria leve na sua prática à difusão de muitos filmes que de outra maneira nunca seriam vistos (e sendo assim poderia até ser conveniente, a curto prazo, eu me calar a respeito) acho importante ressaltar nela a formulação muito nítida do malentendido generalizado pelos aparelhos do Estado, no Brasil, das funções da arte (por extensão da cultura) na sociedade.

Este vem a ser, em linhas gerais, o conjunto de normas sobre censura em cinema no qual o CSC, por ser a 3ª instância e ter ficado 11 anos sem regulamentação, constitui, sem dúvida, o pólo das atenções.

Do confronto entre a Lei 5.536 de 1968 e o decreto presidencial que em fins de 79 aprova a sua regulamentação, é de interesse destacar dois itens do decreto, não presentes na lei e de grande importância. O parágrafo 2 do art. 6 que diz: "As sessões do Conselho serão públicas, tornando-se, porém, por decisão justificada da maioria dos conselheiros, sigilosa" e o art. 7 que afirma: "Poderão ser autorizados a comparecer às sessões, representantes de entidades interessadas, as quais, sem direito a voto, participarão dos debates" ("O Estado de S.

Paulo", 14 de setembro de 1979).

A possibilidade de sigilo em assunto que discute aspectos da manifestação do pensamento, reforça o teor repressivo dos artigos 2 e 3 (parte final) da lei citada enquanto a autorização ao comparecimento de entidades não pertencentes ao Conselho, ao contrário, amplia as possibilidades do debate, participação e controle pela opinião pública. Isto foi o que ocorreu no caso do Te-Ato Oficina sobre o espetáculo "O Ensaio Geral do Carnaval do Povo" quando teve suas atividades suspensas por 180 dias pelo Dep. de Polícia Federal. José Celso entrou na sala do CSC com mais pessoas da Oficina, distribuindo um papel onde se dizia, entre outras coisas, que agora existiam duas censuras, a da Polícia Federal e a classificatória. O conselheiro Pompeu de Souza fez então uma proposta anti-regimental pedindo que a alocução de Zé Celso fosse considerada como um recurso oral; este veio a ser uma preliminar que permitiu ao CSC tomar oficialmente conhecimento do caso. Houve várias posições a respeito terminando o CSC (com dois pronunciamentos contra) a votar pela manutenção da suspensão porque segundo o parecer de um dos membros, este ato de suspensão não era ato de censura mas sim administrativo, não competindo assim ao CSC, rever. Ora, quem conhece o caso, (2) Artigo 50 da Lei de Segurança Nacional: O Ministro da Justiça poderá, sem prejuízo da ação penal, determinar a apreensão de livro, jornal, revista, boletim, panfleto, filme, fotografia ou gravação de qualquer espécie que constitua, ou possa vir a constituir,meio de perpretação de crimes previstos nesta Lei, bem como adotar outras providências necessárias para evitar a consumação de tais crimes ou seu exaurimento, como a suspensão da sua impressão, gravação, filmagem ou apresentação ou, âinda a proibição da circulação distribuição ou venda daquele material.

amplamente difundido pelos jornais, sabe que a realidade não é bem essa. Seja como for, o CSC manteve um veto de natureza censória, por ter concluído (ainda que sem unanimidade) que não se tratava de censura! (Retomo o caso Oficina mais adiante). Assim, mesmo sem ter tido êxito no caso específico, essa possibilidade, a interferência no debate de uma "voz" alheia à estrutura do Conselho é positiva e deveria ser aproveitada mais frequentemente. Por exemplo, dois assuntos importantíssimos foram levantados pelo deputado do extinto MDB(SP), Israel Dias Novais, convidado especial da primeira reunião do Conselho: a necessidade de exame do artigo 50 da Lei de Segurança Nacional (2) que permite ao Ministro da Justiça realizar pessoalmente a censura prévia e a da pena de detenção para os crimes previstos pela Lei de Imprensa, tendo ficado os membros do Conselho com a incumbência de examinar a matéria ("O Estado de S. Paulo", 27 de setembro de 1979).

Mesmo deixando de lado um aspecto evidentemente positivo (a participação da comunidade no debate), o simples fato do Conselho ficar sem regulamentação durante 11 anos e portanto só no papel já é encarado por alguns otimistas como um sintoma de seu caráter liberal. Tenho para mim que as coisas não se passam exatamente dessa maneira. Não é que na época o Conselho não foi regulamentado por ser muito liberal, é que não era suficientemente repressivo. Além do mais a vigência do AI-5 (centro da atuação censória) até o início do ano passado, esvaziava necessariamente qualquer legislação nesse sentido. E como ficou claro da proposição de Israel Dias Novais, o CSC não se articula em um vácuo mas preso a uma teia legislativa onde todos os laços e nós devem ser considerados.

O representante do Ministério da Justiça é o presidente nato do Conselho e os seus membros tem mandato de três anos podendo ser reconduzidos ao cargo. (Perde-se o mandato deixando de comparecer a duas ou três sessões consecutivas sem que a falta seja justificada.)

O Conselho tem a obrigação de se reunir uma vez por mês e extraordmariamente quando for o caso. Desde a sua instituição até hoje (meados de fevereiro) reuniu-se seis vezes. A Federação Nacional dos Radialistas recusou-se a mandar um representante da entidade por ser contra qualquer censura. Posteriormente, porém, pensou de maneira diversa e passou a A importância do CSC se deve ao fato de ele também ter caráter normativo e portanto, em princípio, pode abarcar o conjunto da legislação que o abriga e discuti-la.

participar. O jornal "O Estado" de 26 de junho de 79, menciona Federação mas o papel do Conselho que tenho em mãos com endereços dos participantes fala em Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão. Associação ou Federação, hoje essa recusa inicial parece não existir mais dentro do Conselho.

O Conselho é visto com muito otimismo por seus participantes e sua atuação tem se mostrado realmente liberal. Até hoje não vetou nada (fora o veto indireto ao Oficina por alegação de não-competência na matéria); o seu papel tem sido, ao contrário, tirar o veto da censura de obras proibidas nos governos anteriores. Orlando Miranda, diretor do Serviço Nacional de Teatro e seu representante no Conselho, afirmou, depois da primeira reunião que: "se o Conselho estivesse funcionando há 11 anos quando foi instituído por lei, o teatro não teria tido maiores prejuízos de ordem moral ou financeira" ("Jornal da Tarde" 27-9-79). Pompeu de Souza, representando no Conselho a Associação Brasileira de Imprensa, velho amigo de Paulo Emílio, conhecido por suas posições liberais e antigo batalhador em prol do cinema brasileiro - em uma das primeiras reuniões fez questão de declarar que na verdade se considerava participante de um Conselho Superior de Anti-Censura, tão grande é o seu otimismo. Pompeu vê a atuação do Conselho como a de um órgão de socorro à arte industrializada, a arte de massa. Lembra que sendo ele a 3ª instância (as duas outras do Dep. de Polícia Federal) na verdade é um órgão ao qual se recorre, órgão essencialmente de revisão; em suma, órgão francamente contra a censura e não de, como inicialmente pensaram os radialistas. O CSC tem naturalmente ao seu lado, como defesa e reforço à opinião otimista dos seus membros, a liberação de tudo que lhe passou pelas mãos até hoje (com a exceção mencionada). Para ficarmos só com o cinema - nosso caso específico – em 6 reuniões (portanto em uma curtíssima vida) já foram liberados 16 filmes.

Em princípio o CSC não toma conhecimento de filmes cortados, tendo baixado norma a respeito: os filmes devem ser avaliados na íntegra. Foi aberta exceção às películas apresentadas pela Eletro Filmes (que tem a representação de vários produtores e distribuidores para apresentar recurso junto ao CSC) pois tornou-se impossível a reconstituição das cópias uma vez

que as partes cortadas haviam sido incineradas!

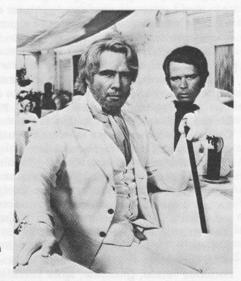
O CSC pensa também em baixar normas para que os títulos dos filmes correspondam na tradução brasileira ao original, não induzindo o espectador a erro a exemplo do filme Garota Pequena, Grande Problema, traduzido por Virgem Raptada e Violentada ("Folha de S. Paulo" — 15.2.1980).

Ambas as medidas, a primeira com vistas a permitir uma avaliação correta da obra pelo próprio CSC e a segunda uma difusão que não lhe adultere o sentido — refletem sem dúvida preocupação de ordem cultural e inserem-se perfeitamente no espírito da primeira parte do art. 4 da Lei 5.536 que pede aos órgãos de censura para apreciarem a obra "em seu contexto geral, levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases" (artigo porém que, como os outros já mencionados, conflitua com a legislação

anterior incorporada à lei).

O CSC se manifesta por meio de relatores. Os filmes são exibidos mas não há obrigatoriedade dos outros membros do Conselho de assistirem às exibições podendo, os que assim o desejarem, guiar-se apenas pela exposição feita ao relator. Este é escolhido em função do interesse que manifesta por determinada obra e o seu parecer é votado. Alguns dos pareceres que tenho em mãos são minuciosos, claros e argumentam de maneira consequente. (Dois pareceres de Geraldo Sobral Rocha sobre A Classe Operária Vai ao Paraíso e Contos Eróticos; parecer de Pompeu de Souza sobre Morte e Vida Severina, a partir de recurso apresentado pelo seu diretor Zelito Viana, contra a proibição de exportação contida no certificado liberatório; parecer de Pompeu de Souza, Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos e Arabela Chiarelli sobre as disposições do novo Código de Menores no que se refere à difusão por televisão e rádio). A imprensa divulgou parte do relatório de Alcino Teixeira de Mello favorável à liberação do filme Z; o relatório inclui os cinco pareceres de 1974 que vetaram o filme (um dos censores, que seria o sexto, vetou sem justificar o veto) e afirma que o considera, ao contrário dos pareceres anteriores, um instrumento capaz de contribuir para o aperfeiçoamento democrático dos espectadores ("O Estado de S. Paulo", 27-1-1980). Esta reviravolta na avaliação do efeito de determinadas obras sobre o público manifesta-se com outro filme anteriormente vetado, Queimada, agora liberado para maiores de 16 anos; a obra foi indicada pelo MEC para ser apresentada em aulas sobre colonização! ("Jornal da Tarde", 7-12-1979).

O presidente do Conselho e representante do Ministério da Justiça, Octaciano Nogueira, acha proveitoso que os membros ouçam a opinião de pessoas não vinculadas à censura. Na reunião de 24 de janeiro, por exemplo, foram distribuidos convites, que seriam encaminhados pelos próprios membros, para exibição de filmes. Não tenho maiores informações sobre a composição do público a quem tais convites seriam oferecidos. Na suposição de que exista completa liberdade na sua distribuição, faço as seguintes considerações: se os convites pretendem constituir uma amostra de público não-especializado para nele se colher uma média de opiniões, estatisticamente isto não teria validade; e se as opiniões colhidas irão ser consideradas individualmente, não como média, então o público em geral, do ponto de vista do governo, finalmente alcançou a maioridade. Lembro, porém, maioridade que não pode ser canalizada e aproveitada pelo Conselho (supostamente composto de especialistas, de pessoas que por direito adquirido por currículo podem assistir sem dano moral, aquilo que o público em geral não pode). Em suma: para com o resto do público brasileiro Por que as salas especiais são especiais? O que a arte tem de especial?



Marlon Brando e Renato Salvatore. Queimada/Quemada de Gillo Pontecorvo (Italia – 1973).



Lino Sá Pereira e Dilma Loes. Leucemia – 1979 de Noilton Nunes. O primeiro filme liberado pelo Conselho Superior de Censura.

que gostaria muito de assistir a determinados filmes (eventualmente não liberados) comete-se uma injustiça; porque essas pessoas, as felizardas sorteadas pelos convites, e não outras? porque abrir exceção a elas? Do ponto de vista da eficácia de seus pareceres informais, se às pessoas convidadas, como já disse, for atribuída capacidade de avaliação, nesse caso o aparelho censório cai por desnecessário. E ainda que se queira ter nas mesmas pessoas convidadas apenas um termômetro de tendências, nesse caso também nada feito pois, repito: não existe, a partir desse tipo de resposta isolada de público, qualquer possibilidade de aproveitamento estatístico. Assim, essa medida, em princípio democrática, põe em questão a legitimidade do próprio Conselho, baseada supostamente no saber criterioso, na informação especializada, na experiência acumulada, na representação de entidades expressivas no mundo da Cultura, etc, etc. Que fique claro: não estou afirmando ou negando a pertinência desse leque de qualidades para uma função que, de resto, discuto. Aponto simplesmente a contradição de um ges-

Acho oportuno também apresentar aqui o ponto de vista de Paulo Emílio sobre as relações entre Cultura e Censura. Oportuno particularmente pela substituição, na portaria n.º 14 de 1970, da antiga denominação de "Censor" pela de "Técnico em Censura", especialização para o qual se exige a mesma série de diplomas de curso superior em humanidades que é exigida para os próprios membros do Conselho, o que cria um suposto terreno comum ("cultural") entre Polícia Federal e CSC.

Em 1965, em Brasília, numa época de fortalecimento da censura, Paulo Emílio foi contra o ponto de vista de muita gente, então favorável à transferência da censura, da Polícia para o Ministério da Educação e Cultura; da mesma forma como (assim acredito) seria hoje também contra esse outro tipo de transferência, de ordem indireta, na qual uma ação censória nas áreas da Polícia e da Justiça procura respaldo na Cultura. Achava Paulo Emílio que enquanto a censura permanecesse claramente policial, permitiria respostas igualmente claras e definidas. Já no outro caso o intelectual, por meio de medidas abrandadas, "justificadas" com esmeros de retórica, correria o risco de perder os limites de sua recusa e vir a se tornar cúmplice de um corpo de ações que tem sua origem plantada em algo que visceralmente rejeita: a idéia de que uma obra cultural (ou mesmo de simples divertimento) possa colocar em perigo a segurança do país ou a moral do cidadão.

Assim, apesar de um certo clima de euforia em face das liberações de filmes e peças (algumas, obras de grande importância) muitos intelectuais, artistas e gente da imprensa, com receio da cumplicidade apontada, mantém uma atitude de desconfiança ou negação diante do CSC. Em artigo publicado em "O Estado de S. Paulo" (24-1-1980) o articulista M.B.A. comenta com acerto que "paralelamente a um clima de 'abertura', as leis que norteiam a censura continuam em vigor" e Plínio Marcos, no mesmo artigo, ao julgar o CSC o faz na linha de pensamento de Paulo Emílio: segundo ele o que está ocorrendo é "o governo dar a impressão de que acabou a censura, quando, na verdade, só criou um Conselho Superior de Censura. Nós dizíamos que a polícia nos impedia de trabalhar. Então ele criaram um órgão onde o intelectual é o censor".

Quando esta análise do CSC 10r publicada, talvez já tenha sido votado, no início de março, pela Câmara dos Deputados, o substitutivo do Deputado Marcelo Cerqueira reformulando a Lei 5.536. O substitutivo Cerqueira foi aprovado por unanimidade na Comissão de Justiça da Câmara e segundo a imprensa "teria garantida sua aprovação pela Câmara, caso o Ministro Petrônio Portella ainda fosse vivo. Se for derrotado em plenário será colocado em votação o projeto Álvaro Vale, também considerado um avanço, com emenda do Deputado Darcílio Ayres (PP-RJ) que modifica o nome do Conselho Superior de Censura para Conselho Superior de Classificação" (JB-14-1-1980). No dia seguinte à 6ª reunião do Conselho que ocorreu em 14 de fevereiro, a imprensa também noticiou que

O CSC não se articula em um vácuo mas preso a uma teia legislativa onde todos os laços e nós devem ser considerados.

em março seria analisado no próprio Conselho o projeto Álvaro Vale onde se discute o poder de veto do Ministro da Justiça ("Estado de S. Paulo", 15-2-1980). É possível portanto que muitas das considerações feitas nesse texto percam a oportunidade.

De momento, com a letra da lei sob os olhos e o conhecimento da prática do Conselho nesses poucos meses de existência e em apenas seis reuniões, existem condições para um pronunciamento que procuro tornar o mais claro possível:

A composição do Conselho (ou pelo menos a maioria dos seus membros) reflete na sua prática cotidiana uma vontade de democracia assim como uma consciência de que a Lei como está não pode a longo prazo servir a esta vontade. A 5ª reunião do Conselho foi precedida de uma apresentação de seus membros ao novo Ministro Abi-Ackel; o conselheiro Pompeu de Souza aproveitou a ocasião para alertar o Ministro sobre as contradições existentes na Lei mostrando a urgente necessidade de sua adequada regulamentação. Pompeu chegou mesmo a chamar a esse conjunto incongruente de "parafernália da legislação censória".

Essa parafernália tem aliás um artigo que por assim dizer é o coroamento da incongruência geral. Trata-se do art, 22 que diz: "Continuam em vigor todas as normas legais e regulamentares relativas à censura de espetáculos e diversões públicas em tudo quanto não contrariarem a presente Lei". Realmente é espantoso! A "presente Lei" incorpora francamente, sem subterfúgios, uma legislação anterior e nos artigos que antecedem o 22 parece não se dar conta do conflito gerado com tal incorporação. O art. 2 parágrafo único, menciona mesmo, claramente, a legislação anterior. Ora, como pode o art. 22 dizer que se esta legislação anterior contrariar a presente Lei não deve ser aplicada se, justamente aquilo que a legislação anterior possui de fundamental para os redatores da Lei 5.536 (e por essa razão foi preservado) é fonte de conflito na presente Lei, ou melhor, na sua parte nova, original? A coisa ainda pode ser vista de outra forma: Como pode a legislação de espetáculos e diversões públicas contrariar a "presente Lei" se esta é formada também pela legislação anterior, se essa mesma legislação conflitante vem a ser parte intrínseca do seu tecido? Em suma. . .

CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA

Associação Brasileira de Cineastas Geraldo Sobral Rocha

Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão Ricardo Cravo Albim

Associação Brasileira de Imprensa Roberto Pompeu de Souza Brasil

Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos

João Emílio Falcão Conselho Federal de Educação

Lafayette de Azevedo Pondé Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme)

Alcino Teixeira de Mello

Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem)

Arabela Rotta Chiarelli

Ministério das Comunicações

Pedro Paulo W. de Leoni Ramos

Ministério da Justiça

Octaviano Nogueira (presidente do Conselho)

Ministério das Relações Exteriores

Guy de Castro Brandão

Serviço Nacional de Teatro

Orlando de Miranda Carvalho

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

Daniel da Silva Rocha

Paulo Emílio achava que enquanto a censura permanecesse claramente policial, permitiria respostas igualmente claras e definidas.

Encouraçado Potenkin/Bronenosets Potyomkin de Serguei Eisenstein (URSS – 1925). Um dos grandes clássicos do cinema silencioso.



A democracia

O caso do Oficina é exemplar. Baseada em legislação anterior (integrada sem dúvida à presente Lei) suspenderam o espetáculo por 180 dias (Decreto n.º 20.493 de janeiro de 1946 — cap. VI — DOS PROGRAMAS. art. 86). Porém esse decreto integrado à Lei 5.536 no parágrafo único do art. 11 diminui a penalidade para suspensão de 3 a 20 dias no máximo. O conselheiro Pompeu de Souza disse em seu parecer que "o Departamento de Polícia Federal exorbitou ao aplicar a pena" ("Folha de S. Paulo", 7-2-79). Eu não acho que exorbitou, eu acho que ignorou a modalidade de integração da legislação anterior na presente e por conseguinte a infringiu, pura e simplesmente. E tem mais; segundo o art. 22 (entendido da forma mais rasteira e sem sutilezas) o art. 86 conflitua (ah, se conflitua!) com o art. 11. Em suma. . .

O Ministro Abi-Ackel declarou recentemente em Brasília que "não existe censura no País, nem a política nem a de costumes". (...) E que, apenas eventualmente ele poderá intervir para "coibir excessos e fatos que venham a chocar a sensibilidade nacional" ("Folha de S. Paulo", 14 de fevereiro de 1980). As mesmas informações, com pequena variação de forma, saíram também em "Veja", no número de 13 de fevereiro, em entrevista prestada à Augusto Nunes e Dirceu Brisola.

Em suma: alguma coisa tão vaga e passível de servir a diferentes ideários como a "sensibilidade nacional" tem para protegê-la algo de natureza bastante truculenta: uma Lei que mantém intactos, presentes e passíveis de serem utilizados a qualquer momento, instrumentos muito claros de coerção, engendrados em um passado que se dimensiona por 68 e pelo Estado Novo.

Todavia, nasce no bojo dessa mesma Lei um Conselho com poderes para reformulá-la. Em linguagem psicanalítica isso se chama duplo vínculo: o pai outorga ao filho licença para este contrariá-lo, permissão para que o filho se insubordine, o que, naturalmente invalida e anula a rebeldia filial. Como porém não estamos no campo das relações familiares mas das legislativas e institucionais, acredito que só resta ao CSC iazer o melhor uso possível do seu poder normativo: liquidar a discutível paternidade e inventar outra.

Nós, aqui de fora, que nos interessamos por cultura, podemos, com o olho aberto, bem aberto (mas aberto mesmo, sem nenhum cochilo, nenhuma dormida) aplaudir cada sessão do CSC que se encaminhe para a abertura democrática, aplaudir cada ato, cada estratégia, cada relatório, cada relator, sabendo o quanto custa a democracia, como ela (e assim a liberdade) tem que ser, passo a passo, diariamente, negociada em todos os níveis.

Mas isso não impede que se assuma também (concomitantemente) uma posição clara e sem eufemismos diante da afirmação de que censura é hoje coisa do passado. Do passado!? Exatamente, de um passado que exorbita, que não conhece o seu lugar.

Assim, enquanto a Lei 5.536 permanecer como está, permanece (em estado virtual que seja, mas por quanto tempo?) a censura às obras teatrais e cinematográficas no país.

FILMES LIBERADOS PELO CONSELHO SUPERIOR DE CENSURA DE 14 DE NOVEMBRO DE 1979 A 15 DE JUNHO DE 1980

Leucemia de Noilton Nunes. Brasil, 1977. Sopro no Coração/Le Souffle au Coeur de Louis M. Malle. França, 1972.

Sacco e Vanzetti de Giuliano Montaldo. Itália, 1972.
 Mimi o Metalúrgico de LinaWertmuller. Itália, 1973.
 A Classe Operária vai ao Paraíso de Elio Petri.
 Itália, 1972.

Queimada de Gilo Pontecorvo. Itália, 1971. Cama com Música/Mazurca na Cama de John H Hillard. Alemanha Oc, 1972.

A Rebelde/La Califa de Alberto Bevilacqua. Itália, 1970.

Os Garotos Virgens de Ipanema de Osvaldo de Oliveira. Brasil, 1973.

As Depravadas de Geraldo Miranda. Brasil, 1973. Z de Costa Gravas. França, 1971.

Emmanuelle de Just Jaeckin. França, 1974. Encouraçado Potenkin de Serguei Eisenstein. URSS, 1921.

Virgem raptada e violentada/Little Girl, the Big Tease de Roberto Mitroti. EUA. Bordel/Noites Proibidas de Osvaldo de Oliveira. Brasil. 1979.

Diário de uma adolescente/Schulmädchen Report de Ernst Hofbauer. Alemanha Ocidental, 1970. Zabryskie Point de Michelangelo Antonioni. EUA, 1969. A Força dos Sentidos de Jean Garret. Brasil, 1980.

Bibliografia

Legislação do Cinema Brasileiro Alcino Teixeira de Mello volumes I e II Embrafilme — 1978

Constituição da República Federativa do Brasil de 17 de outubro de 1969 Editora Atlas S.A. edições de: 1969 e 1980

Administração Federal 1980 (Perfil-grupo Visão) Visão S.A. Editorial

RONALDO BRITO

A MÁQUINA ANTES DE CÈZANNE

Cinema e artes plásticas ocupam extremos opostos no mundo da indústria cultural. Num nível imediato, isto é um fato. O cinema é por assim dizer nativo. A arte, espécie ainda em processo de colonização. Enquanto práticas artísticas, regulares pelo estatuto cultural vigente, a situação se inverte: a arte detém identidade firmada, o cinema persegue a completa integração edipiana. Dessas considerações evidentes derivam outras nem tanto. Tendo em comum uma certa inadequação estrutural, ambas estão condenadas à inquietude. Mas a inquietudes diversas. A questão da arte no século XX tem sido a própria morte, a negatividade mesma. O cinema até há pouco, pelo menos, preocupava-se com sua origem, seu pleno desenvolvimento, a positividade enfim. Uma, luta para destruir seus fetiches pré-industriais, o outro procura organizar a fetichização de seus procedimentos técnicos.

Esse movimento genérico não exclui, é claro, manobras positivas e negativas de parte a parte. Parece entretanto impor uma inevitável dessincronia entre elas — suas formalizações e rupturas não correm paralelas. Simplesmente a cronologia das linguagens não é a mesma. Dentro do Real que os abriga e institucionaliza cinema e arte são outros. Essa alteridade determina diferentes estratégias de sobrevivência ou desconstrução.

Seria fácil seguir enumerando oposições. Em contrapartida, haveria a obrigação de sondar e descobrir as identidades que existem em outros níveis. Produções ditas culturais, acham-se afinal debaixo do mesmo fogo. Para os efeitos deste texto, basta sustentar o raciocínio da diferença inicial entre uma técnica com desejo de arte e uma arte às voltas com as exigências da técnica. O objetivo é pensar as descontinuidades, no caso exemplares, entre os dois processos. Só aí, nessa rede, pode aparecer a questão dos filmes sobre arte. Filmes que travam contato com o trabalho de arte.

Esse contato, por certo, não é imediato. Está mediado por muitas instâncias, mais decisivamente pela história viva das linguagens. Traços e marcas que as distinguem enquanto aparelhos simbólicos. Trata-se portanto de um *choque* entre duas séries de linguagem. Em cada uma pulsa ativamente uma história específica. Impossível evitar a diferença. Quanto mais se tentar esquecê-la mais aparecerá, com o peso de flagrante típico do ato-falho. No momento em que fala da arte o cinema enuncia, de um modo ou de outro, o próprio inconsciente. Assim a arte quando utiliza o cinema.

Kant no Povo

Os filmes reunidos numa mesma sessão no último festival JB — preferiram ignorar o problema. Por atalhos vários, contornaram a questão. Resultado: ela tornou-se desagradavelmente presente. Era quase como assistir a um filme de certo gênero onde faltassem justamente os elementos que o caracterizam enquanto tal. Como abordar a arte sem questionar o cinema? Como falar de uma linguagem com outra sem de alguma maneira confrontá-las? Sem a consciência reflexiva básica acerca desse tipo de apropriação? A ausência de choque, chocou. Naquelas poucas horas, naquele recinto, arte e cinema pareciam alheios de si mesmos, suas crises e seus destinos problemáticos no conturbado universo simbólico contemporâneo. Dominou a voz menos ingênua — a que esconde de si o próprio saber para atuar sem impasses.

Dois ou três filmes trataram da chamada arte popular (ou arte ínsita) e por isto escapariam a considerações dessa ordem. Não escapam. A menos que já exista cinema ínsito. Nos limites em que atuam esses filmes seguem um naturalismo de linguagem que precisa ser qualificado de conformista em termos de política cultural. Com o lance, reforçam ao mesmo tempo a crença na pureza do artista popular e a crença na pureza da objetividade do cinema. A ideologia do documentário — "eis o real, senhoras e senhores" — domina absoluta essas seqüências que pretendiam mostrar o mundo mágico dos artistas ditos primitivos. O tiro saiu pela culatra — mostraram ao contrário o primitivismo de cineastas que manipulam uma técnica e um capital complexos e variados.

Para começar. É quase inimaginável o desconhecimento da situação efetiva de tais personagens: o fato notório de pertencerem a uma "instituição", estarem vinculados a um mercado (apenas ligeiramente diferente, no caso brasileiro, do precário mercado de arte erudita) com suas pressões e, até, suas imposições. O tato de serem artistas na posse de um estatuto dessa ordem, ou não seriam objetos de um filme. A quem o cinema — este meio ainda de "elite" — vai "divulgar" os trabalhos? A quem já os conhece ou pode a qualquer momento conhecê-los, a ninguém mais,



Cildo Meireles - 1979 de Wilson Coutinho.

A tarefa seria então operar cinematograficamente com a inteligência dos trabalhos. E não simplesmente "descrevêlos" com os clichês de uma visualidade documental que, no caso, não documenta coisa alguma. Apenas reduz os trabalhos à percepção do freqüentador médio de cinema. Ao recusar o esforço de repensar a imagem, ao recusar agir sobre a inteligência daqueles esquemas visuais, os filmes perderam qualquer sentido produtivo. Perderam a qualidade de sujeito para aparecer como simples objetos de significações dadas. Ora, o que é dado só pode sê-lo pelo poder, por quem tem poder para dar. Os filmes sobre artistas populares, conscientemente ou não, fazem parte do próprio mercado cuja ausência seria sua principal razão de ser — qual o sentido de preservar uma manifestação com a sobrevivência assegurada por um mercado?

A posição dos filmes coincide, aliás ponto por ponto, com a do consumidor desse mercado - observador deslumbrado e despreparado que detém entretanto o poder de possuir o objeto. A câmera exerce o mesmo movimento, docilmente autoritária e ignorante. Retém as imagens mas não sabe o que dizer delas. Enquanto o artista trabalha, ali, na hora, organizando formas, ela espera estática, reverente, sem organizar forma nenhuma. Pronta somente para deter o objeto pronto. A sua atitude resume-se a uma contemplação passiva e esta termina sendo a maneira mais violenta de rapto simbólico — apreensão sumária do produto e descaso completo pelo processo produtivo. E, de fato, o resultado desses filmes é dessa espécie: simples movimento de e para consumo desses trabalhos populares por parte das classes médias intelectualizadas. Ao procurar esconder essa óbvia verdade atrás da ideologia do documento, só ela apareceu. Ao invés de um choque entre visões, ao invés da inevitável contradição entre as partes, assistimos apenas a um discurso de classe e suas justificativas humanistas. Assistimos a uma manobra de entronização dessas produções na categoria dominante do meio de arte, a categoria kantiana do Gênio.

O Problema, sem Problemas

Os filmes sobre artistas eruditos iam de Antonio Parreira a Cildo Meirelles. Isto é, de um artista pré-modernista a outro com um trabalho tipicamente contemporâneo. A oportunidade era boa para situar algumas das principais articulações da crise da arte e fazer falar a verdade do cinema nesse contexto. A oportunidade era boa.

O que dizer do filme sobre Antonio Parreira? De início, pensei sinceramente tratar-se de uma gozação. Constrangido, descobri que o filme pretendia a seriedade. Deplorava dramaticamente a morte da arte, seu processo de desespiritualização no século XX. O desinteresse do Estado, a mundanidade dos vernissages, etc. Enfim, a realidade mesma. O autor abordava exatamente o nosso tema, exatamente ao inverso. O seu desejo parece ser pura e simplesmente a Restauração, em grande estilo. Convém talvez adverti-lo que semelhante fenômeno entre outras coisas colocaria o próprio cinema fora da órbita artística - como meio para o sublime gesto da expressividade clássica a máquina será sempre um pouco inadequada. Passo a passo o filme refaz a proposta da Academia numa espécie de ensaio de Art-Fiction - mais ou menos o contrário da Science-Fiction - voltado inteiramente para um passado especulativo, para tudo o que poderia ocorrer se tudo já não houve ocorrido.

O filme sobre Ismael Neri possue evidentemente outro nível. Visa uma contemporaneidade claramente discernível. Pretende mesmo captá-la no registro imediato — o seu esquema produtivo consiste na alternância de passagens das telas de Neri e cenas do cotidiano urbano (na banda sonora o autor lê, em ritmo fragmentado, um poema do pintor). O problema aqui reside justamente na simples justaposição de imagens "reais" e imagens "artísticas". Mais precisamente, na inteligência sumária da montagem. Ela se resume a intercalar a rapidez vertiginosa das cenas urbanas com a suave modulação das cenas artísticas. No entanto, ambas são primeira e basicamente cenas filmadas, fotogramas. A diversidade de tratamento é sintomática,

na acepção clínica do termo — na rua a câmera intervém, transforma radicalmente o espaço-tempo empírico numa alucinada desincronia; na arte, a câmera passeia respeitosamente, quase contemplativa, num vago movimento que procura extrair os "sentidos" do quadro. Existe uma nítida diferença entre uma operação "fragmentante" e outra "sublimante".

Deriva daí um equívoco. Eleito objeto para expor um problema, o trabalho é exposto sem problema. De uma maneira linear, numa leitura seque fenomeno, apenas impressionista. A câmera parece não compreender as rupturas formais dos quadros de Ismael Neri ao deslizar quase entre as suas figuras como se compusessem um contínuo organizado. Pode-se advinhar talvez a razão do "impensado" — acostumado a montar o linear através do descontínuo, o cineasta não vê a pintura desconstruindo a linearidade da superfície plana através de pinceladas dispersantes, linhas tensionadas, assimetria de planos, etc. Surpreende-se assim um artista da máquina antes de Cézanne, de volta à organização perspectivista. Preso à metáfora da janela, procurando a crise num suposto lugar para onde a

tela apontaria, sem tratar da crise do e no quadro. Ali, no seu lugar social mesmo: na trama de sua visualidade.

O filme evolui num movimento idealista de identificação no qual a voz (a expressão do poeta e do pintor) é a voz do autor-cineasta, a câmera é a tela como se apresenta imediatamente à percepção (as suas manobras procuram apenas reproduzir o percurso do olho contemplativo "natural"). Quer dizer; em última análise, entre cinema e arte não há distância problemática e sim uma ligação afetiva. De autor pintor para autor cineasta. No entanto, como se viu, o artista da técnica pode não compreender a técnica do artista... Assim, o filme acaba falando sobre a Crise, consegue sem dúvida propô-la como tema de reflexão, mas para nesses limites um discurso sobre Ismael Neri. A respeito de si mesmo, de sua maternidade específica, não reflete. Para tanto seria necessário produzir uma trama problemática onde a arte não poderia assumir a postura convencional de modelo. Aí, sim, teríamos um embate com e através do trabalho de Ismael Neri. Um embate produtivo entre cinema e arte.



Hélio Oiticica. H.O. - 1979 de Ivan Cardoso.

O Bom Objeto

O filme sobre Hélio Oiticica também comete essa espécie de identificação afetiva com efeitos sublimantes: a mística do autor sublima a questão do trabalho. O objeto empírico do filme (a pessoa de H. Oiticica) se confunde com o objeto artístico e limita a ação do trabalho (o trabalho do filme e o do próprio artista). Aqui os movimentos de câmera procuram e muitas vezes obtém uma produtividade específica, ou seja, uma relação ativa com as manobras do trabalho, mas a ideologia do cineasta fala mais alto: acumula tantos signos fetichistas sobre a figura do artista que termina por enquadrar o filme na tradicional categoria Homenagem. Discurso sobre um objeto exterior. Um "bom objeto" no sentido kleiniano, sem dúvida, mas um objeto.

Seria até um desafio. Conseguir trabalhar cinematograficamente as rupturas que o artista logrou produzir no objeto de arte. Cindi-lo enquanto coisa de olhar para torná-lo um feixe de "experiências", lugar impossível onde tudo ainda estaria por acontecer. Mas, num certo sentido, o filme é o inverso da participação oiticica: desloca o espectador para fora do lance, assistindo a uma sucessão de jogadas, digamos, psicológicas. Ao que tudo indica, a intenção era mais a de passar uma certa vibração que emana da figura de Oiticica e menos a de intervir no seu trabalho e fazer um filme a partir dele. Isto chega a ocorrer em alguns lances isolados. Mas a rigorosa economia de um "curta" não consente tomadas apenas "climáticas" como as de Caetano Veloso e Ligia Clark "participando" numa exposição do artista. Tomadas desse tipo são estranhas, opostas até, aos desdobramentos e condensações vivenciais que caracterizam o trabalho. Aqui, novamente, parece haver uma recuperação perspectivista do trabalho de arte por parte do cinema a espacialidade e a temporalidade complexas, fluxionais, das propostas são aprisionadas e desmentidas por um código narrativo anterior a elas. Sem dúvida, parte dessa negação está implícita no próprio cinema como se materializa atualmente: a inevitável contrapartida de sua persença cultural mais efetiva é o seu aspecto por assim dizer pré-histórico, representado por salas escuras, com sessões contínuas, enfim toda uma adequação à rotina do real imediato. Confinada a círculos de elite, a obra de arte conquistou uma ampla liberdade de movimentos, chega constantemente a paroxismos na relação espaçotempo. Curto-circuita a todo instante essa relação, no seu precário e reduzido universo, em todo caso. Esse tipo de passagem contraditória entre cinema e arte como práticas culturais institucionalizadas, essa complicação, o cineasta não procurou enfrentar. Aplicou cortes agressivos, torceu a câmera, mas "malhou" a inteligência produtiva - não "experimentou" cinematograficamente o trabalho de Hélio Oiticica.

Milagre cartesiano

Nesse contexto, o filme Cildo Meireles apareceu a tempo, quase milagrosa, quase cientificamente. Espécie de revelação com o peso cartesiano da evidência. Afinal, a questão. Um raciocínio produtivo passando da arte ao cinema, do cinema para arte. Sem maiores invenções formais, sem grandes vôos de montagem, o filme ganhou a platéia (na sessão em que estive, pelo menos) ao romper com os cansativos limites do documentário e impor-se pela própria inteligência conceitual. Simplesmente, o cineasta dispôs-se a manipular os esquemas abstratos do trabalho de Meireles numa linguagem de cinema. Internalizou suas questões - sem ligar muito para suas "obras" - e partiu para encontrar as possibilidades de um 'curta" nessa direção. Essa manobra de inteligência produtiva, muito mais do que o seu desenvolvimento efetivo, é o que interessa. A mudança da posição do sujeito-cineasta na relação com sua matéria cultural específica foi o que tornou o filme importante nos limites do festival. Nele operam ativamente a "cultura" da arte e a "cultura" do cinema, é possível acompanhar o movimento para situar a questão. Claro, há Godard. Assim como há Duchamp. Felizmente. Mas há sobretudo a superação implícita dos postulados mais ou menos documentais dos demais filmes subitamente, revelou-se um outro caminho do cinema tratar a arte fora dessa espécie de prisão domiciliar do cinema o documentário - onde ele está proibido de se manifestar e reduz-se a discurso de seu próprio objeto.

Tomando um tema do artista — As Inserções nos Circuitos Ideológicos — o filme joga literalmente a arte dentro do universo da comunicação de massa e tira humor e compreensão dos efeitos explosivos dessa mistura ainda insolúvel. Com esse lance rigoroso e divertido junta e separa arte e cinema: consegue assimilá-los num mesmo raciocínio crítico sobre o símbolo dominante e expôs a "alienação" da arte do mundo da indús-

tria cultural "alienada".

O CURTA-METRAGEM JÁ É NOSSO ?

O curta-metragem finca sua existência com mais determinação. No espaço cinematográfico brasileiro, vitórias sucessivas, principalmente pelo esforço dos poucos que trabalham pela ABD, a Associação Brasileira dos Documentaristas, vêm assegurando um mercado mais cultural e menos mercantilista para os filmes curtos. Quem se interessa pelo cinema nacional deve estar atento a dois fatos: a luta política pela afirmação do curta-metragem fora das garras do colonizador e seus agentes, e quanto aos temas, os fatores culturais propostos e os que ainda estão por aflorar.

A briga de foice, ainda em pleno combate, pela entrada em vigor e implantação da lei de obrigatoriedade do filme de curta-metragem antecedendo o longa-metragem estrangeiro, se faz presente, de várias formas, no espaço atemporal do trabalho intelectual do cineasta. Preso a uma centena de preocupações que vão desde os diversos boicotes e artimanhas mirabolantes dos exibidores até boicotes vindos de além-mar como, entre outros, a venda de matéria-prima, os negativos, incluindo-se aí os preços pagos em dólar pelo nosso cruzeiro.

O curta-metragista após enormes conjecturas sobre a viabilidade econômica da produção atravessa aumentos e burocracias extensivas e inoperantes até ver seu filme exibido. Pouco espaço sobra para a pesquisa e/ou vivência maior com o assunto sobre o qual vai deter-se. E note-se que não é uma produção elevada que faz um assunto ser aceito cinematograficamente. Para ganhar alguns festivais que andam por aí é possível, porém seu efeito cultural junto ao público costuma ter expressão curta, senão nula. Filme não é só o momento em que a luz incide sobre a tela.

Pois bem, de 1977 até janeiro deste ano, em 80, lutou-se para receber os 5% da renda bruta da bilheteria dos cinemas, e que é a parte que toca ao realizador, depositada em juízo por alguns exibidores estrangeiros em função do mandado de segurança por eles interposto contra o teto máximo de produção e arrecadação, medidas que garantem o acesso democrático ao mercado, e a favor de filmes como os antigos "cine-jornais" para cumprir a lei.

Após um trabalho convicto da ABD, tendo à frente o presidente da Associação, Orlando Bonfim, neto, junto a ministérios e autoridades em Brasília, conseguiu-se dos juízes, onde havia processo contra as resoluções de lei do curta-metragem, parecer favorável aos realizadores.* A luta continua. É contínua: acordos têm sido encaminhados com os exibidores, que mais tarde os renegam, e com a Embrafilme, que poderá ou deverá vir a ser distribuidora exclusiva do curta.

Quanto a isto Emiliano Ribeiro, da Corcina, não vê progresso: — "O exibidor recebe a visita de um realizador" — diz Emiliano — "que já vendia filmes curtos a ele anteriormente e propõe parte da renda do filme para que o mesmo seja escolhido como acompanhamento do longa-metragem de grande bilheteria. A Embrafilme deveria, também, programar



Segundo colocado no concurso de cartazes na Bahia em defesa do curta-metragem. Autoria de Nildão, cartunista e programador visual de Salvador.

* A regulamentação pelo Concine da obrigatoriedade de exibição do curta-metragem nacional deflagrou uma intensa campanha judiciária, promovida por exibidores nacionais e distribuidores de filmes estrangeiros.

Apesar das liminares obtidas num primeiro momento, os mandados de segurança impetrados perante a Justiça Federal foram, sem exceção, denegados em primeira instância. Inconformados, os interessados ajuizaram ações declaratórias contra a Embrafilme, renovando a discussão da matéria dos mandados de segurança acima referidos. A par da incompetência do foro (confirmada pelos Juízes das Varas Cíveis), essas novas questões revestiram-se de característica mais grave, pois se fizeram acompanhar de medidas cautelares de depósito. Assim, o dinheiro devido foi depositado em juízo. Com tal ardil, parte da receita da bilheteria devida aos produtores ficou bloqueada judicialmente, obrigando a Embrafilme a adiantar-lhes recursos. Com a remessa dessas ações de volta à Justiça Federal, os depósitos efetuados não terão mais valor para o fim de contestar o cumprimento de pagar aos produtores o que lhes é devido.

Até mesmo alguns produtores insurgiram-se contra o curta: em São Paulo a Justiça concedeu liminar em mandado de segurança que suscitava a inconstitucionalidade da regulamentação do CONCINE, por ser contrária ao livre comércio. O Presidente do Tribunal Federal de Recursos, ministro José Neri da Silveira, suspendeu os efeitos da referida liminar.

As vitórias obtidas devem ser creditadas à ação política da Associação Brasileira de Documentaristas, a magistrados como o Ministro José Neri da Silveira e aos advogados da Embrafilme, que também atuam pelo Concine. para cada longa um curta, segundo critérios seus, e não só distribuí-los, evitando assim o estrangulamento da produção independente". No entender de Orlando Bonfim este não é o ponto mais importante da questão: — "Corrupção sempre houve e poderá vir até da própria Embrafilme, programando de acordo com conchavos realizados com seu pessoal, suponhamos. Esse dado, estritamente estrutural do próprio mercado em si, dificilmente teria uma solução absolutamente favorável. Essa preocupação com a corrupção não me parece que tenha solução imediata e que possa ser incluída numa legislação. É inconcebível a gente pensar que vai solucionar isso através de acordos ou legislação.

Enquanto houver uma possibilidade de ganho, de troca mercantil efetiva, não há como evitar corrupções. A única possibilidade que vislumbramos nisso é uma socialização definitiva desse mercado compulsório, que só poderia acontecer a partir do momento em que a Embrafilme fosse a distribuidora única para todos os circuitos de exibição — distribuição completamente centralizada — e em que cada filme em exibição obtivesse o mesmo ganho. Toda a renda da exibição no mês, seria dividida entre os filmes em distribuição, até cada filme atingir o teto máximo exigido pela regulamentação da lei". O fato conquistado é que agora a Art Filmes e outros, definitivamente não depositarão mais em juízo o que, de direito, pertence ao curta-metragista por trabalho realizado. Tampouco Primo Carbonari inundará o mercado com as sobras dos negativos de viagens turísticas.

Enquanto uns se preocupam com o estado do gramado, outros preparam as chuteiras. Tucuruí, um curta de Alceu Massari, caiu bem no Roxi, um grande cinema carioca. É um filme que não chateia e informa, somente. Para um público ansioso pelo Apocalypse Now, que era o filme exibido, depois de enorme número de trailers e outros, chegou a vez do curta-metragem. A princípio reclamações, etc., mas em seguida deteve a atenção do espectador. O tema tratava dos novos problemas sociais da Região Amazônica, em lugarejo às margens do rio Tocantins, com acesso à Transamazônica. Muitos dos problemas, a imagem sozinha resolveu: a invasão pelos valores da "Aldeia Global" através de ídolos, distantes por terra e cultura, pregados à paredes; prostituição numerosa, com fartura de menores; crianças barrigudas, engarrafamento numa rua estreita, etc.

Para outros problemas fazia-se necessária a narração: o desemprego, etc. Porém o habitante do local praticamente não falou, uma vez se muito. Isso agrada ao público do Roxi, habituado ao Globo Repórter da televisão, à coisa mastigada, falada entre os dentes. É uma opção de público e chegou o momento de se pensar que existe o espectador, apesar do mercado ser compulsório. Seria bom tomar-se o hábito de especular, de espiar os que freqüentam as salas de exibição, perceber reações e, a partir daí, opinar, questionar — agredir somente pode ser brilhante, é uma opção, se invulnerável. A bela fotografia de *Tucurui* de Miguel Rio Branco, fascinou os roxinianos como um cartão postal, sempre tomadas bem elaboradas. Mas apenas isso, não mergulhou fundo.

Já em Canoa Quebrada, um curta de Carlos Armando Cornelli, além de mostrar, como em Tucuruí outro lugarejo com grandes problemas sociais, serve-se de um fato antes não ocorrido na vila do litoral cearense: a invasão sem vaselina da civilização. Critica a própria intromissão da câmera e do realizador. Uma das gatinhas que curtia o areal calmo e de população afetuosa e caridosa, diz: - "Não contamos onde é e como se vem aqui pra não encher de caretas, virar balneário". O realizador filma seu bugre que corre pelas dunas. As máquinas se aproximam. O trator vem chegando. A moça nativa acredita na ajuda externa e uma televisão na praça abre caminho aos moradores criando estímulo para que troquem as estórias à noite e suas tradições pelo que chegou a Tucuruí: novelas, engarrafamentos e poeira versus solidão, areia, sol e vento. - "Isso não existe, não há representação!"

— "Em Canoa Quebrada não há ricos, não há políticos!". A velha cava um buraco no areal, uma trilha. As meninas rendam sobre as telas labirinto. — "Isso aqui é um labirintol". Este filme, mais do que o de Alceu Massari, vai para casa com o público. O documentário, que também é a produção mais barata para um curta-metragem, tende a criar situações de maior peso. Alguns documentaristas partem para a ficção, o que pode ser um auto-estímulo para um futuro longa-metragem. Há outros que tratam mal o tema, desperdiçam o assunto. É o caso de Reinaldo Cozer com o seu curta Pérola Negra. A câmera percorre a rua Estácio de Sá, rua e morro de São Carlos, insiste na família de Luis Melodia e na apatia, não se sabe se do realizador ou do cantor/ compositor.

Muitos são, no entanto, os que se debruçam sobre o assunto, criando umas e outras soluções, algumas que só se resolverão na montagem. Depois de vencidos os maiores entraves políticos, chegou a hora de caprichar. Celacanto Provoca Lerfa-Mú, o curta de Pedro Camargo, por exemplo, está cheio de recursos. Ele não se limitou aos grafites, detendo-se, porém, apenas em dois garotos da Zona Sul do Rio. Tendo que utilizar o som off nos depoimentos dos meninos, não acomo dou a imagem.

Trata-se de alguns adolescentes da Zona Sul tentando sair de um padrão imposto aos jovens após o ripismo: o silêncio, não o das vitrolas, seguramente. A "criancice séria", a crítica ao povo/formiga que trabalha e dorme (como se fosse por vontade própria), fazer alguma coisa nova, as imposições das multinacionais do consumo, a utilização da propaganda fazem parte dos motivos para se praticar o grafite. Dizer uma coisa que não represente absolutamente nada. É uma evolução. Para o público, os bastidores do grafite deve ser um assunto interessante, e o tratamento cinemato-gráfico não é apático.

Os desenhos animados de Pedro Ernesto Stillpen também agradam muito ao espectador. Pouco dizem, mas bem realizados. Para uma caneta de estilo, é o mínimo a se exigir. Um louvor a quatro estações da Estrada de Ferro Central do Brasil que fazem o carnaval carioca e uma sutil vassourada nos estúdios Beija Flor das folias, é um dos temas abordados pelo desenhista. Outro se desenvolve acerca das crendices populares. O número de animações irá aumentar, não prometendo nada de novo por enquanto nessa arte repleta de recursos.

As ficções são mais escassas. Na Realidade, o curta de Jorge Abranches é uma das bem sucedidas. Sonho e realidade se confundem no personagem que tem a repressão em mente. Ou melhor, perseguindo-o. Aliás, o recurso do sonho/realidade, por si só, já cria um clima envolvente, elevando-se quando trata da morte. É um filme que confunde e pode não interessar uma parte do público do filme estrangeiro, mas crava uma presença em quem o assiste.

As dificuldades da ficção no curta-metragem não são apenas devido à produção mais elevada, há outros motivos como

o de criar uma situação que envolva e deixe no espectador algo que se refira à realidade, não muito evidente, mas relacionada com ele. Tudo isso com duração em torno de dez minutos. Quando isso é alcançado, o filme possui um valor realmente inestimável.

Mas nem tudo vai bem. Falando-se em curta-metragem não se pode deixar de comentar o decadente festival JB/Shell, que atualmente serve apenas para deduzir o imposto de renda das duas empresas. O número de inscrições demonstrou a disposição do realizador independente em produzir, enquanto o jornal promotor do desastre esvaziava o cinema com um absurdo sistema de convites. Chegaram ao cúmulo de negar mais de oito convites para o realizador nas últimas sessões sob o pretexto de que "muitos jornalistas ainda não receberam", ou "já distribuímos o equivalente ao dobro da lotação".

Foi o primeiro ano em que não houve sequer metade dos lugares preenchidos. O que terão feito os jornalistas com os convites? E tem mais gracinhas. O jornal boicotou a divulgação, não publicou quase nada, sabendo que certamente outro jornal, concorrente, não faria. Insistindo na bobagem de seleção, apenas sessenta e quatro filmes dentre os duzentos e trinta e dois foram agraciados com o horário e o cinema nobre, daí o festival não ter servido nem para avaliar as realizações, visto que os demais eram despachados e dispersos em vários horários e locais diversos e impraticáveis.

Apenas o número de 232 filmes inscritos pode trazer uma noção do que é capaz o realizador independente, salvo os abusos. Alguns destes realizadores reunidos após o antifestival procuram formas de criar uma mostra independente organizada pelas entidades envolvidas na realização do curta. Com as novas perspectivas o mínimo que se pede é o desenvolvimento dos estudos de como não desvalorizar nosso trabalho neste tipo de certames. Há realizadores que estimulam-se em ver seus filmes julgados e classificados por alguns imbecis. Felizmente não são majoria.

A mesma força que tornou possível vigorar e implantar o curta-metragem, uma força de classe, deve fortalecer a partir de agora a imagem de seus filmes perante o público para que a vitória conseguida não seja equivalente à do filho vigoroso sobre o pai cansado.

A PREPARAÇÃO DE UM CURTA METRAGEM

ARTHUR OMAR

Este texto é uma montagem de notas e observações preparatórias que acabaram dando origem ao meu curta-metragem TESOURO DA JUVENTUDE.

Escritas antes da existência do filme, e expressando um desejo abstrato e difuso de realizá-lo, seu valor consiste apenas no retrato que oferecem de um processo mental que acabaria redundando num filme que, a bem da verdade, nada tem a ver com elas.

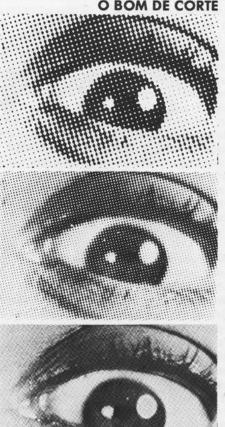
Me agrada bastante esse jogo de desvios entre o projeto e a criação final. Cinema é um negócio, e, como todo negócio, também tem alma. Desvendar esta alma pode ser divertido.

Começo o trajeto, atirando 3 moedas à maneira oracular chinesa, no que indago ao I-Ching sobre que motor adotar no trabalho intitulado provisoriamente A Criação do Mundo Segundo os Formigas

Peço uma sugestão, seja técnica, estrutural, fictícia, que me facilite o avanço. Peço um excitante para a imaginação. Quero fazer esse filme, mas não tenho a menor idéia sobre como será.

Prometo, e esta é a regra básica do jogo, seguir à risca o que me for oracularmente comunicado pelo I-Ching. É um jogo. E desde o começo tem sido um jogo, este "filme". Formigas, por exemplo, o nome que é a tradução em português do nome de uma tribo indígena do Uaupés, surgiu como o tema do filme, ou melhor o seu mito da Criação do Mundo, quando alguém me perguntou que filme era esse que eu estava fazendo, e eu, para disfarçar o fato de que nem mesmo eu sabia, respondi, brincando: - E um filme sobre formigas. Não pensei em outra coisa desde então. As formigas eram um bom ponto de partida, tinham um ar de filme científico. Descobrir um grupo humano com esse mesmo nome enriqueceu o projeto. Na impossibilidade de me deslocar até sua região resolvi fazer alguma coisa com o seu belo mito da Criação do Mundo, sem abandonar a idéia da formiga enquanto inseto, pois eu queria um filme político ... Mas que filme?

PARA
RICARDO MIRANDA,
O BOM DE CORTE



Repito a pergunta ao I-Ching: Sob que princípio estrutural devo organizar e mesmo pensar o filme provisoriamente intitulado A Criação do Mundo Segundo Os Formigas?

Ou por outra: que idéia central orientará essa criação do mundo? Por que Formigas? Que tribo será essa? Que tipo de gente? E que mundo é esse criado? Para que fazer um filme com esse título? Que tom lhe imprimir? Com que finalidade? Pra fazer a cabeça de quem? Por que logo Criação do Mundo e não algo mais contundente?

E pergunto mais, com as 3 moedinhas: Como montar imagem som? Que elemento irá dominar os outros: a imagem, a voz, a música, os ruídos, os ritmos? Com que estado de espírito encarar

a aventura que será a realização desse filme? Que adiantará ele para mim, enquanto indivíduo que não se reduz ao cinema, e que sente até uma pontinha de desprezo por ele?

Resposta do *I-Ching*: 2 hexagramas. O nº 50: o caldeirão. E o nº 34: a potência do grande. Como interpretar? Transcrevo abaixo apenas algumas frases esparsas do próprio livro divinatório, sem fornecer as conclusões e técnicas que deduzi da leitura, se é que deduzi alguma coisa.

O Caldeirão. Alimentação. Alimentação não para o povo, mas para os homens de valor. Idéia da preparação de um Alimento. Uma chama acesa pela madeira e pelo vento... Suprema sorte, com esse filme. Sucesso. Todo o visível deve prosseguir sua evolução e passar para o invisível. E para o Universal. Clareza legítima na mente. Enraizar-se solidamente no conjunto do universo. O que há de mais elevado na ORDEM ȚERRESTRE deve ser oferecido à divindade. (Meu Deus, como é que eu vou fazer um filme a partir desses enigmas que o I-Ching me propõe? Não estou vendo, por enquanto, nada que seja aproveitável. Por exemplo, o que significaria isto que o I-Ching acrescenta: O Homem Nobre afirma seu Destino ajustando sua posição. Ou: dar à vida e ao destino seus lugares legítimos. Será alguma sugestão de montagem, ou alguma sugestão para a estrutura do roteiro? Valerá a pena prosseguir nessa busca de correspondências?)

Criação a partir do Caos. Uma disputa que resulta.

O Deserto. O árido pó sobre pó. Maquilagem de Deus. Vez por outra, Deus passa uma esponja no Saara e empoa a sua cara.

O mundo é feito em grãos. E pulsa. Em toda sua superfície. A imagem fotográfica também é granular. O cinema acrescenta pulsação à imagem fotográfica, e não movimento.

Volto à idéia-mater das formigas. A formiga mineralizada. Tomada aqui como unidade de mundo. Um grão de mundo se parece com uma formiga. A formiga: a menor parte possível do mundo, ou, pelo menos, o símbolo dessa menor parte possível.

Minhas idéias avançam dentro do filme, do projeto. Assim: para todos os efeitos, o elemento mínimo, obtido pela subdivisão do mundo em pedaços cada vez menores, tem a forma (e a complexidade) de uma formiga.

Se juntarmos todas as formigas do mundo, teremos o próprio mundo, e nada menos. O mundo é a soma de todas as suas formigas. Todos os reinos do mundo são compostos de quantidades e entrelacamentos variáveis de um único elemento: a formiga.

Tenho vários planos contratipados em branco e preto, reenquadrados em truca, alto contraste, intensa granulação. Retirados de documentários etnográficos feitos pelo mundo afora, colhidos meio ao acaso. As imagens são irreconhecíveis em relação ao filme original de onde foram tiradas. Grãos explodem na tela, formando figuras, ou apenas sugestões de figuras,

tudo vibra na pura granulação.

Que imagens? Girafas. Pinturas faciais. Um estádio lotado. Um feiticeiro ao amanhecer. Alimentação de bebês esquimós boca a boca. Um museu de paleontologia, com crâneos milenares. Células em cissiparidade. Cavaleiros mongóis. Um chinês de óculos olhando a câmara. Elefantes. Camponeses cavando a terra. Geleiras em avalanche. O mar quebrando contra rochas. Aves formigando no céu. Formigueiros imensos na savana. Dois árabes lutando ritualmente. Fogos de artifício. Lagartos devorando um almoço de carne crua. Álvaro Cunhal falando num congresso do PCP... etc.

Pelo reenquadramento das imagens originais, reduzidas agora a uma pequena fração do que mostravam antes, o que aumentou barbaramente a granulação, me vem a idéia do ver de perto. Talvez mesmo um bom título para o filme: Ver de Perto. A idéia de reduzir tudo a átomos, inclusive a idéia. Pulsação, fervilhar.

Segundo Durand "O formigamento, com seu esquema de agitação, é uma das manifestações primitivas da animalização. É esse movimento anárquico que revela a animalidade à imaginação, e envolve com uma aura pejorativa a multiplicidade que se agita". (Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Bordas, 1969).

Minha posição diante deste filme vai-se firmando, o projeto se desdobrando, tudo parece absorver uma estranha e inesperada coerência e riqueza de desdobramento. Continuo citando Durand:

"Essa repugnância primitiva frente a agitação se racionaliza na variante do esquema da animação que constitui o arquétipo do Caos. Como observa Bachelard, "não há em toda a literatura um único Caos imóvel". O inferno é sempre imaginado pela iconografia como um lugar caótico e agitado, como o comprovam tan-

to o afresco da Capela Sistina como as representações infernais de Jehronimus Bosch ou de Breughel. O esquema da animação acelerada, que é a agitação formigante, parece ser uma projeção assimiladora da angústia frente à mudança. Ora, a mudança e a adaptação ou assimilacão que ela motiva é a primeira experiência do tempo. As primeiras experiências dolorosas da infância são experiências de mudança: seja o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe, e mais tarde o desmame. Estas mudanças convergem na formação de um engrama repulsivo no bebê. Podemos dizer que a mudança é sobredeterminada pejorativamente ou negativamente e com ele a idéia de movimento e com a idéia de movimento a sua base que é a idéia de formigamento ou de agitação pulsátil."

Resumindo meu percurso até agora: eu parti dos índios Formigas, e seu mito de Criação do Mundo a partir do Caos, Evoluí para a formiga enquanto um minúsculo inseto. E a própria palavra formiga me sugeriu a idéia de formigamento. O formigamento me levou bem longe, unindo vários pontos dispersos, inclusive o formigamento dos grãos fotográficos que eu tinha obtido em laboratório, associando com isso a idéia de Caos e experiências primitivas do bebê em sua constituição mental. Que percurso! Valeu a pena me manter fiel a uma idéia que, no princípio, parecia apenas absurda, senão ridícula. Avancemos.

Como há um princípio visual único atravessando a construção das minhas imagens, isto é, a pulsação granulosa e embaçada, sejam bichos, sejam caras, sejam micróbios, sejam montanhas, então, todos os segmentos do real que a câmara contactou, aprisionando, quando transpostos para dentro deste filme, se submetem e se igualam sob a lei deste filme. Este filme, devido ao seu padrão visual homogêneo percorrendo todas as imagens, toma cada uma delas como um elemento substancialmente idêntico a todos os outros que compõem este filme.

Isso pode até ser generalizado. A imagem, se mostra alguma coisa, por entrar na lei interna de um filme, um discurso fílmico, faz da coisa mostrada um instrumento da vigência dessa lei, sem dar margem a qualquer dúvida.

Micróbios, índios, montanhas, a serpente, a multidão no estádio, o museu, a revoada de pássaros, e toda a fauna da África Negra, neste filme, aparecem, antes de mais nada, como que feitos de uma única substância, um único tipo de matéria. E a substância, a matéria, neste caso, já que se trate de imagem, fotográfica, não se encontra um real, vindo inteira e sem fissuras do próprio filme que a secreta. Só ali a substância em questão existe. É difícil se falar de realismo quando se trata de cinema...

Vou tomar o real como um jogo. Já que este filme também é um jogo. Que temos, concreta e materialmente falando? Pontos, formando a superfície visível. Todas as dimensões do real (astros, micro, médio) são feitas da mesma matéria. Neste filme: pontos, grãos, Um filme em grãozinhos, aliás um bom título para ele. Figuras como que de areia.

Um elefante feito da mesma matéria que uma montanha. Uma nuvem da mesma matéria que uma bactéria. Um chinês da mesma matéria que uma serpente. Todos: feitos de grãozinhos, dispostos na superfície da tela. Nenhum deles é real. Apenas o jogo fervilhante, o formigamento de grãozinhos diversamente combinados. Então o filme reduz cada coisa registrada no mundo real, cada coisa diferente e particular em termos de substância compositiva, a um mesmo tipo de ser, totalmente diverso daquele que produziu a imagem, pois é agora um ser feito de uma matéria que só existe no interior do filme e por causa do filme: um ser feito de grãozinhos.

E mais: surge a questão da distância do objeto ao observador. O perto e o longe. Se eu sou um caçador de elefantes e se eu me relaciono com esse elefante através da minha carabina, é muito diferente estar longe desse elefante e estar perto dele. Quanto mais perto, mais real ele se torna, mais intensa se torna minha relação com ele, aumenta o perigo.

O mesmo não acontece com esse plano de um elefante que eu tenho na minha tela, que eu roubei de um zoólogo americano. Se eu me levanto da última poltrona da sala de projeção e caminho em direção à tela, eu não estou me aproximando de um ser vivo chamado elefante, mas tão-somente de uma imagem como outra qualquer, feita da matéria fotográfica que compõe todas as imagens do mundo, inclusive o retrato da minha mãe: grãozinhos.

Que acontece? Caminho em direção à tela. De perto, a imagem do elefante desaparece numa abstração borbulhante de grãozinhos, claros e escuros. E se parece com a cara de um chinês, quando vista de muito perto, ou, para agradar aos nacionalistas, com a cara de um flagelado nordestino, quando vista da mesma distância, isto é, com o nariz colado na tela. A mesma dissolução da figura, a mesma estesia da materialidade puramente fílmica.

Todas as imagens vistas de perto se parecem. Uma imagem vista de perto pode ser trocada por qualquer outra. Pois todas se equivalem, todas mostram a mesma coisa, o mesmo padrão informal. Pura tensão, pura vibração.

As imagens, quando vistas de perto, com uma lente de aumento ou esfregando-se o olho nelas, perdem as diferenças que as especificam umas em relação às outras. Mas o mesmo acontece com as imagens vistas de longe, ou mesmo vistas de uma distância normal. No fundo, estas imagens também se equivalem entre si. São igualzinhas umas às outras. Porque as imagens vistas de longe contêm dentro de si mesmas, guardam dentro de sim mesmas, conservam, como parte constituinte delas mesmas, a imagem vista de perto, a natureza da imagem vista de perto. Como?! Basta se aproximar delas...

O que uma imagem vista de longe (de uma distância neutra) mostra de particular é uma simples ilusão, aparência vazia. Pois, a qualquer momento, pode ser vista de perto, em cada um de seus pedaços, e aí ela se torna, ela se revela idêntica a qualquer outra. E pior: cada um dos seus pedacinhos idêntico a qualquer outro pedacinho. Essa realidade, por si só, eleva o ato cinematográfico ao nível de uma verdadeira tragédia humana, ou melhor, rebaixa a tragédia cinematográfica ao nível de um beco sem fundo. Por isso o filme A Pedra da Riqueza de Wladimir de Carvalho é uma obra-prima: não teve medo de bater o discurso sociológico num liquidificador de figuras. Mas eu quero ir além, eu quero um filme que dissolva sem bater.

Quanto mais perto se chega de uma imagem ou de um pedaço de filme, menos se pode ver a não ser a matéria bruta (grãozinhos) de que se compõe o próprio filme e nunca a matéria bruta do objeto que ele representava. A microscopia da imagem é uma falácia, justo o inverso de uma microscopia real.

O espectador de filme não está nunca frente a um objeto real, sempre é uma imagem o que ele vê. Óbvio, não? Portanto sua posição é muito diferente daquela assumida pelo homem que filmou o objeto real. Se esse homem se aproximasse mais desse objeto, ele veria o objeto mais de perto, e travaria com ele um tipo de relação vital diferente daquele que ele travou ao filmá-lo da distância de que o filmou. Tal possibilidade não é facultada ao espectador do filme.

Geralmente o espectador se sente na pele ou como se estivesse vendo através dos olhos do homem que filmou o objeto real, aquele homem que, para filmar, precisou estar presente no mesmo espaço real que envolvia o objeto, e que, por isso, estabeleceu uma relação concreta, existencial, aventuresca com ele, recebendo algo dele e dando algo em troca, ou quase, mas sempre vivendo seu tempo efetivo.

Na verdade, o espectador do filme e do objeto filmado se encontra numa situação radicalmente diferente da situação de filmagem, pois entre ele e o objeto real nenhum relacionamento vivencial pode se estabelecer. Não há troca efetiva com o objeto. Não há nada que o objeto possa lhe dar, ou transformar nele, ou, principalmente se transformar a partir dele. O objeto, no filme, é apenas uma encenação da imagem. O verdadeiro objeto diante do espectador é a imagem. A imagem como um todo. Com seu tamanho, seu enquadramento e composição específicos, a imagem pede ao espectador que seja lida como um todo, como um significado global resultante da combinação interativa de seus elementos, os quais passam a significar uns em relação aos outros, no interior de um espaço dado que, não sendo o espaço real, se chama tela, quadro ou suporte.

Aproximar-se dessa imagem que representa o objeto não implica numa visão mais cerrada do objeto. Na verdade, uma imagem de objeto não inclui entre suas possibilidades a aproximação, um deslocamento físico e concreto de alguém que caminhe em direção a ela, a visão mais de perto, o exame simulador de um exame real. A imagem a manutenção de uma distância ótima em relação a ela, distância que a mantém como totalidade incorruptível.

Cada imagem pré-fixa a distância em relação ao objeto de que ela é imagem. Não há, por parte do espectador, nenhuma permissão para alterar essa distância. Se ele o fizesse, não seria do objeto real que ele estaria se aproximando, mas da própria imagem enquanto colocado diante dele como um objeto real.

As imagens legislam sobre as distâncias dos objetos. O espectador, qualquer que seja a distância com que a imagem mostre o objeto, só tem *uma* distância facultada para tomar ou para se situar em relação à imagem.

Questionar essa dialética. Meu projeto de filme é um jogo de aproximação. Reenquadramento na truca de imagens tomadas quase ao acaso, ampliando (blow up) pequenos fragmentos, dissolvendo concreções figurativas, desvelando o ritmo granular da emulsão fotográfica original.

Mostrar como a mudança de posicionamento em relação à imagem de um objeto, ao não produzir uma mudança de relação efetiva com o objeto que a imagem exibe, implica numa mudança concreta e vivencial em relação à própria imagem, isto é, à imagem enquanto objeto chamado imagem (independentemente do que ela representa).

Ver a imagem de perto. Uma consequência imediata: o objeto que a imagem mostra vai se dissolvendo em sua densidade realista, e, por conseguinte, a própria imagem vai perdendo seu estatuto ontológico de representante daquele objeto. Uma aproximação extrema da imagem abole o objeto. Se o objeto desaparece ou tende a desaparecer, a imagem, que antes se apresentava como essencialmente e definitivamente imagem desse objetivão, deixa de ser imagem desse objeto, perdendo mo um ímã. Ação de ímã. Uma Imagem com isso, talvez, o próprio estatuto de imagem. Pois só existe imagem em geral na particularização de uma referência obietiva e concreta.

Perdida essa Preferência, a imagem se perde estatutariamente. Muda de ser. Muda para o quê? primeiramente: a imagem se objetifica, na vivificação dos elementos materiais e insignificantes que causavam, quando vista de longe, a encenação de uma ilusão referencial a um objeto.

Se antes, o espectador não deixava de ter consciência de que a imagem também é um objeto real, esse dado, quase óbvio, não era levado em conta na cabeça da hierarquia produtiva, importando mais

Agora, desaparecidos os últimos vestígios de representação do objeto, tornando-se impossível mesmo qualquer restituição desse objeto, pois tão perto estamos que as pontas centrais indispensáveis à forma do objeto já não se inscrevem em nosso campo visual, o que solta à vista é a matéria de que se compõe a imagem. A sua tatilidade eclode em primeiro plano. A substância particular é o único dado detectável pela visão, a única presença, ou, pelo menos, a principal, e as outras, o delineamento dos objetos, apenas sugeridos, dados indiretamente, em segunda instância.

Cinema se faz, enquanto imagem fotográfica, com grãos aglutinados e pululantes. Tais grãos, agora, em distribuições variadas e variáveis condensações, resumem a totalidade do possível de ser visto. Sem a figura clara do objeto, mergulhado no reino pulsante de uma abstração turvamente em movimento, todas as imagens se parecem, pois tal padrão granular é o mesmo em todas elas.

Assim, o que antes era lido, por artes feitas da montagem, como corpos heterogêneos confrontados, producentes de mensagens e ligações ideológicas, agora não há margem para dú-vida: ilusão de pureza inatacável era o que antes se produzia. Qualquer forma integrada numa imagem provém de um mesmo fundo, uma mesma base e substância, no caso, os grãozinhos do cinema.

Deve explorar isso ao máximo. Provocar confusões dentro do filme. Comparar grão com grão de objetos sem contato e sem medida de comparação na realidade. Mostrar a igualdade, levando o filme à prova mestra: o cinema faz a lei dos seus mundos cinemáticos, e, dessa lei, por essa lei, para essa lei, tudo ali se submete, contribui, e se escraviza.

Imagem! A imagem atrai o olho, co-... A Imaginação.

Mas há mais. Bem mais longe me leva esse projeto, saído das formigas, em busca de um formigueiro na imagem.

A visão do seio da mãe, nos mais tenros dias sem retorno. A experiência major da proximidade visual. O filme poderia tentar um trabalho com ela, pretexto de trocadilhos óticos. Você via sua mãe tão de perto que ela era assim para o seu olho: uma imagem difusa, nebulosa, granulada. Em seguida a montagem revela aquilo como um fragmento minúsculo da imagem de um leão, ou de uma pedra, ou do sol ou de uma formiga.

Dizer ao espectador: você não sabia a fixação da atenção no efeito terminal de de quem mamava. Podia ser de um elefante. E era, pois, de perto, o elefante é tão granulado e dissoluto como qualquer objeto visto de perto, visto à distância de um olho que mama. Ou, então podia ser uma montanha que lhe dava de mamar, idêntica a um elefante visto a um microm de distância. Você mamava de uma geleira. Ou de uma bactéria. Você mamava de um homem a cavalo em correria pelo campo, ou da cara de um selvagem, isto é, de seu nariz que brilha ao sol piramidal dos formigueiros. A metáfora com base existencial.

> O filme desencadeia um amor necessário pela natureza. A natureza ensina ao homem jogos plenos de inesperado.

> Seres se diluem. O Sujeito central se dilui. Amor pelo acaso. Só existe amor se for um amor que assente suas bases no trono do acaso. Por isso o amor é necessário. Como o próprio amor que fundamenta a natureza. O real é jogo.

> Este filme: um lance de areia sobre tábua de vidro. Um simples sopro pode tudo desfazer. E, no que desfaz, nada mais está fazendo que alhures refazer outros conjuntos diferentes desta areia que não muda, não se perde, e nem se transformará jamais, apenas vive, de se pôr em movimento pelos pontos cardeais.

Sugestões de nomes, títulos, para este filme, cuja verdadeira estrutura ainda não apreendi, mas que pressinto, terá problemas com a censura, neste ano de 1977:

- . MOVIETONE FILOSÓFICO
- . ENIGMAS POPULARES
- . A REFORMA DO SONHO
- . EVANGELHO DO OLHO . REAÇÕES DA PLATÉIA
- . "AS AMERICANIDADES" (nome tirado de um artigo de Koule-
- . MATERIA-PRIMA
- ESPAÇOS SUPÉRFLUOS
- . DE GRÃO EM GRÃO
- . TESOURO DA JUVENTUDE
- . OLHO VIVO NELES
- . O CHEQUE, O CHOQUE, O CHIQUE
- . A TEXTURA DO MUNDO NATURAL
- . VOCÉS

O cinema: sua importância, hoje, não reside na questão da imagem. Não importam as novas operações sobre a imagem, a exploração de imagens, a reciclagem sintática de imagens, a belicização da imagem, a informação generalizada por imagens.

Ao contrário, o cinema é o lugar onde, pela primeira vez na sociedade ocidental, pode a imagem ser metida a ferros e descolada da visão. O cinema existe, ou veio ao mundo, para que a imagem, e todas as imagens, e qualquer imagem, e a noção mesma de imagem, se dissolva e tenha um fim irreversível.

Morta a imagem, ilegibilizada como imagem, é o próprio "real objetivo" que, no fundo, acabará no museu das coisas absurdas. Dissolver a imagem sim, mas não como meta central, formalística, vanguardeira. A noção de realidade é que deve ser neutralizada, ela que é também um efeito de imagem, ela que também tem, à sua maneira, grãozinhos lhe encorpando a substância.

Não há teoria do real sem que uma teoria da imagem lhe precede, e das relações do olho com a imagem. Não há teoria do real, inclusive política, sem que uma teoria da imagem lhe complete e mesmo lhe traduza. A questão do real é impossível sem a questão da imagem. A questão do real é uma questão de ima-

Erradicada a força da imagem, isto é, da imagem em geral, da noção mesma de imagem, e não apenas de algumas imagens particulares que achamos nocivas ideologicamente, quem mudará, por fim, será a própria realidade objetiva. A realidade não passa de uma forma mais compacta de imagem, o último bastião que

O cinema, ao permitir um tratamento material da própria essência de uma imagem enquanto imagem, constitui veículo magno nesse percurso dificílimo e utópico.



Ivan Cardoso

Ivan Cardoso, um dos pioneiros do Super 8 no Brasil, é hoje um dos mais conceituados curta-metragistas cariocas. Mas, além disso, Ivan é também um fotógrafo conhecido, com trabalhos diversificados em capas de discos (Fa-tal de Gal Costa, Araçá Azul de Caetano Veloso, entre outros), capas de livros (Xadrez de Estrelas de Haroldo de Campos), exposições (VII Salão de Verão do MAM -RJ, Exposição Fotolinguagem 76 no Parque Lage - RJ) e fotógrafo de cena de diversos filmes. Nesta última atividade, trabalhou em quatro longas de Júlio Bressane (O Rei do Baralho - 1973, O Monstro Caraíba-1975, Agonia-1977, O Gigante da América-1979) e ainda O Abismu-1977 de Rogério Sganzería. Por problemas com a censura ou com o mercado, nenhuma dessas produções foi exibida comercialmente de um modo regular. Portanto suas fotos de cena, além de angulações e detalhes criativos, são também de certa maneira um registro desses filmes, até o momento restritos a exibições especiais.

FILMOGRAFIA

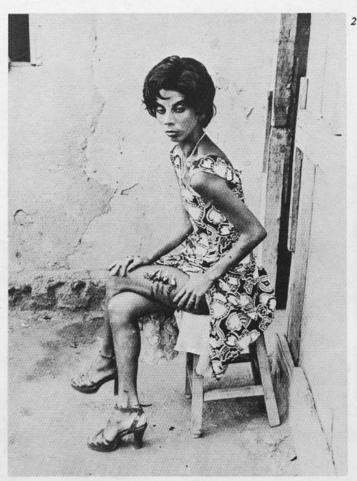
LONGA-METRAGENS: Nosferatu no Brasil 1971 - Super 8. Sentença de Deus 1972 - Super 8. A Múmia volta a atacar 1972 - Super 8. Chuva de Brotos 1974 - Super 8. O Lago Maldito
em finalização – 35 mm,
CURTA-METRAGENS: Alo Alo Cinédia 1973 – Super 8. Moreira da Silva 1973 - 35 mm. Museu Goeldi 1974 – 16 mm. Histórias dos Mares do Sul 1975 – Super 8. Ruínas de Murucutú 1976 - 16 mm. O Universo de Mojica Marins 1978 - 35 mm. Dr. Dyonélio Machado 1978 – 35 mm. A Razão de Ser 1979 - 35 mm. 1979 - 35 mm. 4 História do Olho 1979 – 35 mm.



















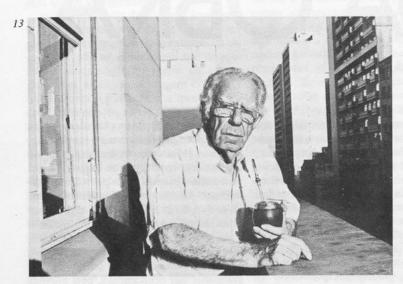














15



1 e 7 O Gigante da América – 1980 de Júlio Bressane

- Hélio Ary Jece Valadão

3, 4 e 8 O Abismu ou Somos Todos de Mu-1978 de Rogério Sganzerla • Norma Bengell • Norma Bengell

- · Jorge Loredo

2 e 5 Agonia – 1978 de Júlio Bressane

- · Maria Gladys
- · Maria Gladys e Joel Barcelos

6 A Família do Barulho – 1971 de Júlio Bressane · Helena Ignez

9 e 10 O Rei do Baralho – 1973 de Júlio Bressane

•Martha Anderson e Grande Otelo

- 11 Sentença de Deus 1972 de Ivan Cardoso
- 12 O Lago Maldito 1980 de Ivan Cardoso
- 13 Doutor Dyonélio 1979 de Ivan Cardoso · Dionélio Machado
- 14 O Universo de Mojica Marins -1979 de Ivan Cardoso * Zé do Caixão
- 15 Moreira de Silva 1973 de Ivan Cardoso · Kid Morengueira

O CORPO DA OBRA

JEAN-CLAUDE BERNARDET

Uma preocupação constante dos cineclubes que trabalham em bairros populares, periferia, sindicatos, igrejas, etc., diz respeito à falta de filmes adequados a estes públicos: poucos filmes brasileiros cuja temática e formas de expressão sejam do interesse e do alcance destes espectadores. Diante dos filmes "não adequados", há posições diversas que vão desde a rejeição dos filmes "herméticos", "sofisticados", até a aceitação desses filmes para "mais tarde", quando os espectadores serão mais formados e poderão ter acesso a uma linguagem hoje incompreensível para eles, passando pela aceitação de determinados filmes cuja temática interessaria, a qual, infelizmente, não está vertida numa linguagem acessível. Aliás, foram frequentes as "queixas" contra o "hermetismo" da linguagem do Cinema Novo, contraposto a uma temática considerada de interesse popular.

O objetivo imediato da "programação adequada" parece claro: oferecer filmes que abordem aspectos da situação social dos públicos que frequentam tais lugares de projeção, e que possibilitem discussões sobre esta situação. Uma fun-

ção de tipo pedagógico.

Nem sempre consegui concordar com esta preocupação com a programação "adequada" e me parece que uma análise mais detida deveria ser tentada. Esses programadores funcionam como filtro entre a produção cinematográfica e o público: há uma rejeição de parte da produção; há uma suposição (em geral fundada numa experiência) de que estes programadores sabem o que é adequado ou não a estes públicos. Mas esse filtro é também um tampão. Comunica-se ou tenta-se comunicar a estes públicos a imagem de um cinema brasileiro voltado para os problemas populares, falando numa lingua-

gem acessível, um cinema brasileiro próximo do povo. E, num mesmo movimento, oculta-se (1) uma outra imagem: a de um cinema cuja temática e/ou linguagem está ou estaria distanciada do povo. Este ocultamento justifica-se, evidentemente, pela linha de ação político-cultural seguida por estes cineclubistas, e nesse sentido não se trata propriamente de um ocultamento, mas de uma seleção que visa adequação e eficiência. Mas, em outro sentido, é propriamente um ocultamento, pois provoca um bloqueio na possível relação entre a produção rejeitada e estes públicos. Ao agir dessa forma, selecionando/bloqueando, o cineclube mastiga a produção para o público e lhe entrega o resultado dessa mastigação. Quanto à parte rejeitada da produção, o cineclube teme que possa não ser entendida ou "nada ter a ver" com o público, que possa ter efeito "alienante" ou ser rejeitada pelo público por diversos motivos e afastá-lo do cinema brasileiro. Essa ação tenta evitar o atrito que poderia resultar do contacto entre estes públicos e a parte da produção que se rejeita. Impede um choque e vejo vários motivos para isto, além da sustentação da tática do cineclube: a seleção/ rejeição permite criar (ou tentar criar) um clima de concordância entre o público e o cinema brasileiro, os filmes falam de assuntos ou têm temas que dizem respeito ao público, numa linguagem próxima dele. É fundamental, para a sustentação dessa imagem do cineasta brasileiro próximo ao público popular, prevenir choques e atritos com os filmes, senão se poderia gerar, ao contrário, a imagem de um cineasta distanciado, diferenciado. Protege-se o público contra a produção "inadequada", como também se protege a produção "inadequada" contra o público.

(1) Falo aqui em tese e de posições teóricas, porque o cineclubismo não tem tantos recursos para assegurar ampla circulação de filmes, e há muitos outros mecanismos, bem mais fortes, para brecar esta circulação e ocultar obras.

não se vincula apenas a linhas que orientam em parte a sua atuação (política estudantil, trabalho de base), como obedece a uma vontade muito forte do meio cinematográfico: a da imagem do cineasta popular, do cinema popular, que se manifesta de múltiplas formas nas atividades cinematográficas, e aqui entra o cineclubismo apenas como um dos caminhos possíveis para chegar ao assunto.

A construção da imagem do cineasta e do cinema popular faz obviamente parte de um projeto mais extenso, o de construir, não só numa ampla área da produção cinematográfica como de outras produções artísticas, a imagem do artista voltado para o povo. Pois, a quase totalidade da produção artística, hoje, no Brasil, só consegue se justificar perante si própria se se considerar popular. É a imagem legitimadora e redentora.

O artista está preso nas rédeas das classes dominantes. Não que ele lhes pertença necessariamente nem que encontre nelas a sua origem social. Mas é indiscutivelmente através delas que ele alcança os seus meios de atuação. São elas que fornecem os consumidores ou apreciadores de arte. O baixo nível de vida das classes dominadas e sua escassa - ou assim considerada - participação na vida social e cultural do país, bem como a estrutura da produção e consumo cultural, não permitiram que os artistas encontrassem o seu público nas classes dominadas. Do mesmo modo e em consequência, são as classes dominantes que geram as condições de produção, ou ao nível do mercado por serem elas os consumidores, ou ao nível do Estado que cria canais de produção, mesmo quando este argumenta ser o povo o seu alvo. O profundo envolvimento - inevitável sem mudanças sociais estruturais com uma classe que tira seu poder da dominação social gera no artista um profundo sentimento de culpa que me parece marcar de forma essencial a produção artística e as idéias relativas à arte nas últimas décadas. Essa culpabilidade geraria duas atitudes compensatórias destinadas a redimir o artista.

Uma seria o comportamento masoquista do artista e do intelectual que batem o mea culpa e produzem obras voltadas para o intelectual e a elite cultural denunciando seus laços com as classes dominantes e o poder, e o seu distanciamento em relação ao povo. Essas análises dolorosas foram abundantes durante os anos 60

Ao agir desta forma, o cineclubista e 70, a começar por O Desafio (Paulo César Saraceni, 1965) e Terra em Transe (Glauber Rocha, 1976), mas já se encontravam embrionárias em Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957), prosseguem com Os Inconfidentes (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), e chegam até Tietê Tietê, por exemplo, um dos melhores espetáculos teatrais de São Paulo em 1979, que satiriza os Modernistas. A denúncia do vínculo com o poder é geralmente acompanhada de uma acusação de populismo ou reformismo. É certamente esta uma das explicações para as análises exclusivamente negativas que vêm sendo produzidas sobre os CPCs do início dos anos 60, bem como a repercussão de livros recentes como o de Caio Navarro sobre o ISEB ou de Carlos Guilherme Motta sobre a ideologia da cultura brasileira. È certo que estas obras fomentaram um debate sobre a situação e o papel do artista e do intelectual como poucas vezes houve no Brasil e nos tenham ajudado a definir melhor a nossa posição de classe, e neste sentido são indiscutivelmente positivas. Mas é também provável que elas tendam a girar em círculo vicioso. Pois se o mea culpa alivia a culpabilidade, esta sempre volta e sempre precisa ser conjurada por um novo mea culpa, num processo sem fim enquanto esta associação produção artística/poder não se romper de alguma forma. Círculo vicioso também porque às vezes as obras limitam-se a substituir intelectuais "piores" por outros "melhores", o que não tem fim. É o que faz Tietê Tietê ao tirar Oswald e Mário de Andrade do pedestal para colocar Pagu no lugar; tal substituição é sem dúvida sintomática de deslocamentos ideológicos significativos no seio da intelectualidade, mas deixa intacta a área em que se dá o debate: sobre e entre intelectuais e a elite. Por outro lado, estas obras são produzidas por artistas que, em geral, na obra, só se situam a si próprios de modo metafórico, ou mesmo se colocam entre parênteses em relação aos artistas e intelectuais que analisam ou satirizam. É o que acontece com os produtores de Tietê Tietê que criticam os salões de D. Olívia Penteado e seus animadores, sem se referir ao "salão" onde se apresenta Tietê Tietê, tornando-se assim o possível objeto de um outro Tietê Tietê, indefinidamente. Comentando Os Inconfidentes com um cineasta que realizara nos anos 60 um filme de severa crítica aos intelectuais, eu dizia que os principais elementos críticos referentes aos letrados mineiros já se encontravam em filmes anteriores, e ele me respondeu que justamente fizera o filme dele para que fosse o último dessa série. É que o mea culpa não tem fim e precisa ser constantemente atualizado.

E uma pergunta torna-se inevitável: se o presente texto, escrito por um intelectual, questionando a situação da intelectualidade, publicado numa revista oficial, não se liga de alguma forma a esta onda masoquista em círculo vicioso.

A outra atitude compensatória é, em oposição ao masoquismo, a elaboração da imagem do artista voltado para o povo. É esta a única e exclusiva saída para escapar à culpa. Essa vontade de uma arte de alguma forma voltada para o povo pode ser geradora de comportamentos que tendam a romper a aliança do artista com as classes dominantes, Mas o mais das vezes a palavra "povo" tem uma função mágica, uma tentativa de exorcismo. E o mais das vezes o que se vê são obras que carregam "mensagens" consideradas "populares" sem que haja alteração das fontes de produção nem dos meios de circulação. Essa situação que gera uma angústia sem fim no artista, o leva a produzir obras que ele considera ou que ele quer populares, mas que acabam não saindo do gueto da elite. Frequentemente ouve-se dizer de determinado filme que é inútil, pois apesar de veicular uma "mensagem" bem-intencionada, ele acaba informando ou convencendo quem está informado ou convencido, visto que não sai do circuito de elite, sejam salas comerciais, festivais, universidades, etc... Mesmo que a finalidade intencional de tais "mensagens" seja outra, elas acabam tendo uma função no circuito de elite, talvez a sua única função, talvez a sua função real. Primeiro, o simples fato de dizer que tais "mensagens", neste circuito, acabam encontrando pessoas previamente informadas é afirmar que a elite é a elite, a elite já está conscientizada. A elite cultural confirmase também no seu papel ao considerar que "mensagens" produzidas no seu seio e aprovadas por ela devem se dirigir às classes dominadas. Por outro lado, as imagens da miséria, da favela, dos índios, da opressão, etc., realimentam a má consciência dessa elite e, ao mesmo tempo, lhe permitem exorcisá-la. Esse exorcismo é possível porque as imagens da miséria raramente a questionam diretamente. Raramente estabelece-se uma relação entre a poltrona do cinema e a estrutura de opressão e dominação que o filme apresenta. Mas nem por isso ela alcança a boa consciência, embora se aproxime momentânea dela, já que ela sabe que, ao nível das intenções do autor, ela não é a destinatária da obra que, de certa forma, ela usurpa. É esta situação que permite ter a impressão de que, ao girar no circuito de elite, estas "mensagens" não estão fora de seu lugar, e que possibilita afirmar, justamente, que a sua função principal é no circuito de elite, por ser geradora de boa e má consciência, por confirmar a elite no seu papel e alimentar a sua culpabilidade, num círculo vicioso. Mas, mais uma vez, a culpabilidade pode levar a querer romper o círculo e ser geradora de alternativas.

Estas considerações levam a se preocupar com a questão das "mensagens", a obra cinematográfica, musical, literária... que "dá o recado". O recado, no caso, viria a ser uma afirmação intencional e razoavelmente explícita sobre determinada situação ou processo social, que atenderia aos interesses populares e recebe a aprovação dos pares do autor. Essa orientação privilegia a intenção por um lado e, por outro, o que se chamaria de "conteúdo" em detrimento da "forma". Donde obras em que os autores externam análises e conclusões a que chegam sobre determinado assunto, sendo que tais análises e conclusões são anteriores à obra. A obra não funciona como processo de busca, indagação, pesquisa, uma tentativa de fazer emergir o não sabido, mas ao contrário como veículo de divulgação e demonstração do já sabido. O resto, isto é, a "forma", passa a ser considerada como suporte da "mensagem" e, se ela ultrapassa este papel, torna-se um "algo mais". Afinal, "os filmes políticos também podem ser bonitos". Naturalmente, a culpabilidade não deixa muito vagar para se brincar com a "forma", é necessário assegurar a eficiência da "mensagem". É provavelmente a este fenômeno que se referia um cineasta ao dizer que em geral os filmes brasileiros dos anos 70 expressam as "convicções" de seus autores, os quais, como pessoas, tendem a se ausentar de suas obras. Não só a "forma" é relegada a um plano secundário, como é até rechaçada. Não são raras as acusações de formalismo feitas abruptamente. Ou a irritação de um cineasta porque se comentava a música de uma obra sua, quando não tinha que comentar música nenhuma, já que a obra dizia era a sua "mensagem" e mais nada.

Vejo uma relação direta entre a culpabilidade e a tentativa de negação da "forma". A "mensagem", enquanto fruto de uma intenção explícita, declarada — eu quero dizer isto a respeito de aquilo — é facilmente controlada, ela não escapa à consciência, nem a prévios posicionamentos políticos, a sistemas lógicos de apreensão do mundo e de construção do discurso. Mantém-se sob controle aquilo que pode mais ou menos ser reduzido a palavras já dominadas. Já a "forma", as estruturas de significação, as tensões e contradições de uma obra, suas conexões internas e com outras obras já não são tão controláveis nem traduzíveis em palavras domesticadas. É muito difícil dizer o que quer dizer um carrinho ou uma panorâmica, e se quer dizer alguma coisa. O saber prévio, a intencionalidade, as palavras domadas, a consciência só podem exercer aí um controle limitado a que a obra sempre tenderá a escapar. Pergunto-me se a obra, para seu próprio autor, não poderia aparecer parcialmente como uma incógnita cuja revelação o atemoriza. Aquilo sobre o que não se exerce total domínio, que escapa ao controle, que nunca se reduz a claras formulações verbais, que vive de contradições e tende a escapar constantemente às explicitações, aquilo não poderia, se desvendado, vir a revelar a culpa? Revelar a complexa situação do artista na sociedade que a "mensagem popular" tende a conjurar indefinidamente? Contradizer, comprometer até a própria "mensagem"? Neste sentido, não haveria uma relação entre a postura assumida diante da "mensagem" e da obra, e a postura assumida diante do corpo? O corpo não será uma incógnita diante da formulação verbal emitida pela boca? E se o corpo contradissesse o tão bem controlado e organizado e tão previsível discurso? No fim dos anos 60 e nos 70, um setor da crítica cinematográfica e teatral encampou essa defesa da palavra. Filmes e espetáculos que não se sustentavam em textos verbais foram frequentemente tidos como expressões "irracionais", manifestações "alienadas", "despolitizadas". Aliás, a crítica cinematográfica é de há tempo um prolongamento e um dos sustentáculos da política da "mensagem". Localiza-se aqui, muito provavelmente, um dos fundamentos que sustentam numa determinada crítica cinematográfica brasileira de que fiz/faço parte, a dicotomia forma/conteúdo. A crítica considerada como "politizada" tem colabo-

rado com a valorização da "mensagem", dos níveis explícitos e intencionais das obras, participando assim do esforço para resolver magicamente a complexidade da situação do artista na sociedade. A superação dos impasses da crítica conteudística não resultará apenas de estudos teóricos, mas fundamentalmente de um reequacionamento da situação do artista e de como ele se enfoca a si próprio.

Voltando à questão da programação destinada a públicos populares: que se abram as comportas, como princípio geral. Que o artista se abra e se apresente como é, que as obras exponham seu corpo, que a situação da produção artística seja encarada como é pelo conjunto do corpo social (mais uma vez, estou falando em tese, pois não existem sistemas que permitam a ampla circulação das obras) e que os diversos setores da sociedade possam reagir conforme seus interesses. Diferentemente da seleção das obras "adequadas", o amplo contacto permitirá uma relação mais rica: não só de harmonia e consenso de interesses (como propõe a atitude de seleção), como de choque e enfrentamento. Uma das manifestações das lutas sociais são as tensões, contradições, conflitos ideológicos e estéticos que existem ao nível das obras e de suas relações com os diversos públicos. Essa luta ao nível do imaginário é necessária tanto para os públicos, todos, inclusive os populares, como para os produtores. Assim, longe de mascarar sua situação de classe e vivê-la culpadamente o artista a torna um elemento dinâmico na sua relação com a sociedade e possível fator de transformação. Os públicos populares deixam assim de ser vistos como devendo ser protegidos contra as obras não "adequadas", mas como tendo plena capacidade de se relacionar como bem entenderem com qualquer obra, sem necessidade de proteção, quer aceitem, quer rejeitem as obras, responsabilizando-se pelas relações que mantiverem com elas. Essas relações, de aceitação, rejeição ou outras quaisquer, desde que os públicos se responsabilizem por elas (e não os programadores), só podem contribuir para que estes públicos se identifiquem consigo mesmos e se situem criticamente na sociedade.

PERSPECTIVA 80

BYE BYE BRASIL e outros caminhos do Cinema Novo ou BYE BYE IRACEMA ou O PODER DO FALO

RAQUEL GERBER

O Cinema Novo morreu?

No âmbito da Mostra Perspectivas do Cinema Brasileiro 80 (MASP, São Paulo, fevereiro) repenso o desenvolvimento do Cinema Novo. Ver/ouvir, por exemplo, Bye Bye Brasil, Gitirana, Terra dos Indios, Gaijin, Sargento Getúlio, Muito Prazer, demanda uma reflexão sobre o longo processo que os gerou. O Cinema Novo surge no Brasil na década de 50, num momento de expansão da civilização ocidental e do capitalismo internacional. Os sistemas de dominação colonial e neocolonial, fruto de etapas desta expansão, foram paulatinamente estancando em todo o mundo várias civilizações. Para os cineastas então, era urgente documentar em uma sociedade em mudança, em todas as dimensões, o homem brasileiro em relação com sua terra de origem — descobrir o estilo de uma civilização. O Brasil é um país com grandes diferenças culturais. E neste sentido, o curta-metragem se revelou uma escola de cinema e instrumento de pesquisa. Tomando o exemplo da massa de filmes feitos sobre o Nordeste, até 1970 aproximadamente, temos um acervo de importância antropológica, porque pode registrar módulos culturais básicos de uma região. Nessa linha, Gitirana, por um de seus autores, Orlando Senna, é o andamento de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) hoje. Recriado na década de 70, a partir desta vivência cinematográfica básica e modular, Gitirana já nos traz o Nordeste dos grandes açudes e da expansão do capital industrial, falado através da força de seus mitos populares e da sua expressão narrativa primordial: o cordel. Filme ensaio, filme inacabado, fruto final de um grupo de trabalho que não pode permanecer penetrado pelas neuroses e valores do individualismo desta mesma civilização ocidental que quer contestar. A força do papel feminino vivido por Conceição Senna, vulção sensual que engole homens e que é mágica e se transforma numa circularidade barroca glauberiana e baiana, não pode sobreviver em uma sociedade falocrática. Maria Bonita lutou. Gitirana aí está. Aí está Gaijin. De Glauber Rocha, Tisuka Yamasaki herda o sentido épico da história e a importância dos personagens e da paisagem. Quer analisar o choque cultural; a estranheza do outro, do inusitado; o racismo, a miscigenação; a relação do imigrante japonês com o Brasil.

A cultura brasileira forma-se e transforma-se pelo influxo de várias correntes culturais. Gaijin faz parte de um certo tipo de cinema, oriundo da vertente que se chama Cinema Novo, que preocupa-se em captar o homem na cultura, na finura da expressão de sentimentos. Alguns desses filmes são intuitivamente psicanalíticos, na medida em que se preocupam com a problemática da identida-de cultural. Sua importância fundamental tem sido gerar fortes correntes emocionais através de seus personagens. Estes são constituídos enquanto formas de consciência em transformação através de seus conflitos. Trata-se de constituir personagens históricos na cultura, ou documentar a história através dos seus reais protagonistas. Dessa segunda perspectiva emanaram filmes de tipo documentário direto e documentário ficção, se bem que seja difícil precisar as fronteiras entre esses dois gêneros. Tivemos na mostra do MASP, filmes como Gitirana (que desenvolve a experiência Iracema) e agora, Terra dos Índios. Estes filmes se criaram a partir das experiências mais antigas do "cinema verdade" no Brasil,



uma das vertentes expressivas do Cinema Novo nos anos 60 a técnica do cinema direto. Surge a figura do "intelectual provocador", para captar na finura de seus instrumentos técnicos, "nagras" da vida, a palavra do "povo", esta entidade mítica do moderno cinema brasileiro. Este cinema brasileiro quer ser uma tentativa de um grande cinema nacional-popular; instrumento do "povo" para uma libertação do estatuto colonial. O "povo nas telas e nas salas" queria Xica da Silva chegando aos anos 70. Qual o poder do cinema? Nos 60, Cacá Diegues referia-se ao "povo": "Meus filmes tratarão sempre do subdesenvolvimento". Zelito Viana chega em Terra dos Índios ao patético, com a sucessão de depoimentos que capta dos índios destituídos de seus valores e suas terras pela progressão territorial da civilização branca, ocidental. Mas apenas muito tenuemente nos aponta esta civilização que se fez dominante em território nacional. Estamos fortemente influenciados pela predominância da cultura branca européia. Não conhecemos as filosofias índia e negra. O Brasil não se reconhece como uma sociedade heterocultural em bases igualitárias. As bases da dominação são muito fortes na consciência do público e dos cineastas.

Bye Bye Brasil querendo discutir sobrevivências culturais, demonstra pela penetração da TV, o avanço tecnológico no Norte e Nordeste do Brasil, construindo com atores brancos e urbanos um belo teatro em estúdios, onde o Brasil é como um cenário - um cartão postal - não uma vivência, não uma terra com vida e uma civilização. Independente de sua forte simbologia tropicalista, a idéia de nação aparece para Cacá Diegues não mais como uma descoberta política e cultural, como a construção de uma cinematografia que seja o "espelho de um povo". Apesar de dedicado ao povo brasileiro do século XXI, o filme só se afirma como a documentação de um momento, uma transição no processo cultural nacional. Pois penso que se for possível imaginar que esse filme possa ser no séc. XXI um espelho para o povo, Bye Bye Brasil exibiria horrível derrota, conformismo e desinformação. A expansão dos meios de telecomunicação aponta para a idéia de massificação cultural em torno de valores estranhos e de uma estética importada. É de supor-se que sem a estética da "Globo" com seus Dancin' Days, e a "cultura discotheque" não existiria a ironia de Bye Bye Brasil. Não quero desmerecer a sua criação cenográfica, a criação de um universo que contrapõe à estética global o esplendor de 1001 noites de um teatro mambembe de grande sofisticação e estilização pelo uso da luz. Mas ali, o próprio público como a paisagem não é real, é uma representação do povo. Porque não há uma integração dinâmica, nunca, nos momentos do espetáculo mambembe. A própria floresta Amazônica verde nada mais é que um décor de grande exuberância e simbolismo vista através da grande estrada, símbolo

A mulher e o caminhão.

Betty Faria, Príncipe Nabor e Rinaldo Genes. Bye Bye Brasil – 1980 de Carlos Diegues.

Edna di Cassia. Iracema – 1974 de Jorge Bodansky e Orlando Senna.



feminino — útero materno penetrado pelo caminhão da caravana mambembe *Rolidei*, falo (adentrando) nossas matas virgens — símbolo decadente de nossa civilização, que Cacá ironiza mas não analisa.

Depois da sequência antológica do parto de Dasdô cercada pelos esplendores da terra amazônica, o caminhão da caravana retoma correndo a estrada. Entre risos, grita Lord Cigano: "Você sabe por que a mata é Virgem? Porque o vento é fresco". Do simbolismo da criação e da mãe-terra, passamos ao simbolismo do poder do falo sugerido por figuras de brinquedos populares. O público ri. Para o homem e para a mulher nesta civilização, uma temática angustiante em nosso tempo. O tema constante e profundo no Cinema Novo do poder e da consciência da mulher - o feminino, a fecundidade, a fertilidade, ligada à mãe-terra poderia ter retomado em Bye Bye Brasil a tradição mais profunda do Cinema Novo do tempo de Deus e o Diabo, Porto das Caixas e Padre e a Moça. O sexo de Salomé se funde na imagem com o mar, símbolo feminino da criação, e com o genital do boto fêmea no mercado de Belém. E aí, afirmo, não se trata de voltar ao passado. A discussão do patriarcalismo e do matriarcado no Brasil é uma das discussões profundas que o Cinema Novo propôs sobre nossa civilização a partir de Oswald de Andrade. Ave Oswald! Não é possível admitir o apoio maciço da imprensa, quando a crítica enaltece passivamente a grandeza com que Diegues documenta o "crepúsculo de uma nação" sem nunca discuti-lo a partir de novas formas vitais. O índio aparece como extinto. O negro, passivo. Diegues parece desconhecer a emergência da conscência índia. O índio lutando para ser índio. E o negro lutando para reconhecer-se e ser reconhecido a partir de suas origens culturais mais profundas. O filme não descobre estas novas forças sociais.

O que Diegues faz é extremamente temerário: um filme segundo ele próprio, sobre um país que começa a acabar para dar lugar a um outro que acaba de começar. Porque, na verdade, este é o permanente processo cultural brasileiro cujas amalgamações ainda não terminaram. As formas de sobrevivência de traços culturais, através de amalgamações são muito sutis.

Entre as culturas negra e índia, que se amalgamaram sem conflito, tem-se geograficamente, grandes diferenças nos casamentos entre divindades africanas e espíritos indígenas, e o modo secreto e inconsciente como se desenvolvem, a TV jamais poderá anular.

É possível considerar que a televisão gere tão grande desestruturação cultural em sua penetração pelo território brasileiro? A cultura é um dado do inconsciente. Emerge sempre a partir de suas raízes. Bye Bye Brasil é um filme conformista e desinformado? Ou um alerta? Se não se fizer algo é isso aí mesmo. A TV engolirá o mambembe.

De qualquer modo só faz captar um momento efêmero de uma determinada realidade. O Teatro mambembe descobre a TV. E é um momento de importância das consciências diante da proliferação das antenas - "espinhas de peixe". Pude pessoalmente sentir como se instalam novas formas de consciência social e política pelo agenciamento audiovisual televisivo vendo a novela Dancin'Days, a sofisticação carioca, em Canoa Quebrada e Beberibe (Ceará, jan. de 1978). Quais formas de consciência e em que direção é difícil saber, quando nesses lugares não existem respostas imediatas para novos anseios. Daí podem até surgir novas formas de consciência política. Como sobreviverão o bordado de "bilro" e de "labirinto", formas orgânicas de vida incrustradas nas dunas de areia do litoral sul do Ceará? Todos esses filmes captam momentos de uma transformação. Assim como Iracema em sua grande inspiração inicial capta a Amazônia onde ainda só existe o rádio e como meio de comunicação entre as frentes de colonização e as cidades, Bye Bye Brasil também capta um raro momento que já não é mais aquele outro. Só que ele se precipita em suas conclusões: a estética "discotheque" com sua euforia de néon no novo ônibus da caravana Rolidey agora com Ypysilone e uma dinâmica de símbolos da tecnologia e do poder falocrático, significa um conformismo de até pessimismo que só se salva pela força do personagem feminino Salomé que agora conduz seu destino. Será mesmo que conduz?

Como tem a ver Bye Bye Brasil com o Brasil? Que fantasia cria este filme? É uma fantasia de destruição pelo avanço tecnológico desta Civilização. E é um Brasil de cartão postal, às vezes reproduzido num estúdio onde cai neve e tudo. Um filme pro lado de Fellini. Um circo, um teatro inspirado na Julieta dos Espíritos. O que melhor tem o filme é seu teatro, cujo auge é a cena do encontro da caravana mambembe com os índios, um dos raros momentos também em que alcança um certo estilo ficção documentário, muito provavelmente o seu ponto de partida. Este estilo se instala no cinema brasileiro a partir das experiências do Cinema Novo nos anos 60. Se recria e desenvolve com trabalhos como Iracema e Gitirana nos 70, que passam por sua juventude a influenciar os próprios iniciadores do movimento Cinema Novo. Em Bye Bye Brasil temos tênues pontos de contato com Iracema. Temos a história de duas mulheres que fazem a estrada como prostitutas e através delas se desenrola a história de uma região. Em Bye Bye Brasil a mulher (Salomé – Betty Faria) é uma força vital, que recria e produz como a força motora da história. Iracema - Edna de Cássia é uma mulher denegrida, explorada, reduzida beleza índia que acaba como a "Geni" de Chico Buarque - não revoluciona. O final do importante Iracema é patético e conformista.

Salomé é sensualidade, vida e criação. Ela ajuda o nascimento de Dasdô em meio à Amazônia. Cena de grande inspiração em seu enquadramento, e pela sugestão de vida e do nascimento a partir da riqueza e esplendor da vegetação. As matas de Glauber Rocha em *Terra em Transe*. Salomé no traseiro do

caminhão maquiando-se em plena Amazônia como num trono, se inspira e recria a força feminina da revolta e não submissão da mulher que revelou Conceição Senna em grande cena em caminhão em *Iracema — a fantasia* no ducumentário ficção que é *Iracema*.

Como é que passa a simbologia criada por Cacá colocando Betty Faria na direção do novo caminhão, com todas aquelas luzes? Estará ele falando contra a sociedade patriarcal e o poder do falo que conduz nossos destinos? Cacá a ele se refere, ao longo do todo seu filme, desde o próprio fio da estória até à sugestão explícita visual. Feminismo às avessas ou machismo disfarçado? Será este o motivo de seu sucesso? O que quer ver o público? Salomé trabalha para todos, para o grupo dando o seu corpo, mas sob a batuta econômico-administrativa de Lord Cigano. Bye Bye Brasil está cheio de contradições. Não é porque Salomé dirige o caminhão que dirige seu próprio destino. Nada disso foi visto pela crítica.

A destruição da sociedade capitalista ocidental, falocrática, implica em profundas transformações mentais e afetivas. A altivez e beleza de Salomé e seu poder sobre o próprio corpo, sua empatia, não disfarçam uma certa alienação. As duas potentes forças de transformação que Cacá apresenta através de seus personagens Salomé e o negro Andorinha (principe Nabor) não aparecem suficientemente ativados. O teatro de Diegues encena um encontro entre brancos, índios, um negro e as mulheres e desperdiça esse encontro. Vemos a mágica postiça do branco, a desorientação do índio, uma distância do negro e a submissão da mulher.

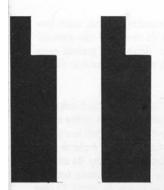
É preciso entender como os processos repressivos mentais trabalham através do casamento e da família como ainda timidamente vê David Neves em *Muito Prazer* e através da estrutura política como em *Sargento Getúlio* (de Hermano Penna), onde se demonstra que os aparelhos repressivos persistem apesar das mudanças políticas. A imprensa e a grande crítica omitiram este filme da amostra. É preciso que se aponte e analise o autoritarismo presente em nossos arquétipos políticos, e o que está por trás dele e de seus gestos.

É preciso que novos cineastas possam vivenciar essa experiência cinematográfica de análise da cultura. Nada se cria do nada. Cria-se a partir de uma experiência cultural anterior e assimilada.

A Embrafilme deve financiar os desenvolvimentos dessa pesquisa sobre a identidade cultural brasileira. Num país dominado pelos sons/imagens estrangeiros que entopem os cinemas e a TV, a identificação nacional torna-se um problema grave. Além de qualquer perspectiva nacionalista tacanha, trata-se de um problema humano, de felicidade e sobrevivência. Essa felicidade e otimismo almejado por Bye Bye Brasil e que Cacá não tocou. É preciso vivenciar e captar a cultura brasileira em seus vários meios, sócio-culturais e geográficos; é preciso discutir etnicidade; deslumbrar a cultura em suas recriações e desenvolver estas imagens para que elas se fixem e fortaleçam.

A nova caravana Rolidey é a afirmação estética do que se quer negar. Não é um ato antropofágico como se quer afirmar. Assistimos no mundo de hoje, com a crise das nacionalidades, à revivescência em certas parte do mundo, de movimentos políticos de caráter nacional e regional — aí está o caso do Irã, da Nicarágua e dos bascos com a progressiva importância da etnologia como ciência no mundo.

São necessárias profundas revisões.



DIÁRIO DA PROVÍNCIA
MANECO SUPERTIO
GALJIN, CAMINHOS DA LIBERDADE
PARCEIROS DA AVENTURA
A NOIVA DA CIDADE
OS HOMENS QUE EU TIVE
PERVERSÃO
A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO
OS IMORAIS
BYE BYE BRASIL
TERRA DOS ÍNDIOS

CRÍTICAS E UM ENSAIO

DIÁRIO DA PROVÍNCIA DIÁRIO DA PROVÍNCIA DIÁRIO DA

Diário da Província é um filme que utiliza dois tipos de registro; faz uso de uma cronologia histórica muito clara e definida, de uma periodização da vida pública paulista (e brasileira) nitidamente marcada por modificações de natureza política e econômica (da crise do café, em 1929, à decretação do Estado Novo em 1937); e faz também uso de uma recuperação do espaço social correspondente por meio de um processo de acumulação (ou, ao contrário, de seleção) dos traços que lhe são próprios em termos de: mobiliário, vestuário, comportamento, fala. A combinação dessas duas séries de registros (periodização política e "topografia" social) faz nascer para o cinema brasileiro um tipo peculiar de filme histórico, longe das habituais reconstituições de época, tão afastado da imagem puramente memorialista quanto da mera crônica oficial.

Acredito que isso ocorra pelo seguinte: no filme a cronologia histórica vem tratada exatamente como cronologia. Os episódios políticos: revolução de trinta, revolução constitucionalista, ascensão do integralismo, etc, permanecem intocados, sem qualquer reinterpretação ou aprofundamento (apesar da intenção ter sido outra); são utilizados apenas como marcas de um itinerário já conhecido; o uso de legendas (sobre a imagem) ou o destaque concedido às legendas de O Alpha, o jornal da província que dá nome ao filme, seja por meio da câmera, seja por meio do ator que faz o jornaleiro e grita as manchetes do dia - reforçam esse caráter. Algumas das falas nos encontros ou discursos políticos destacam-se como se houvessem sido retiradas intactas dos jornais da época (e possivelmente muitas o foram); outras, funcionam como explicações simples e diretas do que está ocorrendo. Não ultrapassam portanto a natureza do registro ou a da informação linear. Retrato de Getúlio Vargas, bandeira brasileira, bandeira paulista, "Ouro Para o Bem de S. Paulo", hino integralista, constituem figuras, imagens, sons, que atuam também como legendas. Em suma, nesse plano o filme narra de forma gráfica, rasa, sem volume; impõe um peculiar caráter documental, um documental entre aspas; não a usual ficção que imita ou reproduz o documento e sim uma ficção que pede emprestado ao registro o seu estilo "objetivo", frio. Por outro lado essa periodização pouco complexa, sem muitos detalhes, é animada por um espaço social diverso, bastante complexo e detalhado. Nele o pormenor vem tratado pela câmera de forma quase preciosa (algumas vezes mesmo preciosa como a cena de amor entre o casal jovem de sitiantes, sobre a palha do estábulo); ganha cor, volume, densidade; a imagem resulta compacta e opulenta. Isto é obtido ora por meio da acumulação, da descrição exaustiva (como o pormenorizado enfoque no interior de O Alpha), ora por meio da sele-

ção, do realce ao detalhe significativo (veja-se o café servido em bule de prata no hospital de campanha durante a revolução constitucionalista). Acredito que a natureza diversa dos dois registros aliada a um tratamento também diverso na sua reprodução cinematográfica venham a ser possivelmente os fatores responsáveis pelo estilo do filme, pela sua originalidade. Esta diversidade resulta em uma forma aparentemente mal integrada onde a diferenciação entre os dois tipos de documento (o tempo político e o espaço social) evidencia-se claramente como uma risca em um objeto colado de forma precária. Assim, em termos de periodização do político o recurso ao documento gera uma reiteração do registro; um tipo de informação taquigráfica, linear; já nos termos de espaço social, porém, o documento (as marcas da época) ganha uma densidade figurativa, um acento colorista, pungente mesmo em certos momentos.

O resultado é que esta forma de duvidosa unidade onde a junção permanece visível conduz a uma ulterior unidade: nela o nosso passado próximo ganha, não o vigor da imagem atual, fruto de uma discutível aproximação em primeiro plano mas, atenção, o seu exato e necessário peso de passado; ela imprime ao nosso presente a sua necessária dimensão.

Quem me lê pode achar que estou complicando um filme bem pouco complicado. Terá e não razão. O filme é claro em suas intenções, um tantinho precioso às vezes como já mencionei e bastante transparente na utilização de alguns recursos da narrativa cinematográfica contemporânea quando esta descarta a reprodução naturalista. (Pode-se reconhecer no filme um pouquinho do Visconti e em termos brasileiros alguma coisa do Carlos Diegues de Os Herdeiros e do Silvio Back

DIÁRIO DA PROVÍNCIA

Direção e roteiro
Roberto Palmari
Fotografia
Geraldo Gabriel
Cenografia
Cecília Vicente de Azevedo
Montagem
Jeremias Moreira Filho
Elenco
José Lewgoy
Atila Iório
Gianfrancesco Guarnieri

35 mm, Cor 1979

Paula Ribeiro Osvaldo Campozana Rodrigo Santiago Berta Zemel Beatriz Segall





PROVÍNCIA DIÁRIO DA PROVÍNCIA DIÁRIO DA PROVÍNCIA

de Aleluia Gretchen). Não quero afirmar que o autor necessariamente tenha sofrido influência direta de tais obras (talvez nem as tenha visto) mas sim que as imagens do filme pertencem a uma conquista comum.

Assim, Diário da Província não oferece muitos problemas quanto à sua filiação a alguma das formas da narrativa contemporânea ou quanto às suas intenções (que discuto adiante). Acredito porém que se esta obra exibe candidamente recursos e intenções, é transparente ao olho crítico e não reflete maior complexidade quanto à sua gênese, o conjunto da produção vai além da soma das partes. A produção impressiona o espectador ao marcálo com uma inesperada devolução ao passado que nem vem a ser inteiramente lembrança, rememoração, e nem simplesmente arquivo ilustrado; trata-se de alguma coisa a mais: um sexto sentido, um reconhecimento, um, "eu também sou eles, eu também estou lá".

A impropriedade (ou o exagero) de alguns recursos: a orgia de sangue que marca as três mortes violentas do filme, o uso da câmera lenta no episódio final assim como, no mesmo episódio, o uso simbólico da bandeira nacional ao ser esta empregada como envoltório protetor a uma criança aterrorizada com o assassínio do futuro prefeito — em que pese o lado ingênuo ou o acento que tende ao grotesco, não destrói porém, antes reforça, a relação estabelecida entre periodização linear do político e opulência na descrição do social.

A importância desse tipo de filme e desse tipo de pesquisa para o cinema brasileiro é grande e o encontro de suas imagens com o público, bem mais vigoroso do que a má distribuição*(refiro-me a S. Paulo) permite supor. O filme faculta um rápido reconhecimento em recuo, a inserção do nosso entendimento e de nossa imaginação em uma paisagem vista em

perspectiva mas cujo ponto de fuga se localiza atrás, no ontem imediato. E é a explicação de tudo isso que se complica um pouco porque passa necessariamente mais pelas costuras internas do filme do que pela sua fachada explícita de "produção séria".

A película, por meio da intriga, revela uma intenção clara de revisão histórica a partir de um ângulo contemporâneo, intenção esta malograda. É aí que se pode fazer restrição à obra. A estória é razoavelmente confusa (não me refiro tanto ao traçado de conjunto quanto às ligações secundárias) e acredito que isto se dê em parte por uma compreensão superficial do período estudado. Formam-se alguns hiatos na narração da intriga e o diário da província, uma vez que dá nome ao filme, faz supor que a partir dele é que os acontecimentos serão filtrados, o que não ocorre; ele vem a ter importância pequena diante da espectativa criada e uma existência paralela ao lado das outras linhas da intriga. Estas linhas não se mesclam de maneira satisfatória a ponto de, no final (para se ficar apenas com um exemplo) uma circunstância fortuita (o retorno da fortuna à família que a perdera na crise de 29) sufocar inteiramente consideracões de ordem social.

Suficiente a pesquisa para, com registros heterogêneos, dar consistência ao passado, revelou-se insuficiente para permitir que dele fosse possível extrair uma estória com real sentido, uma estória que rastreasse criticamente o período e nele viesse a descobrir, por meio dos destinos individuais, causas e fatores de ordem geral.

Diário da Província sem talvez ser tão bem-sucedido e equilibrado quanto O Predileto, obra de estréia de Palmari, desperta sem dúvida igual interesse e estimula a discussão das relações entre história e cinema.

Zulmira Ribeiro Tavares

O filme (salvo erro) ficou apenas uma semana em S. Paulo nos cines Ouro, Bristol e Del Rey, tendo entrado em cartaz no dia 1ºde outubro de 79. O público, no dia em que assisti ao filme no Del Rey, não era pouco, não saiu da sala, não se manifestou negativamente. Perguntei a alguns espectadores o que haviam achado do filme e encontrei para com a obra de Palmari, receptividade e interesse. É muito difícil em uma semana avaliar a receptividade de público e as razões por que o filme não dobrou semana devem se ligar a outros fatores que não este. Posteriormente tive oportunidade de assistir ao filme em uma exibição não-comercial no clube Paineiras do Morumbi. A receptividade também me pareceu muito boa. Anoto aqui um detalhe curioso: a cena de amor entre o casal jovem de sitiantes havia sido cortada. Indaguei do projecionista a razão. Este não sabia do corte, insistiu mesmo que não havia corte algum. O corte portanto deve ter sido anterior à chegada dos rolos ao clube. Não sei dizer se o corte se deu com a anuência de Palmari, o que não creio, porque a eliminação da cena prejudica sensivelmente a compreensão do tipo de relação entre o casal; a cena constitui também o único momento em que se focaliza em plano próximo o lindo rosto da atriz Beatriz Gardumi, o que permite a perfeita identificação da personagem, sempre vista à distância. É lamentável a facilidade com que se manipula e adultera uma obra na sua vida em circuito.

Há bairrismos intoleráveis que elegem a rivalidade concomitantemente como causa e efeito e se espraiam por um sem número de manifestações inúteis e muitas vezes funestas. Dada a eterna condição humana (Vide Atenas & Esparta) poder-se-ia considerar o bairrismo como estímulo útil à competição, na medida em que ele (hoje) se transformasse em hobby, em coisa acessória; nunca, porém em gênero de primeira necessidade.

Essas idéias me ocorrem a propósito de Diário da Província, filme de Roberto Palmari. Segundo longa-metragem do realizador, não foge às características do seu estilo e ainda mais: parece abrir caminho a um tipo singular de filme brasileiro: a

ficção historiográfica.

platéias de então. (Chocante aqui é um adjetivo relacionado com os meios eruditos e com a classe cinematográfica).

O primeiro filme de Palmari O Predileto, já apresentava um métier irrepreensível e prometia um estilista de interesse inegável apesar do tema difícil: personagem masculino idoso lidando com pessoas mais jovens, estranho e eterno conflito de gerações, via de regra insolúvel.

Egresso da publicidade, Palmari se esmera na forma: fotografia e montagem sempre de primeiríssima qualidade, sem falar no desempenho dos atores; mas, n'O Predileto parece-me estéril o desenvolvimento da trama a despeito do virtuosismo formal: o assunto interessa a alguns happy few. As promessas do realizador serão

passado, porém. Com eles, pretende o realizador um paralelo com as coisas de hoje, certas situações brasileiras que perduram e se constituem em cacoetes irreversíveis e sintomáticos de toda uma tradição nacional.

Diário da Província tem um visual interessantíssimo. Mais rico mesmo que o d'O Predileto, mais sério, menos "filigranado" do que aquele d'As Três Virgens. Seu projeto cinematográfico é quase impecável como aparência externa (seu conteúdo, por outro lado me traz a impressão de estar saturado de propostas, o que pode vir a ser comprometedor).

Já se vislumbram aqui e alí certas obsessões estilísticas. A câmera lenta, que encerra praticamente os três filmes de Pal-

DIÁRIO DA PROVÍNCIA DIÁRIO DA PROVÍNCIA DIÁRIO DA

O cuidado e o interesse de Palmari por certos temas "difíceis", tem a ver com o bairrismo acima mencionado. A memória da província paulista vai sendo dissecada com rigor de entomologista, sem nenhum sentimento (aparente, ao menos) de superioridade ou de revanche.

No campo ficcional, Palmari talvez seja, hoje, o melhor cineasta do seu estado, procurando documentá-lo e fazê-lo mais conhecido no resto do país.

O cinema paulista, examinado assim, por esse prisma, tem sido ou tentado ser muito mais universalista do que os demais surtos cinematográficos brasileiros. No passado, essa característica foi nitidamente marcante. Um rápido passar de olhos por nomes e títulos nos demonstra com facilidade essa tese. Por que aquele cineasta campineiro teria optado pela alcunha de E. C. Kerrigan? E a escolha de O. Henry para servir de base a Fragmentos da Vida, de José Medina? E a famosa Sinfonia de uma Metrópole de Lustig & Kemeny?

Mais tarde, a impregnação universalista seria trazida e consolidada inapelavelmente pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz, desde o seu contrato social. Não restam dúvidas que se deu nesse período a desnacionalização final do cinema da paulicéia. Seu fracasso, entretanto, ou melhor, o progressivo mal-estar que provoca nos espectadores, gerou duas reações iguais e contrárias: a) recrudescimento do mesmo universalismo e, b) a criação de um cinema exageradamente paulista, com ares caipiras, igualmente chocante para as

confirmadas (in totum) posteriormente.

A obra subsequente é um médiametragem componente do filme de episódios, Contos Eróticos. As Três Virgens é uma espécie de camafeu que retoma o tema geriátrico (três simpáticas velhinhas lideradas pela magnífica Maria Sílvia que já brilhara na Guerra Conjugal de Joaquim Pedro de Andrade) com a introdução de Paula Ribeiro, jovem atriz que será um dos destaques de Diário da Província.

Palmari, ao chegar a seu terceiro filme, vai manter a predominância dos mais velhos (é como se fosse um sentimento filial ou reverencial). Acácio Figueira (José Lewgoy) é mais moço que o Jofre Soares d'O Predileto, mas tem com este certas afinidades, sobretudo no que se refere ao gosto pelas mulheres. Sua ambição política é levada ao ponto de se casar com Aretusa (Paula Ribeiro), o que não deixa de ser um retorno à discussão da proposta inicial do autor. N'As Três Virgens são as velhinhas que "cortejam" e homenageiam a sobrinha. O sentimento de projeção, o desejo de retomada da juventude parece implícito nos três casos, um pouco menos neste Diário da Província.

O fascínio de Palmari pelo documento bruto é proporcional ao seu preciosismo formal. Enquadramentos, zooms, desfocalizações progressivas traem a origem do realizador mas, denunciam também, à medida que o tempo passa, um desejo de aprofundamento, uma ânsia de revelação político-social novos e veiculados juntos de subtemas bem originais.

Os fantasmas de Palmari estão no

mari, não é aqui um recurso fácil. A magnífica procissão final d'O Predileto rodada pictorialmente como um Edward Munch interiorano corresponde ao pé da letra à farândola entre Paula Ribeiro e o namorado em As Três Virgens e ao assassinato de Acácio Figueira por Átila Iório. É como se o processo de pensamento de Palmari se processasse num "dois tempos" curioso: Prólogo: allegro; Epílogo: adagio, o que significa dizer que o sistema habitual das composições musicais clássicas é invertido em favor de uma espécie de anticlímax expressivo. Certa feita, falando a propósito de Les Quatre-Cents Coups |Os Incompreendidos| de François Truffaut, P. E. Salles Gomes referiu-se à sequência da entrevista do jovem personagem Antonio Doinel (Jean-Pierre Léaud) com a psicóloga como um dos mais modestos morceaux de bravoure da história do cinema. Pois bem, na medida em que ele "atenua" a força dos desenlaces de seus filmes através do ralenti, Roberto Palmari também erige um modo muito pessoal de sublimar seus momentos decisivos, dando tempo ao espectador para anotar, seus detalhes, como as rotineiras repetições dos grandes lances futebolísticos com que a televisão nos brinda ao menos uma vez por semana.

A aparência física de Roberto Palmari é curiosamente envelhecida. Sua idade cronológica está muito aquém daquela que aparenta. É um envelhecimento sem decadência, atraente fidelidade ao adulto, curiosa aflição de amadurecimento.

A história da província paulista é contada em filme, mas tem como intermediário O Alpha, ao que parece uma folha hebdomadária, cujo editor, protagonizado por Gianfrancesco Guarnieri contraponteia eficazmente as manobras de Acácio Figueira. Roberto Palmari, hoje, editor de Momento na cidade onde está domiciliado, Rio Claro, projeta-se, crítico, neste personagem, talvez cobrando dele análise mais aguçada da situação (só alguém "mais velho", talvez, tivesse capacidade para isso). Temos, quase como nítida, a sensação de que o filme e O Alpha são momentos paralelos na cabeça do realizador e certas passagens, acentuadas pela cor de Geraldo Gabriel parecem documentar uma realidade hodierna, como um Cine-Jornal (cf. a següência do recrutamento para a Revolução Constitucionalista de 1932. Fosse a cor substituída pelo preto & branco imperfeito da época e estaríamos aptos a cotejar esta passagem com algumas cenas do antológico Nascimento de uma Nação, de D.W. Griffith).

Pelo que posso supor acerca dos planos de Roberto Palmari, o jornalismo cinematográfico vai ser a bússola pela qual ele norteará sua obra futura. "A história colhida em seu permanente devenir, eis o que isso pode querer dizer para os menos informados. O passado remoto fundido (cinematograficamente, como numa trucagem) com o presente.

Acácio Figueira assassinado. Eis uma boa manchete para o Momento, de Rio Claro.

David E. Neves



IMAGEM HIPNÓTICA UNIVERSO PARALÓGICO



MANECO SUPERTIO

Direção e roteiro
Flávio Migliaccio
Fotografia
José Medeiros
Cenografia
Arthur Maia
Montagem
Rafael Valverde
Elenco
Flávio Migliaccio
Rodolfo Arena
Cleide Blota
Canarinho
Virginia Valli
Paulo Fortes

35 mm, Cor 1980

Maneco Supertio busca recuperar o sentido poético do tempo perdido pelos adultos, o que só pode ser realizado — e ainda que por meio de uma representação — através da recriação de um universo infantil. Voltando a ser criança, é possível sonhar, começar tudo de novo — esta é a perspectiva do filme — e procurar como os velhos um tempo ainda não vivido.

Estas intenções, no entanto, não foram sequer consideradas pela ótica grosseira e imediatista com que os comerciantes do ramo tratam o nosso cinema e o filme acabou sendo relegado a um quase gueto de exibição, boicotado nas últimas sessões (com o pretexto da falta de público) e confinado, numa concorrência desigual com os Trapalhões de Renato Aragão, a uma circunstancial programação de matinés. Tratamento que tanto, não desmerece o valor do filme e de sua abrangência histórica, da inspirada invenção de Flávio Migliaccio da figura de Tio Maneco, desencontrado mas disposto, e do sonhador e aventuresco, vovô Camargo, entidades de nossa fauna familiar ao mesmo tempo trágica e burlesca.

No seio de uma família, burguesa e contraditória, Tio Maneco exerce a sua saga contumaz das férias, repelida pelos adultos mais acomodados e impelida por seu espírito quixotesco, cujo lado mais astuto é compartilhado pelas crianças. E como esta unidade é cada vez mais difícil e improvável, o velho vovô Camargo — com seu espírito de cientista louco termina por desfazer a supremacia do bom senso e da sapiência pretendida pela autoridade paterna.

O salto fora do cotidiano

O verdadeiro saber está em querer coisas prontas ou consiste em procurar caminhos ainda não percorridos? A resposta é obvia: os garotos mergulham na aventura e escapam ao controle patriarcal que não lhes oferece mais do que um universo formal e interesseiro em lucros e negócios. Afinal, tanto em nossa mitologia de adultos quanto e, talvez mais ainda na infantil, as férias representam o lado mágico que transcende o cotidiano e trazem sempre a possibilidade de um novo conhecimento.

Visto na ótica infantil, o estranho e obssessivo mundo do velho Camargo encarna, assim como Tio Maneco, um passado não pesquisado e cuja linha termina por se encontrar com o que há de vir. Só mesmo viajando através do passado será possível recompor o presente e mudar o seu curso por meio da saga mágica de apreensão da imagem e do som. O mecanismo que propicia a este avô maluco o salto no tempo é uma engenhoca mecânica que estabelece o sincronismo entre uma gravação exaustiva de acontecimentos e o poder mágico de uma fotografia tirada no dia e hora dos fatos gravados. Incompreendida pelos adultos, incapazes de perceber o caráter lúdico da personalidade de Camargo e de seus inventos, a aventura de Maneco e seus sobrinhos encontra sua coerência no universo paralégico do próprio cinema, que pressupõe, de antemão a aceitação do poder transformador de sua imagem. O filme de Flávio Migliaccio é, portanto, primeiramente um filme e, depois, um filme para crianças, ou seja, carrega duplamente o sentido do imaginário - embora este seja apenas o seu ponto de partida.

Sendo uma história de aventuras, ele é também uma incursão no tempo da História, com h maiúsculo, proposta como mais humana e mais bela do que a nossa atual. Bento Ribeiro, no ano de 1926, era uma charmosa cidadezinha do interior com suas praças e coretos, tempo que o som e a imagem restauram aliando os recursos fantásticos da "front-projection" realismo irresistível da imagem fotográfica. Mas para mergulhar neste tempo esquecido e sepultado é necessário ainda uma viagem no espaço, a ida à Bento Ribeiro, hoje uma grande e supervigiada usina siderúrgica, captada em tons pastel de cinza e marrom na fotografia de José Medeiros. O fantástico possui suas próprias leis, por isso, Maneco e seus sobrinhos vão em busca do único lugar onde acreditam poder localizar uma fotografia do tempo para onde o velho Camargo se dirigiu.

A Memória

Em sua viagem eles se valem de mapas e de informações orais más esbarram no deliberado esquecimento e no medo que os habitantes das cidades vizinhas demonstram em relação à hoje concentracionária cidade do aço, com suas esteiras rolantes, suas lentes de espionagem eletrônica e seus capangas comandados em circuito interno. Um universo perfeitamente integrado à automatização industrial porém defasado em relação ao grotesco e balofo senhor todo-poderoso que bebe um líquido de cor amarela durante todo o tempo (que se supõe ser laranjada), seu pobre filhinho que brinca com um ridículo carrinho e um serviçal mulher; eles próprios sedentários e prisioneiros neste muñdo eletrônico de botões.

Isolada do mundo e guardada rigidamente em seus limites, a nova Bento Ribeiro impõe à sua periferia uma ordem onde reina o silêncio, o temor e o esquecimento de tempos passados. Sua existência fechada sobre si mesma é um tabu que somente espíritos que ainda possuem a inocência originária, como as crianças, ou carregam a aura romântica do vovô Camargo e de Maneco ousam ameaçar. O fio condutor desta viagem será a procura de uma fotografia através da qual Maneco e os sobrinhos reencontrarão Camargo perdido num tempo obscuro e o resgatarão para o curso heracliteano da história, onde nada se repete. Nesta saga de férias, eles encontrarão uma verdadeira Metrópole tropical, onde ao contrário do filme de Fritz Lang, as máquinas estão na superfície e já apagaram os últimos vestígios da natureza. Ao mesmo tempo nostálgico e futurista, Maneco Supertio propõe às crianças, de forma simples e divertida, uma leitura einsteiniana do tempo, um universo não-linear e circular onde o passado pode se encontrar

Neste ponto deve-se fazer um parêntese e lembrar como a formação de Migliaccio, construída na militância de um teatro social e político - Teatro de Arena de São Paulo - lhe propicia hoje um conhecimento que sabe combinar a informação cultural e social com a necessidade de entretenimento que o efeito hipnótico da imagem de cinema (e que é ainda maior na criança) possibilita. Roteirista consciente desde 1962, quando escreveu com Leon Hirszmann o curta-metragem Pedreira de São Diogo, Migliaccio também roteirizou A Fábula, do sueco Arne Suksdorff, além de ter feito os roteiros de todos os filmes que dirigiu: Os Mendigos (1963), Aventuras com Tio Maneco (1971), O Caçador de Fantasmas (1975) e este Maneco Supertio. Com o "know-how" que 20 anos de cinema lhe deram e uma explícita visão humanista e socialmente empenhada, o diretor-autor encontra um ponto de equilíbrio ao mesmo tempo de apelo dramático e social que lhe permite contar a fábula da destruição ecológica e da automatização do homem, temas que atraem adultos e crianças.

Velhos e Crianças

No ponto em que todo vestígio da natureza havia se dissipado e o homem tinha chegado com seus engenhos de fabricação do aço, a saga de Tio Maneco e seus sobrinhos vai encontrar alguns personagens que cultivam uma antiga memória de tempos em que haviam flores, livros e fotografias, já amarelecidas, de casamentos quase esquecidos. São pessoas — alguns deles velhos e castigados — que cultivam a lembrança de uma época diferente; os outros são crianças que como os sobrinhos de Maneco brincam com a possibilidade de aventura e esta leva à saída de seus circuitos concentracionários, exercida de uma forma tão intensa quanto a evasão das férias.

O encontro entre estas crianças em plena vitalidade só tem como contrapartida a referência com seu oposto: o menino aprisionado na gelada sala de controle repleta de botões e alavancas de comando e que preenche seu tempo exercitandose com um brinquedo de plástico, triste e solitário.

Para realizar esta saga será necessário contar com a impetuosidade dos pequenos e a sabedoria dos velhos; somente a memória de um velho teimoso e inconformado conserva a planta que levará à descoberta dos cárceres subterrâneos que o poder autoritário da usina insiste em banir do conhecimento dos operários. A obstinada recusa em se submeter a um sistema totalitário une os extremos do tempo, uns pela nostalgia de um tempo mais humano e outros, sem passado, mas movidos pela necessidade de desbordar os limites de um conhecimento fechado e mecanicista. É então que o Supertio, um filme com e para crianças, realiza o que aparentemente seria um paradoxo: o elogio dos velhos e de sua capacidade em se desligarem e transcenderem a realidade objetiva, sua recusa em aceitarem a inevitabilidade de um cotidiano do qual não se deseja compartilhar, elementos comuns a um pensamento abstrato análogo ao infantil. Esta abstração do pensamento, que caracteriza uma fuga ao conhecimento lógico e linear, leva à fantasia e ao sonho, a partir do qual é possível acreditar na possibilidade de recuperar o tempo e voltar a umá Bento Ribeiro que não mais

São as regras do jogo, a que velhos, crianças e Tio Maneco se ajustam em busca de objetivos diferentes: os velhos habitantes da antiga cidade pelo desejo em restaurar a época perdida; os sobrinhos e Maneco, pela necessidade em resgatar o velho Camargo de sua obsessão cósmica; e as outras crianças do lugar, às quais a saga proporciona a oportunidade da aventura e o desafio aos limites impostos por um duro controle eletrônico. Esta operação requer um verdadeiro espírito de organização, cujo objetivo implica na verdade a subversão do sistema repressivo de policiamento e sonegação da informação que permite a existência da usina. Movidos pela fantasia, a lembrança e o espírito de aventura, estes personagens vão realizar a subversão do tempo e trazer os habitantes da hoje triste Bento Ribeiro a uma realidade que lhes foi brutalmente arrancada.

Magia dos Efeitos

Filmar significa ter sempre a possibilidade de esgotar os recursos da linguagem cinematográfica e Flávio em seus filmes procura não abdicar deste direito: ele - que já criou um desenho de animação para que seus personagens viajassem num disco voador em Aventuras com Tio Maneco (1971) - realiza a máquina do tempo através do encanto de um filme doméstico, com sua linguagem balbuciante e uma curiosa ingenuidade que fazem a verdadeira magia da imagem de cinema. Porque é o espanto, provocado pelo poder da imagem, que transporta o nosso espírito a um outro tempo-espaço e que é tornado contíguo pela irrupção do fenômeno. O transporte é imediato, os personagens aderem - por meio dos recursos do "front-projection" - à textura da película, que registra um bucólico casamento num dia de sol. Através de um outro arsenal de recursos, a possibilidade de avançar e retroceder a imagem, os personagens percorrem o campo de enquadramento durante a projeção, em busca de um sentido preciso de espaço (que o efeito especial obviamente não pode consumar mas apenas sugerir). Incorporando-se à imagem será possível inserir-se na história e saltar para fora dela, o que nada mais é do que a velha mágica que o cinema realiza permanentemente há quase cem anos, quando as luzes se apagam no início e se acendem no fim da

A representação operada dentro do "front-projection" tem como objetivo encontrar a imagem precisa, a "foto" oficial do casamento, em cujo enquadramento os personagens precisam se colocar, já que ela é o ponto de partida e de chegada da viagem ao passado. Entretanto, a simplicidade e ingenuidade destas imagens aparentemente banais carregam um enigma: elas provavelmente foram tomadas no mesmo dia em que a história de Bento Ribeiro se modificou bruscamente. Seguindo o registro cinematográfico se poderá talvez descobrir a tramóia que transformou o opressor Adolpho em herdeiro do velho Bento, antigo e humanitário senhor do lugar. Ao viajarem para 1926, no tapete mágico de um filmezinho amador, os personagens levam então uma máquina fotográfica, com a qual percorrerão o labirinto do tempo para detectar e registrar o exato instante em que a traição, que modificou a vida da cidade, foi armada. Beneficiários desta mágica, eles podem, como qualquer espectador numa sala de projeção, assistir e participar do desenrolar dos acontecimentos, sem que por eles sejam percebidos.

Enquanto em Blow up, de Antonioni (1968) - para lembrar um exemplo metalingüístico de notoriedade - o desbordamento dos vários níveis significantes da imagem residia num procedimento mecânico, a expansão, ampliação e explosão dos grãos da película, no Super-tio de Migliaccio a operação é menos laboriosa porém infinitamente mais poética e cientificamente mais avançada: ela procura - por meio dos poderes mágicos da imagem em movimento - representar simbolicamente a relatividade do tempo, não estritamente no sentido einsteiniano, mas sobretudo em termos do nosso conhecimento histórico. Sua proposta aponta para uma nova e constante investigação dos pressupostos sobre os quais se estabelece a nossa cultura e sociedade e para a necessidade que temos de repensar os dados mastigados que recebemos do nosso passado, considerado não como repositório vivo e dinâmico mas como matéria morta e estratificada.

A abrangência do filme requer, portanto, tanto os predicados do particular como do geral: ela se realiza dispondo do arsenal de recursos para o envolvimento e fantasia com que conta o cinema mas não se reduz a esta articulação. Procura elucidar — dentro da própria linguagem em que se exprime e é articulada — o modo pelo qual este envolvimento se realiza para, através de sua violentação, poder extrair significados que transcendem os limites do entretenimento e ajudar, numa didática construída poeticamente, os mais jovens a pensar o real e a entender a história.

Sérvulo Siqueira

CAMINHOS PARA A LIBERDADE

O primeiro filme de Tizuka Yamasaki tem, curiosamente, o ar de coisa acabada como tinha Rio Quarenta Graus, de Nelson Pereira dos Santos. O advérbio de modo se justifica pelo fato de Tisuka Yamasaki ter sido assistente de Nelson em Amuleto de Ogum e Tenda dos Milagres e de compartilhar com o "mestre" muitas de suas idéias sobre o cinema. Juntam-se a este, fatos novos como a origem nipônica da realizadora e a situação pela qual passava o cinema brasileiro na época em que Gaijin foi realizado. Basicamente, certo clima de "abertura" política e uma salutar dose de autoconfiança contribuíram para que Gaijin tenha resultado mais lírico e ao mesmo tempo mais "irredutível" do que aquele filme que deu cronologicamente início ao movimento do Cinema Novo. Os fulcros básicos que partem de Gaijin para o espectador são, portanto, dois: 1) liberdade criativa (lirismo) e; 2) compromissos extra-inspiração aparentemente constrangedores dessa mesma liberdade (sem comprometê-la de todo, entretanto). O tempo transformou Gaijin no Rio Quarenta Graus da era da comunicação ou dos anos 80, como queiram.

Todas essas afirmações são de responsabilidade pessoal minha (é claro), e creio que elas procedem. Para começar, o tempo permitiu a Gaijin a possibilidade de estender sua proposta através de si próprio. Explico melhor: o fato de Gaijin ser "filme de época" (com os problemas de produção decorrentes dessa condição) foi facilitado (às vezes até mesmo dificultado) pelo momento em que foi concebido e no qual os jogos do cinema brasileiro já estavam praticamente feitos e conhecidos. O risco maior de Rio Quarenta Graus nascia do próprio terreno incerto em que se originara e que propunha trilhar: ali, criação era sinônimo de prospecção.

Saí um pouco do meu tema central, porque queria louvar aqui com certa inveja longínqua, a coragem da realizadora que, sem realmente o querer, retraça a história do nosso cinema de forma definitivamente segura, brilhante e ambiciosa.

mulher que logo reconhecemos ser a da personagem central, Titoe (Kyoko Tsukamoto). Ela inicia a narração de sua saga. Essa voz não dura muito, entretanto. É soterrada pelas diversas "camadas" de as- da. A suavidade passa como deslize e a



suntos superpostos que o filme nos pro- rispidez como regra verdadeira do jogo. porá daí em diante. Essas camadas representam a variedade de temas que Gaijin reserva, para surpresa do espectador desavisado que espera uma divagação cinematográfica unificada sobre a imigração japonesa no Brasil.

Da mesma maneira, porém, que Rio Quarenta Graus desabrochou-se em vários subtemas (todos cariocas), Gaijin vai espraiar-se num áspero tratado sobre a imigração estrangeira (em geral) acolhida pelo Brasil, a partir, é claro, do leit-motiv japonês cuja história é literalmente familiar a Tizuka Yamasaki.

Ainda gostaria de fazer uma louvação genérica, comparando os mesmos dois filmes até agora arrolados: a impressão que Nelson Pereira dos Santos causou tentando ser hiperabrangente na década de 50 corresponde a meu ver à mesma obsessão que transformou Gaijin num filme polivalente. A noção de Obra cinematográfica concentrada no filme único não é fato raro entre nós. A sensação que Rio Quarenta Graus provoca é a de querer esgotar um assunto e seu realizador teve a chance de poder voltar a ele pelo menos em Rio Zona Norte, Boca de Ouro e El Justicero. mas quem lhe garantiria essa possibilidade ao iniciar sua carreira?

Com mais esse ponto de referência O filme começa com uma voz de ao primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos, Gaijin pode agora ser apresentado ao leitor no seu conteúdo mais íntimo.

A linguagem de Gaijin é – a partir dos dados alinhados acima, suave e ríspi-

GAIJIN, **CAMINHOS DA** LIBERDADE

Direção Tizuka Yamazaki Roteiro Jorge Duran e Tizuka Yamazaki Fotografia Edgar Moura Cenografia Yurika Yamazaki Música John Neschling Montagem Lael Rodrigues e Vera Freire

Kyoko Tsukamoto Antonio Fagundes Jiro Kawarasaki Gianfrancesco Guarnieri Alvaro Freire José Dumont Carlos Augusto Strazzer Louise Cardoso Sady Cabral

35 mm, Cor

Essa combinação é harmonizada pela mestria de Tizuka Yamasaki. Eu poderia chegar ao extremo de chamar Gaijin de bissexual, não fora o temor de ser mal interpretado pelas "patrulhas" do setor. Mais extremo seria especificar, na dicotomia suavidade e rispidez, o who's who, isto é, afirmar que o lado feminino poderia ser o responsável pela rispidez (ideológica, no caso) e assim por diante. Essa é apenas uma das provas da fertilidade deste filme. das suas múltiplas idas e vindas e, sobretudo, seus compromissos.

O projeto pessoal (ou autoral) que Gaijin representa é híbrido (impuro) e isso retoma inconscientemente a história do cinema: puro ou impuro hoje em dia ele se reparte entre compromisso e displicência. Tendo obviamente para a segunda opção, na medida em que a primeira engloba injunções extralinguagem, mas é salutar a encruzilhada erigida pelo filme de

Tizuka Yamasaki.

A equação do segundo grau criada com o aparente confronto de japoneses e italianos resolve-se com o denominador comum nordestino (José Dumont) e talvez a melhor passagem de Gaijin seja a explicação (mímica) feita pelo personagem que encarna, de como colher, sem injuriar, o café. Há outras, porém. Como existem problemas que incrementam a linguagem (a partir da ambigüidade, é claro). Um deles é a dificuldade de comunicação entre nativos (à partir da ambigüidade, é claro). Um deles é a dificuldade de comunicação entre nativos e imigrantes. Uma cinematográfica aflição decorre das demarches que promovem o estabelecimento de cada grupo na Santa Rosa. A falta de um tradutor mancha da ingenuidade essa parte do roteiro, mas incorpora um dado novo se esse suspense lingüístico acompanha o filme em quase todo o seu desenrolar.

O grupo italiano, liderado por Enrico (Gianfrancesco Guarnieri), atenua a incomunicabilidade, como um estágio intermediário. A proximidade das línguas (português e italiano) lhe outorga (e ao espectador) um charme característico, quase uma virtude teologal: a esperança. Mas, debalde, porque eles se vão e o problema fica pairando no ar.

A relação entre as pessoas é afetada por esse problema e, apesar dos subtítulos e da característica verbosidade ítalo-nipônica, Gaijin é também remetido para as longínquas paragens do cinema mudo.

Há uma segunda ingenuidade a qual imputo também a mim mesmo. Ao falar de bissexualismo neste filme camuflei o toque marcante do seu pudor. Este por sua vez, está intimamente vinculado ao problema da comunicação. A primeira relação sexual do filme se dá, obviamente, entre uma italiana e um japonês.

Como o aprendizado do português, o do sexo é progressivo em Gaijin. É compromisso na primeira etapa e é displicência na segunda.

Quando o marido de Titoe, Yamada (Jiro Kawarasaki), coabita com ela pela primeira vez a fotogenia é acentuada. Tizuka rende uma homenagem a seus antepassados (1). Trata-se legitimamente de uma seqüência de filme japonês.

Nesse compasso evolui uma trama relativamente simples e previsível. A direção acentua os tons, dramáticos em geral, valorizando o roteiro e, de certa forma, transfigurando o filme até o grau que procurei ressaltar aqui. Mais uma vez o cinema refuga teorias ou posturas e engrandece a alma, porque atrás da câmara inspirada de Edgar Moura movimenta-se algo mais do que uma principiante ávida de comunicar idéias e coisas. Poucos filmes brasileiros, remotos ou recentes, podem gabar-se de possuir a garra pragmática de Gaijin.

David E. Neves

A FISIONOMIA CINEMÁTICA DA CIDADE

Os seis protagonistas de Parceiros da Aventura parecem saídos de outros filmes (recentes ou não) de ambientação tipicamente carioca. Bené é um motorista desempregado, Vaselina e Fumaça traficantes de drogas, Maestro é músico e compositor, Erva Doce servente de uma reparticão pública e Ana Maria supostamente uma prostituta. Todos, de um modo ou de outro, são por assim dizer aparentados com personagens de, por exemplo, Amei um bicheiro-1951 de Jorge Illeli e Paulo Vanderlei, Rio Zona Norte-1957 de Nelson Pereira dos Santos, Assalto ao trem pagador-1962 de Roberto Farias. A Rainha Diaba-1974 de Antonio Carlos Fontoura, Lúcio Flávio, o passageiro da agonia-1978 de Hector Babenco, Barra Pesada-1978 de Reginaldo Farias, A Lira do Delírio-1979 de Valter Lima Junior e outros tantos filmes que retratam ou julgaram retratar o chamado baixo mundo do Rio de Janeiro.

Portanto, Parceiros da Aventura pode jogar com uma série de personagens e situações já codificados, na mente do espectador, por uma já relativamente numerosa filmografia do gênero. Alguns personagens são reconhecidos ao primeiro olhar

(os garçons, a dona da pensão, a prostituta, o viado, os policiais) — não é nem preciso aprofundá-los.

O próprio roteirista é de certo modo um especialista no gênero, já tendo escrito mais quatro filmes onde uma trama policial é superposta a um fundo social. Este roteiro de José Louzeiro, editado pela Record, tem altos e baixos. Mas, ao contrário de outros do mesmo autor, não é maniqueísta a ponto de resumir toda a maldade do mundo numa só pessoa, instituição ou classe social. Estamos aqui longe, por exemplo, dos granfinos caricaturalmente devassos de Os Amores da Pantera-

A rigor, não há vilões em Parceiros da Aventura. Enquanto roteiro, temos um policial linear e vibrante, apesar de alguns lances de inverossimilhança (a prostituta que só pensa em casar), recursos batidos e ineficientes (Jozy — o personagem off), histórias paralelas incompletas (o episódio da repartição) e até uma misoginia tão freqüente neste tipo de aventuras (aqui também, mais uma vez, o alcagüete é a mulher).

Nada portanto predispunha o filme a ser muito mais do que um *thriller* eficiente mas rotineiro. A dire-

PARCEIROS DA AVENTURA

Direção e fotografia
José Medeiros
Roteiro
José Louzeiro
Cenografia
Anísio Medeiros
Música
Paulo Moura
Montagem
Rafael Valverde

Elenco
Isabel Ribeiro
Milton Gonçalves
Marcus Vinicius
Procópio Mariano
Paulão
Paulo Moura
Ana Madalena
Jorge Coutinho
Nildo Parente
Isabella
Beatriz Veiga

35 mm, Cor 1980

(1) A homenagem não se restringe ao amor consumado entre Titoe e Yamada. Há outras, entre as quais os mais do que sensíveis flash-backs que pontuam o filme, realçando o lado da suavidade.



ção de José Medeiros, porém, soube valorizar os pontos altos do roteiro, minimizar suas falhas e dar o toque mágico da simplicidade, que só raramente encontramos nos nossos melhores cineastas.

O que seriam os traficantes Vaselina e Fumaça nas mãos de um diretor moralista e sedento de escândalo? Provavelmente pouco mais que arremedos de inimigo público das manchetes de O Dia ou Notícias Populares. Medeiros os apresenta como seres humanos sem nenhum carisma, que tentam escapar da miséria cotidiana por meios pouco ortodoxos - tratamento que aumenta sua dimensão social. Também na última sequência, o cineasta depurou o excesso de sentimentalismo e, mantendo as intenções do roteirista, evitou a facilidade lacrime-

Envolvidos em tráfico de cocaína e no sequestro involuntário de uma criança (com lances paralelos de um músico desempregado e um inquérito policial numa repartição pública), os protagonistas giram em torno de um botequim da Lapa boêmia. Este já existe no roteiro, mas não creio que um outro cineasta o tivesse feito tão convincente. Acertaram em cheio o diretor, o roteirista e o cenógrafo. Afinal, o botequim da esquina é o ponto de encontro típico do carioca, frequentado pelos reais biscateiros, traficantes, serventes, músicos populares e prostitutas do Rio. É lá que se movimenta metade da população da cidade e entrecruzam-se suas manifestações sócio-culturais mais típicas: o samba, a umbanda e o jogo do bicho. O boteco é um grande achado, e parece estranho que não esteja presente também em outros filmes que pretenderam retratar a cidade. Completando este ambiente com perfeita adequação, os sambas e chorinhos do saxofonista Paulo Moura, que interpreta o Maestro.

Mas, acima de tudo, há um detalhe simples mas não menos decisivo, que fortalece ainda mais *Parceiros da Aventura* como um *flash* do lúmpen carioca. É a escolha de atores negros para interpreta-

rem os cinco protagonistas masculinos. Em nenhum momento o roteiro faz alguma indicação de que Bené, Vaselina, Fumaça, Erva Doce e Maestro sejam ou não negros. São apenas perdedores do jogo da vida. A escolha do diretor não apenas deu chance a ótimos profissionais (em geral sem nenhuma), como ainda sugere sutil mas impiedosamente que a proporção de perdedores de raça negra ainda é maior do que sua percentagem na população absoluta do país. Com atores brancos de visual de telenovela, teríamos um filme completamente diferente.

Se os personagens masculinos são negros, a mulher é branca. Quem é Ana Maria? Supostamente uma prostituta, embora em nenhum momento seja vista praticando esta antiga profissão. É uma mulher branca que frequenta com negros um botequim da zona boêmia. Quer se casar mas tá no lugar errado com o homem errado, a quem aliás trai em troca de vãs promessas de telefone público. Uma perdedora, sem dúvida. E um personagem fraco, definido indiretamente através de ou-

Zé Medeiros, depois de anos como fotógrafo, tenta aqui pela primeira vez a direção de um longa metragem de ficção. Disse estar cansado de ver gente ruim fazendo filme. Sua estréia é animadora. Como o cronista João do Rio, no livro Os Dias Passam (1912), ele está entre os poucos que poderiam afirmar: "consegui estabelecer, a lista dos pequenos horrores e das pequenas torpezas e das vilanias ignóbeis e das delicadas infâncias que formam, com outras excelentes qualidades, o caráter carioca, a fisionomia cinemática da cidade".

João Carlos Rodrigues

DUAS CULTURAS SE ENCONTRAM

A Noiva da Cidade é uma original e bem sucedida mistura dos cinemas mineiro e carioca. Feita desta forma, a afirmativa poderá causar espanto: afinal, dirão alguns, não existe esta divisão, pois tudo é cinema brasileiro. Nem tanto. Seria bem se fosse assim, mas não é. Claro, o País é o mesmo, mas existem diferenças - a nível temático, a nível econômico, a nível de cultura – em número próximo do das semelhanças (o fato de, nos dois Estados, falar-se a mesma língua e assim por diante). E, quando estas diferenças fundamentais são ignoradas, as consequências costumam ser negativas: Xica da Silva, ainda que um filme narrado com extrema competência apenas superficialmente aborda e analisa a mulata Xica da Silva, personagem mineira alheia a Carlos Diegues, um diretor sem maiores vinculações com Minas. Essa lição de história (no sentido em que, por exemplo, Straub a emprega), só mesmo alguém que tivesse se formando culturalmente no Estado poderia dar.

È interessante e esclarecedor analisar-se um pouco essas diferenças entre os cinemas mineiro e carioca, a propósito de A Noiva da Cidade. Ente os estados da Federação, Minas não se confunde com nenhum outro; ao contrário, como que faz questão de acentuar suas diferenças. Na política, na música, na literatura (os memorialistas, os contistas), na arquitetura (o barroco), as manifestações humanistas e culturais mineiras são marcantes e dificilmente assimiláveis integralmente por estranhos. As montanhas nos limitam e orientam (por favor que não se entenda estas considerações como uma mitificação da realidade, mas tão-somente como uma constatação): daí decorrem aquelès vários sinais que compõem o caráter mineiro - o humor expresso em semitons, a modéstia excessiva, o amor pelos ambientes fechados, pelas conversas evasivas, enfim, aquela série que já se transformou mesmo em lugares-comuns nas mãos dos menos hábeis e que estão nas origens de nossas criações.

Mas o problema mais grave é outro: falo da dupla colonização cultural sofrida pelo cinema mineiro. A primeira é evidente: como no resto do Brasil, somos invadidos diariamente pelas centenas de enlatados na televisão e filmes nos cinemas (de origem norte-americana, principalmente) que veiculam, a cada momento, a ideologia que nos é totalmente estranha e que, inutilmente, tentamos igualar. A situação é amplamente conhecida e discutida; não há necessidade de se alongar muito sobre ela. Mas há, para nós mineiros, um outro tipo de colonização cultural, menos debatido, mas igualmente presente. Internamente, vivemos à sombra de Rio (principalmente) e São Paulo e também a tevê (via novelas, casos especiais) e o cinema brasileiro são os agentes difusores principais desta outra forma de dominação cultural. É comum ver-se, hoje em dia (principalmente entre as novas gerações), os mineiros adotando modismo, falas e comportamento de fora (e, por extensão, é possível transpor o problema para outros estados). Rio de Janeiro e São Paulo detêm o poderio econômico do cinema brasileiro (a maior parte da população anual do País vem de lá) e isto não poderia deixar de revelar profundos reflexos na expressão das respectivas culturas regionais, em grande parte levadas às telas por cineastas de origens distintas, mas nivelados pela longa

vivência (principalmente) carioca. Um filme como "Perdida",

por exemplo, resvala perigosamente nesta trilha: o mineiro Car-

los Alberto Prates Correia, por não encontrar em seu Estado condições que lhe permitem viver de cinema, transfere-se para o Rio e de lá filma a história de uma empregada/prostituta do norte de Minas, usando interiores de Copacabana e exteriores de uma pequena cidade fluminense (que se faz passar pela hipotética Rio Verde, lugar que existiria para as bandas de Montes Claros). além de atores recrutados no Rio. O sucesso de Perdida acontece porque (e em grande parte por isso) Carlos é um grande diretor, um dos melhores do cinema brasileiro, e pelo seu talento consegue transformar Maria Sílvia (certamente, após uma série de seguras instruções) em uma autêntica moça do norte de Minas. Não quero negar, aqui, o talento de Maria Sílvia, que é grande, mas para que ela conseguisse estar tão bem no filme, com certeza recebeu indicações precisas de Carlos, que conhece perfeitamente a realidade que estava filmando. Esta, a diferença fundamental: como já disse Arthur Penn, "é verdadeiramente mais fácil (hoje em dia) a gente ser autorizado a abordar diversos temas (no cinema americano). O que é mais difícil é conhecer a verdade sobre esses temas". Quando vemos a Xica da Silva de Diegues, mul-

A NOIVA DA CIDADE

Direção
Alex Vianny
Roteiro
Humberto Mauro, Alex Vianny
e Miguel Borges
Fotografia
David Neves e
Ronaldo Nunes
Cenografia

Jorge Bastos Música

Francis Hime, Chico Buarque de Holanda e Paulo Cesar Pinheiro

Montagem
Manfredo Caldas e
Alex Vianny

Elenco
Elke Maravilha
Jorge Gomes
Bettina Vianny
Léa Garcia
Grande Otelo
Paulo Porto
Carlos Imperial
Gracinda Freire
Rafael de Carvalho
Irving São Paulo

35 mm, Cor 1978

ticolorida e cheia de purpurina, na falta de melhores informações (de difícil acesso para a maior parte das pessoas), somos levados a acreditar que ela era realmente daquela maneira — o que não é verdade. E, assim, passamos a adotar um modelo de fora, um regulador externo à e para a nossa cultura. (Por isso, os cineastas mineiros vêm lutando com todas as forças pelo pólo de produção cinematográfica no Estado: por acharem que a história e as coisas de Minas ainda precisam — muito — ser

convenientemente divulgadas).

Mas como se situa A Noiva da Cidade em relação à situação descrita (esquematicamente) acima? De maneira original, dizia eu, no princípio deste texto. Trata-se de um antigo argumento de Humberto Mauro que ele, por razões financeiras (sempre, sempre...) não conseguiu filmar, adiando o projeto em benefício de O Canto da Saudade. O tempo passou e a obra de Mauro só fez crescer de importância, ganhando novos adeptos a cada dia. Mas Alex Vianny, neste aspecto, foi um pioneiro: sua admiração pelo autor de Ganga Bruta é antiga e, portanto, sua decisão de não deixar A Noiva da Cidade mofar em uma gaveta foi não apenas oportuna, como natural. Era lógico que ele, Alex, disposto a filmar, escolhesse alguma forma de homenagear Humberto Mauro.

A Noiva da Cidade se apresenta como "um filme para Humberto Mauro, de seus amigos". É justamente isto. O que Alex buscou, todo o tempo, foi demonstrar seu carinho e admiração pelo velho cineasta, procurando, a cada plano, recriar o enfoque e a mise-en-scène próprios de Mauro. Como ele resolveria tal problema de enquadramento? A que instante da



cena ele cortaria? De que maneira ele montaria determinada sequência? O que pedir aos atores para tentar reproduzir o delicioso humor que perpassa os melhores momentos de Mauro? Alex deve, durante todo o tempo de criação de seu filme, ter se colocado estas e outras questões. Numa conversa comigo. ele comentava, orgulhoso, uma determinada sequência de A Noiva da Cidade, e da morte do cachorro, e dizia que ali ele achava que conseguiria apreender, em toda a sua extensão, o universo de Mauro (com o que concordo, integralmente). Quer dizer, Alex escolheu, como ponto de partida para seu filme, o respeito aos ambientes e situações mineiros de Mauro. Alex, criado culturalmente no Rio, não chegou a pretender impor uma visão cultural, de cima para baixo. Ao contrário, vejo em seu filme uma tentativa honesta de harmonizar duas formações (o caminho inverso havia sido seguido pelo próprio Mauro, quando, sempre por razões econômicas, mudou-se de Cataguases para o Rio, buscando dar continuidade à sua carreira: basta que se lembre o início de Lábios Sem Beijos, sua estréia carioca na Cinédia; após dez minutos de Avenida Rio Branco, Mauro não mais agüenta e vai procurar os ambientes campestres e a Floresta da Tijuca, mais próprios das suas paisagens bucólicas da Zona da Mata).

A Noiva da Cidade é, certamente, um filme carioca, mas não há nisso nenhum problema ou defeito; apenas uma característica. Seus melhores momentos nascem da adequação que Alex procurou com o cinema de Mauro: a sequência em que Jorge Gomes canta Passaredo, a já mencionada morte do cachorro. Mas continua, repito, sendo a obra de um carioca, com ressonâncias cariocas, que apenas em poucos momentos (felizmente, acentua desfavoravelmente o contraste entre as duas culturas: fico, por exemplo, a me perguntar se as presenças de Zé Rodrix e Carlos Imperial não estarão sobrando no universo de Humberto Mauro. Não é fácil ser ator de Mauro (basta que nos lembremos de que ele mesmo se reservou o papel do Coronel Januário em O Canto da Saudade, não por acaso: ninguém conseguiria viver com mais verve e espírito aquele personagem que ele mesmo) e, em toda a sua obra, verificamos a importância da família na sua criação cinematográfica – da presenca de D. Bêbe/Loja Lvs em O Tesouro Perdido ao galã Bruno Mauro (Chiquinho), passando pelos filhos Zequinha e Luís, exímios fotógrafos. É isso, talvez, o que falta a Imperial e Rodrix em A Noiva da Cidade: uma maior familiaridade com o que estavam fazendo. Permanece a impressão, um tanto gauche, de que eles se sentiam "Imperial e Rodrix em mais um filme qualquer". No caso de Mauro, isso não funciona: ou se busca um entendimento/amizade com ele, ou será impossível navegar nos seus mares, conhecer o seu mundo. Por saber dessa verdade é que Alex Vianny foi bemsucedido com A Noiva da Cidade.

Esses pequenos problemas não conseguem perturbar a beleza do filme; são detalhes secundários, que em nada prejudicam a homenagem que Alex pretendeu fazer a Mauro. A Noiva da Cidade merece plenamente o poeta que a inspirou.

Não conseguiria falar de Os Homens que Eu Tive sem incorrer numa espécie de discriminação sexual, patente, apesar de bem-intencionada, ao considerá-lo um filme feito por uma mulher. Acredito e interpreto como feminina uma forma de praticar a cinematografia que, em vários aspectos, é distinta da forma que a maioria dos cineastas manifesta. A grande maioria de cineastas em toda a parte, bem como da população artística, é constituída por homens, muitas vezes inpregnando o nosso consumo de cinema, e de arte, com um ponto de vista decididamente masculino no escolher e tratar assuntos, formas, espetáculo e política. Certamente como tudo isso coincide com o trem dominante na vida social, é fácil ver que nem nos damos conta de como ficam deste modo marcadas as cartas.

Objetivamente, pela escassez de um cinema, para efeito da análise, digamos, feminino, sem que isto levante obstáculos mas sim esclareça certas circunstâncias, o fato é que identificamo-nos, ou melhor, assumimos menor identificação com as formas deste cinema. Para que se perceba o meu intuito ao abordar tão delicadamente a questão, faça-o, porque não o fazem as instâncias superiores que pesam sobre a vida cultural do país, evidentemente não só fortemente masculinos, como exageradamente machistas. Qualquer dúvida pode ser rapidamente esclarecida, de imediato, já com o tratamento que impuseram ao filme de Teresa Trautman.

Sem a menor possibilidade de justificativa racional, o filme foi perseguido não só pela censura oficial, depois de acordada por pressurosos super censores anônimos, porque aos olhos normalmente cegos da primeira instância nada havia, como de fato não há, no filme que pudesse aguçar-lhes o apetite. Nenhuma violência, nenhuma exibição de corpos, enfim nada que apareça. Pelo contrário, algo que me surpreende e me obriga a uma releitura, é justamente o extraordinário clima de paz e carinho em que o filme transcorre apesar de todas e muitas vezes abalar convenções sociais que a vida há muito ultrapassou mas que a moral pública, ou o animal que atende por este nome, insiste em desnecessariamente camuflar.

Sabe-se que um dos filmes de maior sucesso comercial e de gosto em época difícil para o cinema brasileiro como foi o Todas as Mulheres do Mundo, de Domingos Oliveira, em 1966, francamente ostentava no título o sonho primeiro de muitos adolescentes, enquanto no bojo apaziguava esta intenção com um drama doméstico no melhor, e portanto mais leve, estilo das comédias de equívoco, base eterna de um sucesso que a ninguém chocou.

O SOL VISTO DA LUA



OS HOMENS QUE EU TIVE

Direção, roteiro e montagem Teresa Trautman
Fotografia Alberto Salvá
Música O Bando
Elenco Darlene Glória Arduino Colasanti Milton Morais
Itala Nandi Annik Malvil Roberto Bonfim

Gabriel Archanjo

35 mm, cor 1973

O filme de Teresa Trautman embora sem, em nenhum momento, investir polemicamente na questão, não deixa de parecer-me o reverso desta medalha, em mais de um sentido. Já pelo próprio título que, por sugestões superiores poderia ser trocado, e aí talvez adoçasse a questão, o filme propõe apenas o mesmo que Todas as Mulheres do Mundo só que ao invés primeiro de apelar ao conformismo machista dominante na sociedade brasileira, perigosamente para nós, os machos, responde com maior vigor; não só fala-se de homens, no plural, como reveste-os não da fantasia da aspiração adolescente e sim da concreção realista de serem tais homens os que eu, perdão, os que a protagonista efetivamente teve. Enquanto o primeiro acena com um sonho e depois o desmente, o de Teresa, sem alardes, procura o que de fato é a fonte do cinema e da arte, a reflexão sobre experiências de vida que podem significar alguma reflexão também para os que não as viveram. Trata-se de um impulso dos mais legítimos da arte, o de comunicar a busca do homem pela felicidade, que nem sempre é apenas a calça velha.

Realizado em 1973, é um absurdo que tenha sido retirado de exibição, depois de liberado pela censura rotineira, somando-se aos demais absurdos perpetrados na época, até pelo mesmo personagem, sem que disto ninguém se tenha dado conta ou se mexido. Deste jeito, lá ficou apesar das tentativas em todos os níveis feitas pela autora para a sua reposição normal nos cinemas. O público, este permanente cego e surdo, não chegou a saber de muito do que ocorria, inclusive porque a fantástica imprensa da época, e de sempre, estava ocupada em ampliar para o campo da cultura a censura que efetivamente sofreu no campo político. A verdade é que retirado de cartaz permaneceu, e até hoje, sem prosseguir a sua carreira que se bem que talvez, mercê do preconceito, não atingisse os cumes de seus parceiros homens, certamente teria marcado uma corajosa intervenção pessoal além de um brilhante sucesso comercial.

Ainda não é de todo tarde a este respeito. O dia em que for exibido, tenho como certo que não terá perdido um milímetro de seu interesse e importância pois, curiosamente, talvez nisto esteja uma das distinções da forma cinematográfica feminina, o seu todo não é absolutamente datado, nada tem de circunstancial, permanecendo atualíssimo como se tivesse sido feito ontem.

Os filmes feitos por homens e para isso temos um vasto repertório, ao contrário das mulheres cujos filmes contamos nos dedos, justamente por isso partilham mais formas um tanto convencionais de

cionais as próprias coisas que dizem. Tendem a criar personagens fortes e dominadores que ao menor pretexto sacam das pistolas e se matam. Guardariam uma tendência à tragédia, forma artística que funciona como um vestíbulo do poder, onde o menor vacilo pode significar a derrocada. Quem vive, sabe que ao contrário da arte muitas vezes, nós, os personagens vivos, temos que engolir inolvidáveis sapos sem maiores perdas, vale dizer, sem tragédias; geralmente em matéria de perdas, bastam as inevitáveis, as que nos são impostas. Por tudo isso, a impressão que inicialmente, é que na tela há menos simulação e empostação de vida que no cinema em geral, em que a representação assume muitas vezes proporções fantásticas, tão mais fantásticas quanto mentiro-

Lidar diretamente com os acontecimentos, opor menos resistência à realidade individual, coisas que todos fazemos mas que dissimulamos no relato nobre e intransigente dos filmes de macho. O filme se passa com uma grande placidez doméstica em que, por exemplo, a suposta infidelidade conjugal gera certamente dissabores e rupturas mas em nenhum momento tiradas bombásticas e falsamente gratificadoras de egos aparvalhados. O que dizer dos sentimentos que nos possuem, rejeitá-los, recalcá-los, ou tentar vivê-los? A nossa personagem de Os Homens que Eu Tive resolve sempre vivê-los, com tudo o que representam; não penso que presida o filme uma tentativa idílica de relações sem compromisso e sem dor, mas que a dor e o compromisso não matam o impulso que, diabos, cada um sabe melhor interpretar o seu do que o troncho código de valores que insistem em pespegar no bercário das crianças. Viver ainda é a melhor diversão para quem não recua e recusa obstinadamente presa do medo, da neurose e da angústia antecipados pela promessa de felicidade.

Tampouco conseguirei evitar um paralelo, coisa que não é muito do meu feitio, com o muito conhecido Le Bonheur/As Duas Faces da Felicidade, de Agnès Varda, a célebre cineasta que conseguiu casar com o Jacques Démy. Ainda impregnada por uma aura machista, o fil-

dizer as coisas, quando não são conven- me de Varda faz como todo filme bom mocista a mesma falsa oposição entre prazer e verdade, como se não andassem juntas e se excluíssem estas duas sedes do ser humano. Vendo-o, diremos que se parece mais com o que chamamos de realidade, a objetiva. Causa-nos um certo aborrecimento de ver semelhante impulso ser tolhido na necessidade besta de agradar platéias; o belo vira melodrama. Vendo o filme de Teresa não consegui evitar a lembrança do da outra, só que uma lembrança feliz de estar vendo o dela, e não o da francesa.

Em outro nível, talvez o da forma causa o filme de Teresa aos meus olhos, propriamente dita, acredito em maiores proximidades que criem esta espécie de estilo feminino que iniludivelmente acontece com os filmes, por assim dizer, de mulheres. Também em outras ocasiões sempre que tenho visto os bons filmes femininos brasileiros, e certa feita já aludi a isto em um artigo, fico com a sensação de uma certa diversidade no caráter imperioso que então passo a ver nos filmes dos homens, enquanto nos de mulher a impressão que me fica é de que não se impõem à aceitação de ninguém por meio de subterfúgios dramáticos notórios ou esforços de sedução de massa das platéias, mas investem decididamente na expressão e no tratamento de seus recursos como a de uma voz que expõe outras possibilidades do mesmo viver a vida. Uma mudança de ótica, ou uma mudança de olhos, que refletem nos nossos não a dominação mas a convivência.

É claro que ao ver a mulher mudar de homem como muda de camisa, os brios de qualquer platéia masculina, os meus, inclusive, se assanham. A simples maneira minha de descrever o fato já induz o leitor ao mesmo protesto que do fundo de mim mesmo o coração acusa, mas não é o que fazemos todos? uns mais, outros menos? Muitas vezes não sentimos um prazer inconfessado de botar tudo a perder por um rabo de saia? Não fosse isso, não haveria assunto para as crônicas da arte e do cinema, todos transidos em que a mocinha encontra-se finalmente com o mocinho que nós, os espectadores, lhe destinamos, nós, com a pretensão de que estamos fazendo a estória que apenasmente assistimos. No filme da Teresa, iniciada a progressão do personagem pela vida, o que gueremos é impedir que se consuma o inevitável, e o encontro final que efetivamente e, por um lado nosso, felizmente acontece, entre o mocinho e a mocinha surpreende exatamente como na demonstração de um teorema esquecido.

Gostaria de frisar a tempo que não considero Os Homens que Eu Tive, e nisto a sua felicidade, um drama realista. Não sei se os personagens acontecem assim na vida real, a mim mais me parece uma história de amor talvez idealizada e idealizante mais que a descrição do comportamento de alguém. No impacto inicial de um drama convencional como pensamos que é o que iremos assistir com a primeira "traição", cujo caráter é imediatamente desarmado pela própria personagem, ao superar-se o trauma pela vida é que descobrimos esta outra possibilidade na narrativa. Ela não irá se ocupar em nos dar satisfações pela quebra do convencionalismo, pelo contrário, irá crescentemente atravessando o complicar das coisas e das situações por uma luminosa inspiração que sempre nos faz concordar e aceitar no filme o que certamente não aceitaríamos no quotidiano. O filme arma-nos uma certa armadilha de amor, e termina como começou, continuando a cena interrompida com que se abriu, um pouco como se Penélope afinal concluísse sua teia; se é que vocês me entendem.

Também não poderia deixar escapar um comentário sobre a vida que dá ao personagem a interpretação da grande atriz e mulher que é Darlene Glória, a quem talvez no seu momento atual de recolhimento espiritual o filme pudesse chocar, bem como o seu sempre notável desempenho em vários outros filmes. Realmente deve ser algo estranho revernos, alguém que já deixamos de ser, tão vivamente agindo e sendo com uma identidade que parece-me maior do que a normalmente vivida por uma atriz, digamos, clássica. Talvez que em pleno mister da representação, resguarde-se o ator do personagem. No cinema, em particular, sabemos que a mescla é mais intensa, e sobretudo o resultado pode levar-nos a nos confundir, principalmente para a preguiça do espectador, este voyeur atônito na sala escura; mas a entrega que interpretamos no desempenho de Darlene, e que nos faz o personagem notável, neste e em outros filmes, somente é denunciadora de uma enorme integridade humana, intensamente dedicada a reviver sentimentos que ali estão, sob a aparência de sua pessoa, mas que pertencem ao espírito de todos nós, na medida em que os reconhecemos, exemplares de toda a humanidade.

A permanência intocada do passado neste retrato da vida que é o cinema, deve servir-nos mais a compreender o quanto fomos e vivemos, sem prejuízo do que hoje somos e do que ainda nos resta por viver e acontecer.

Sérgio Santeiro

É comum qualificar-se a filmografia de José Mojica Marins de feia, o que aliás é um dos aspectos mais salientados de seus filmes. Perversão não se furta a tal atributo. É um filme feio, mas muito mais feio do que aquele feio que obtemos através de uma escala de afastamento do belo. É de outra natureza o feio ativo, intenso, um feio produtivo que realiza deslocar sua afetivação significativa para além de uma oposição feiobelo. Neste sentido, este aspecto do filme não deve ser apreendido como uma especificidade, trata-se, antes de uma sutileza da estética de José Mojica Marins.

Como a maioria dos filmes do criador do Zé do Caixão, *Perversão* atraiu a fúria da censura. Ela podou cenas e vetou o título original — *O Estupro*, provocando o furor do realizador, que lutando para ver efetivada a "abertura" mobiliza esforços para liberar — *O Ritual dos Sádicos*, há dez anos retido.

Perversão apresenta como solidez uma condensação objetiva de estilo, onde a economia de imagens, a força penetrante dos comentários sonoros, a elegância enxuta da narrativa, o desfecho seco e surpreendente em muito nos recorda contos fabulosos, como os que nos são oferecidos por um Dalton Trevisan.

Perversão pode ser compreendido como uma provocação insolita e cruel, firme e objetivamente dirigida ao inconsciente cultural simbólico do indivíduo. Mas é possível percebê-lo também como um vaticínio ousado e surpreendente, uma premonição do embate onde se opõem o bem e o mal, os ricos e os pobres,

O MAL PELA RAIZ



Crounel Martins e José Mojica Marins Fotografia Giorgio Attili Música Oscar Marcil Montagem Nilcemar Leyart Cenografia Nelo Pedretti Elenco José Mojica Marins Arlette Moreira Ricardo Petraglia Elza Leonetti Diva Medrek Nádia Destro 35 mm, Cor

PERVERSÃO

José Mojica Marins

Direção

Roteiro

as classes sociais. Se existe uma abordagem do social na filmografia do diretor, ela se enraíza, perfeitamente, na realidade do indivíduo.

José Mojica Marins costuma emoldurar o sentido da narrativa, a verossimilhança da ação de seus personagens, a partir de uma máxima que é prenunciada pelo protagonista no início do filme, como em Perversão, onde é apresentada em letreiros à guisa da abertura. Nesta obra lemos esta "jóia" de pensamento jurídico popular - "O dinheiro pode fabricar um Deus, mas não pode comprar Deus" da autoria do próprio realizador. Uma máxima que anuncia a grandeza ilimitada do poder do indivíduo, mas que demarca o espaço dos limites deste poder imensurável que provém do dinheiro. Nos limites restritos desta máxima, podemos definir Perversão como uma obra sobre as forças descomunais que operam no social.

Tendo por base o destino de um indivíduo, o filme é uma saga trágica que narra uma busca de sentido, a procura da paixão com sua trilha de dores, medo e infortúnios. A história de um homem que não se detém nos limites das regras, normas ou sentimentos morais, que sobrepuja as barreiras do crime, da violação, dos limites de manipulação de corpo de outrem. Ele persegue um sentido que tem sua fonte no corpo da mulher, fonte ilusória e esquiva que não cansa de atormentar. de deslocar suas fronteiras para regiões onde pode se configurar um desfecho onde só o infortúnio e as dores inimagináveis têm lugar.

A Lógica da Vingança

A narrativa apresenta características que a aproximam de uma fábula popular. A câmara vai contando uma história onde dois universos opostos são delineados. O mundo dos ricos, representado pelo comendador e seu séquito, e o mundo dos pobres, representado pelo universo das duas mulheres que se en-

volvem com o malvado. Esta oposição de universos surge como referência cruzada no fio da narrativa, conduzida pela trajetória do comendador.

A história de Perversão é a de uma vingança perpetrada de forma avassaladora, uma vinganca que na narrativa se realiza duplamente: por um lado a aventura trágica vivida pelo comendador, por outro a confrontação dos universos contrários que são revestidos das características que informam a situação vivida pelo comendador e suas opositoras: sedução, dominação, mutilação. Mojica, escapando de uma solução simplista que tenderia a colocar à frente a dualidade pobre-rico, imprime unidade na narrativa com destaque à aventura de seu personagem que sendo um homem de sociedade, não tem suas ações caracterizadas por sua classe, e sim pela perspectiva que, sem deixar de caracterizá-lo na estrutura social, é determinada pelos desígnios da condição de indivíduo: a busca de sentido, a paixão, o poder, o medo, o infortúnio e a fatalidade.

Reduzida a seus elementos mais simples o enredo narrado em Perversão pode ser resumido da seguinte forma: a história de um malvado (todo malvado é poderoso) que seduz, deflora e mutila uma menina, filha de uma viúva pobre, que vê malfadar seu desejo de justiça ao recorrer à Lei. A irmã da vítima, tendo protegida a indentidade, aproxima-se do vilão e conseguindo conquistá-lo, impõe-lhe o sofrimento de uma recusa que acaba por levá-lo ao tormento de uma paixão embriagadora. Ele luta de todas as formas para obter seus favores, cerca-a de presentes e atenções, e diante de sua recusa oferece-lhe o bem mais precioso que poderia ceder o casamento -, mas ela mantém-se inabalável, até conduzi-lo ao mais acabado desespero. Oferece-lhe então os desejos que ele não ousava confessar, para surpreendê-lo com o gesto impossível, o ato tragi-

O desenrolar da narrativa de Perversão, por alguns momentos, é acompanhado por uma espécie de coro. No mundo dos pobres o coro só aparece uma vez, age com a inocência de crianças que param seus jogos e brincadeiras para num carnaval, perseguir a mãe e a vítima do comendador quando desesperançadas regressam do tribunal. Elas perseguem-nas pelas ruas do subúrbio cantando - "Mariazinha não é mais aquela, arrancaram a teta dela..." Do lado do Comendador, temos uma espécie de sociedade, um

camente adverso - com uma

navalha capa o malvado.

séquito, sempre presente em sua volta. Apesar de ser um personagem dilacerado, perdido em sua busca, na solidão de seu poder, ele vive em função de sua corte. Ela o espreita, teme-o e adora-o, ama-o e despreza-o, sorri-lhe para difamá-lo pelas costas. Aprova-lhe os métodos, mas lhe abjura as ações; compreendem sua busca, mas repetem que é tudo por causa do dinheiro. Não fosse o dinheiro não faria as coisas que faz. Partilha o drama do comendador, sorri de suas vitórias e teme por seu destino, como quem teme por um filho que partiu para os campos de batalha. Quando mutila a jovem arrancandolhe um dos bicos dos seios, ele reúne todos para exibi-lo. Quando lhes apresenta sua nova conquista eles a avaliam, consideram sua beleza, elogiam o bom gosto da escolha e sorriem do fim não muito diferente que a aguarda. Eles sabem da busca, vivem-na junto com o comendador, na distância que os separa, moldada pelo poder do dinheiro que o coloca à frente na busca da realização.

Na paralisação que resolve o desfecho da narrativa. a fatalidade do destino do comendador marcado pela castração, transfere-se ao nível simbólico para a confrontação entre pobres e ricos. Esta visão insólita do confronto, desautorizada pela desigualdade das condições, ganha veracidade na lógica da vingança, com sua dose de acaso e de fatalidade que emerge de regiões desde onde perigo algum ameaçava os poderosos, para de lá, gerar uma trama que tinha por objetívo, não mais que castrar o poder no ato de extirpação do mal pela

Um Olho Venenoso

Para os que admiram e acompanham a trajetória de José Mojica Marins, filmes como Perversão (fora do gênero cinema de horror que o consagrou internacionalmente) são a parte mais significativa, senão a mais densa, da sua filmografia. Aqui a visão cinematográfica da realidade brasileira por José Mojica Marins se apresenta de forma mais aguda, limpa e penetrante. Seu pertencimento à cultura brasileira se mostra mais enraizado, o exótico se esvanece para dar lugar a uma visão trágica do homem brasileiro, uma visão na qual o infortúnio do homem moderno se descortina de forma selvagem. brutal e cruel.

A representação da sociedade em Perversão é excessivamente crua. Mojica cria uma ambientação urbana, na qual, o mundo burguês é imprimido de uma força kitsch que São Paulo necessita se apoiar para receber. É um mundo inverossímil, composto de objetos inqualificáveis, de peças irremediavelmente marcadas pelo mal gosto. Com personagens mesquinhos, corruptos, fofoqueiros, ofuscados pelo consumo ou pela possibilidade de consumir. È neste mundo que o comendador se desloca, é aí que se desespera na busca de algo inatingível, que luta para transceder um cotidiano apequenado, usando seu poder para manipular o corpo de outrem. Mas o comendador, magistralmente interpretado pelo cineasta, não se separa de seus consortes a não ser pelo poder econômico que dispõe. Seu universo é o mesmo. Sua busca faz sentido no contexto onde se destaca, mas de onde não se afasta. Sua busca é compartilhada, como suas vitórias festejadas. Se os seus estão sempre a julgá-lo, a medi-lo e avaliá-lo, é porque o caminho no qual envereda, é o caminho por onde todos esperam brilhar, é o caminho com que todos sonham, o único que tem sentido, o que faz da aventura trágica do comendador a aventura de todos.

O Erótico

Entretanto, o tratamento da sexualidade em Perversão é discreto, contrariando, mesmo, as regras elementares da pornochanchada. O que não impede de localizarmos no filme um erótico extravagante, que transborda em uma teia de signos que oscila entre o sagrado e o profano, para se aproximar do crime ou de suas fronteiras.

As cenas eróticas não se sustentam na beleza do corpo, tampouco em uma poética carnal, menos ainda na representação da relação sexual como uma fonte em si de emoções. Ocorre à sexualidade desempenhar um papel como outros elementos na composição da estrutura narrativa. É um papel especial, pois é através dela que é tecida a substância psicológica do personagem, mas não funciona como um propósito buscando por ele. Ao contrário, a sexualidade é um lugar onde as coisas acontecem. Por isto, Perversão apresenta apenas três cenas eróticas, mas que são os pilares onde se assenta a estrutura da narrativa e onde se forma o sentido que horizontaliza a busca do comenda-

Paulo Rodrigues



A VOLTA DO FILHO PRÓDIGO

Direção e roteiro Ipojuca Pontes Fotografia Roland Henze Cenografia Olga Resende Música Marcus Vinicius Montagem Manoel Oliveira Elenco Helber Rangel Dilma Loes Teresa Rachel Marlene Dinorah Brillanti B. de Paiva Jota Diniz Jaime Barcelos Carlos Gregório

35 mm, Cor

VIAGEM DA RETÓRICA À INVEROSSIMILHANÇA

Um pouco à maneira de A Grande A Parábola Cidade, de Carlos Diegues (1966), A Volta do Filho Pródigo, de Ipojuca Pontes, retoma o tema da nordestinidade numa perspectiva do velho policial de dimensão social do cinema americano para comentar a marginalidade do migrante nordestino no Brasil de hoje. Tendo como referência a parábola bíblica, o diretor escreveu um roteiro, que contou com a colaboração do jornalista Zevy Ghivelder, eliminando o final feliz do relato cristão e o transformou numa tragédia em que, ao invés do filho retornar ao seio materno, por ele termina sendo devorado. Na representação simbólica da mãe enlouquecida, o filme procura caracterizar o drama nordestino, onde a miséria e o misticismo tragam os seus filhos.

As intenções do argumento seriam as melhores se não tivessem se perdido num roteiro que apela mais para as circunstâncias episódicas, privilegiando o lado mais exterior da narrativa e seus planos mortos, corridas de carro e diálogos supérfluos, que servem de introdução ao desenlace que o script prepara. Daí porque a "mise-en-scène" se transforma numa "mise-en-valeur", a encenação - o que seria de um universo dramático que desvendasse elementos da realidade - se reduz a uma valoração de pontos de vista já estabelecidos, numa estrutura fechada que nada acrescenta ao conhecimento que temos do fenômeno social da migração nordestina. Resta o final, cuja necessidade de impacto dramático faz com que o direna narrativa.

Utilizado publicitariamente como um dos pontos de venda do filme, foi premiado num concurso do INC - EMBRA-FILME - o roteiro de A Volta do Filho Pródigo, escrito a partir de uma idéia do próprio diretor, estabelece três núcleos dramáticos organizados a partir de unidades fundamentais de locação: a grande cidade (Rio de Janeiro) com os pontos em que o personagem de Antonio Maria se move; a estrada com sua espinha dorsal (Rio-Bahia) e os atalhos, os bares e motéis de beira; a pequena cidade do interior de Sergipe com seu universo povoado de repressão e mesquinharia. Enquanto no primeiro segmento, Antonio Maria enfrenta a dura realidade da falta de emprego e oportunidades, vagando à procura de trabalho (a empresa que oferece um lugar de motorista), em busca de ajuda (o padrinho que responde com evasivas) ou o desejo de amor e ódio (a ex-amante que lhe alugou o quarto), os outros segmentos lhe proporcionam a fuga e o reencontro com a terra deixada. Na estrada, a fuga de Antonio Maria se entrecruza com a retirada, também louca e desesperada, de outros marginais nordestinos e encontra o retorno melancólico de Maria de Jesus, derrotada em seus sonhos de viver na cidade grande. O último segmento consuma o desfecho da trajetória de volta do personagem e realiza, em sentido inverso, a parábola da tradição bíblica.

Na unidade de ação realizada na tor o condicione a uma montagem expres- grande cidade, o tratamento dado ao rosionista e que ocupa um pequeno tempo teiro tende para um discurso aproximado

ao neo-realismo, com ênfase na incapacidade de adaptação do personagem ao competitivo mundo capitalista, na sua falta de qualificações para um trabalho de melhor nível, situações para as quais o filme procura estabelecer, de forma melodramática, uma identificação do espectador com o protagonista. O componente de empatia é buscado no sentido de equacionar um código comum entre diretor e público cujo objetivo desembocaria no discurso ideológico sobre a falta de perspectivas de milhões de brasileiros e a impossibilidade de modificação desta situação, contido na narrativa do filme. Antonio Maria é um indivíduo isolado na metrópole, sem a mínima solidariedade de seus conterrâneos e amigos e a quem falta também a consciência social e política de sua situação, e nesse passo pode-se considerar que seu destino já se encontra previamente traçado: seu caminho é o dos marginais do sistema. Assim o círculo narrativo do filme, ao mesmo tempo em que a sua própria patologia social, se fecha para uma alucinada fuga em direção ao pas-

Neste ponto, Ipojuca Pontes abandona o estilo neo-realista a que se entrega no começo, o acompanhamento quase peripatético do malsinado personagem, o esboco superficial de tipos do cotidiano (veja-se o rascunho dos personagens do empregador e do nordestino em busca da maleta, apesar da presença sempre marcante de José Dumont) e a exasperação caricatural e maniqueísta da senhoria (para o qual também contribui a representação arquetípica de Tereza Rachel).

Na Estrada

À medida em que se processa a fuga de Antonio Maria, seu destino já cristalizado de marginal termina por se confundir com o de Ceará e Vinte-e-Um, assaltantes perseguidos pela polícia, que o filme caracteriza como o modelo consumado da trajetória para a qual o personagem se encaminha: a criminalidade como escape ao sufoco social. Abandonando a narrativa de ritmo lento - o que já tinha se prefigurado após o assassinato da antiga amante e senhoria — o filme incorpora os acompanha a escapada de Antonio Maria e Maria de Jesus (uma simbologia de nomes bastante simplista), esta a princípio sendo apenas uma carona, depois transformada em cúmplice.

Ao longo da trajetória de retorno do derrotado filho pródigo nordestino estabelecida tanto no nível simbólico quanto em sentido concreto - começam a se acumular as várias inverossimilhanças do roteiro. Na verdade, elas começaram desde o extremamente mal representado episódio da morte de Clea, a mesquinha senhoria e ex-amante, prosseguem quando o personagem pára o carro diante do desastre na estrada e continuam no incrível e patético instante do sepultamento do bandido Vinte-e-Um, inverossímil tanto na técnica (a cova de tão rasa jamais poderia cobrir o corpo) quanto para as circunstâncias do momento, um desesperado e implausível ato de honra ao comparsa morto em meio a uma fuga desesperada. Num filme cujo discurso se propõe realista, que procura estabelecer um tom convincente na sua narrativa e cuja abrangência temática visa criar um retrato do angustiante drama do nordestino no país e sua busca por melhores condições de vida, artimanhas e forçações de barra como estas levam ao descrédito os melhores propósitos. No plano mais específico da composição dos personagens, esta incongruência se caracteriza no comportamento incoerente de Antonio Maria e nem sempre é correspondida pela interpretação (em geral de bom nível, apesar da horrível deformação imposta pela dublagem por Stepan Nercessian) de Helber Rangel.

A Inversão Invertida

Na dúvida entre esperar o conserto do carro (e demorar um pouco mais) ou pegar carona num caminhão que sai de madrugada, Antonio Maria prefere o meio mais rápido e segue com o motorista que transportava em outros tempos mão-deobra quase escrava para as fazendas de Goiás e Mato Grosso. No caminho encontra levas de lavradores em busca de trabalho, sinal que prenuncia uma outra realidade para a idílica Laranjeiras de sua infância. Em outros traços da cidade, no seu aspecto em ruínas e de abandono, no miserável bêbado e no avarento dono compreende-se a atitude dos EUA, propondo-se a acelerar o processo de legalização internacional do botequim, a narrativa começa a deflagrar o que já havia se clichês do velho criminal hollywoodiano e anunciado desde o começo: a inversão da parábola cristã onde, em vez da família acolher aqueles que dissiparam em outros lugares sua juventude e fortuna, a terra representada miticamente numa mãe enlouquecida e devoradora - termina por tragar autofagicamente os filhos que a ela retornam.

Proposto como o núcleo do filme, o seu grande nó dramático, o auge do suspense sugerido pelo clima policial da linguagem, o sentido da inversão da parábola desejado pelo diretor só se realiza mesmo, e de forma trágica como era previsto, ao nível da minguada consciência de Antonio Maria. Seu destino já estava, na verdade, escrito e traçado nos milhares de paus de arara que como ele estão condenados a morrer ou a sobreviver à margem do sistema. No nível realista, o desfecho trágico do personagem, prefigurado em tom de suspense nos climas da narrativa, esteve sempre contido na visão de mundo fatalista de Ipojuca Pontes, o que, de resto, elimina a margem de surpresa e impacto do final. Afinal, que perspectivas poderia ter um nordestino sem parentes, sem emprego ou qualquer qualificação para algum trabalho mais digno a quem falta a consciência de sua situação social e existencial no mundo, marcado por um assassinato e roubo, alimentado pelo mito de um retorno quase uterino e jogado numa selvagem metrópole? Estigmatizando de tal forma sua criatura, I. Pontes apenas alimentou o desejo de envolvimento e identificação do espectador para lhe mostrar, ao final, como se pode saber contar uma história. Que nem sempre soa convincente, curvada como está sob o peso de truques anedóticos, artifícios e sortilégios de narrativa. Para o que, convenhamos, não era preciso tanta retórica.

Sérvulo Siqueira

SINAIS CAPTADOS DA ERA DE SODOMA

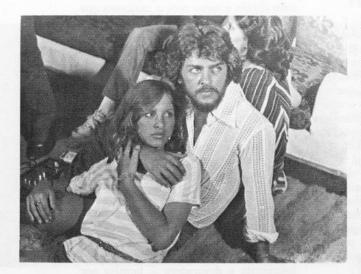
OS IMORAIS

Direção, roteiro e montagem Geraldo Vietri Fotografia Antonio B. Thomé Cenografia Ona Paranhos Elenco Paulo Castelli João Francisco Garcia Sandra Bréa Denis Derkian Aldine Muller Elizabeth Hartman

35 mm, Cor 1978

Fui com Etelvina assistir a Os Imorais. Achamos um acontecimento no mínimo bissexto no quadro do cinema brasileiro: ver brotarem relações eróticas quase inéditas em nossas telas; que não tinham conseguido emergir senão em extremadas exceções (Bahia de Todos os Santos, de Trigueirinho Neto). Achei Os Imorais um momento brasileiro em que o erotismo mais sublimado perfura as duras películas em eastmancolor do estado de superego-Capital. Mais modesta, Etelvina sentiu-se reencontrando perdidas pulsações da vida brasileira, como uma escafandrista. Aí pensamos: por exemplo, quantos já se teriam perguntado sobre a presença (emergência) desse mesmo universo erótico na formação, formulação e organicidade ideológica (ou afetiva) do Cinema Novo, com seu bando de rapazes? Não se trata de psicanálise, Etelvina. Estou falando dos bastidores que são importantes, porque se superam a si mesmos. Até Glauber Rocha recentemente se referiu aos bastidores, de maneira muito sintomática, quando disse numa entrevista: "o cinema é uterino, não é anal"; por isso não tem quase homossexuais entre diretores

e atores no cinema brasileiro.



"Cala a boca, Etelvina!" Primeiro, ela acha tudo hilariante; só depois percebo o tom confessional. Penso: por que não seriam belos (e cobiçados) os corpos discutindo erógenas teorias ("estética da fome") em praias lânguidas de Ipanema? Sim, por trás do eastmancolor (ou branco e preto, para as produções mais modestas) haveria corpos doirados, é o que penso. E por acaso não existiria, me pergunto Etelvina, uma estética da contração (ou contrição ou castração) anal? Não sei, não me atribua declarações comprometedoras, Etelvina.

Como não chegamos a um acordo, fui direto à fonte do espetá-

culo: os espetaculadores.

II

Esse negócio aí de ficar aproveitando o consumo não tá com nada. O homossexualismo é sabido ser uma coisa de perversão. E fica servindo pra sociedade capitalista faturar em cima da abertura que ela mesma cavou, saca? Eu acho que não tá com nada. Agora todo mundo quer falar desse assunto, porque isso de androginia virou moda. Mas porra, e a virilidade do Homem Novo, esse que não faz do amor uma alienação, uma mercadoria? Eu acredito que um filme desse seja bem sintomático do estágio final do capitalismo, assim quando já está nos estertores. (...) É uma moda importada dos Estados Unidos, centro da decadência burguesa, pra embotar a mente do povo. Não duvido que tenha CIA metida nisso, pra embotar. Uma forma de ópio, como dizia Marx. Porque no socialismo não haverá mais essa necessidade de ... faturar, sabe como é? A prostituição, por exemplo, veja como foi extirpada de Cuba. Lá agora amor é pra valer, amor verdadeiro. Mas um filme como esse mostra que a situação da sexualidade no capitalismo está fedendo de podre. Então eu acho que enchem a cabeça do povo de sacanagens que é pra não pensar mais em mudar a sociedade, sacou? Um negócio assim da mais pura alienação. É isso aí. Esse filme é simplesmente sintomático. Só entrei no cinema por acaso. Acho a Sandra Bréa legal. Mas não tinha sentido o cheiro da carnica.

(estudante de Ciências Sociais ou Filosofia; talvez 22 anos)

É, o público tem protestado um pouco sim. Mas o cinema anda cheio. Apesar de que muitos acham imoral e saem xingando. Outro dia uma mulher veio reclamar comigo aqui na bilheteria,

dizendo que o filme é indecente. (...) Eu? Pra dizer a verdade, adoro, principalmente porque tem dois mocinhos tão lindos. Às vezes eu dou uma escapada e vejo um pedaço. Eu acho demais. (...) Não me importo, gosto de ver os dois homens juntos. Se um já é bom, que dirá dois?

(bilheteira do cinema, possivelmente; meia-idade)

Falta a dignidade de um Pasolini, para tratar de temas como esse, digamos, a relação... quer dizer, o relacionamento, ou seja, o que se costuma chamar vulgarmente de homossexualismo. Só aceito uma proposta dessa quando feita com arte e dignidade, pois sem dignidade não existe arte. Por exemplo, se um Bergman falasse sobre o tema, talvez. Mas no caso, o filme não tem nível. Só chavões. E não convence. Onde já se viu um rapaz ficar apaixonado por outro assim sem mais nem menos, quer dizer, sem motivos reais e verossímeis? Isso pra mim não é arte, é puro sensacionalismo. Além do mais, a interpretação dos atores é sofrível. A montagem é um amontoado de obviedades, falta de imaginação e de inspiração. Coisas que a gente vê todos os dias, em qualquer filminho super-8. Até as tentativas de ironizar são frustradas. Enfim, tudo é frustrado nesse melodrama barato. Repito, eu aceitaria se fosse o Pasolini tratando desse tema escabroso. Mas nem isso dá, porque Pasolini morreu.

(senhor de meia-idade, que se diz crítico de cinema, talvez)

Olha, eu achei o filme simplesmente sublime mesmo. Eu nem sei o que dizer, sabe? Teve uma hora que eu chorei até, assim de tão emocionada. É que eu nunca tinha visto dois bofes tão lindos assim, quer dizer, apaixonados, com aquela música então... Olha, eu nem sei o que dizer. É a quinta vez que vejo o filme. Quando chega então aquela

cena que o menino, aquela bichinha cabeleireira cai nos pés do Mário, que dá chute nele mas é de puro amor, sabe?, aqueles chutes, aquela raiva. Então eu não agüento. Choro todas as vezes que vejo o filme. Na primeira fiquei pasmada, não queria acreditar. Sabe, eu nunca tinha visto um negócio assim tão forte. Quer dizer, nunca aparece essas coisas em cinema, principalmente o nacional. Nem sei como a censura deixou passar. O pessoal dentro do cinema começa a passar mal, a gritar de raiva. Também, mostram tudo às claras mesmo. É demais mesmo. (...) Foi uma amiga quem me avisou. Ela entrou no cinema, gosta muito daquele cinema, sabe? E aí avisou todo mundo. (...) Eu gosto de chorar, sabe? Então venho ver o filme. Aí eu choro, choro. Sabe, é como um sonho bonito. Porque nunca vi dois bofes tão lindos, apaixonados.

(talvez um rapaz; ou uma moça; muito jovem)

(...) É verdade que no filme existem definitivamente dois homens se amando, mãos masculinas se agarrando, um clima de cio não muito comum nas telas brasileiras. Mas Tavinho é o estereótipo da bichinha ingênua e sonhadora, que não faz mal a ninguém. É levado ao sacrifício, no final evidentemente melodramático. O homossexual é mais uma vez sacrificado, vira mártir. Alguns poderão pensar que nós entramos na era da canonização das bichas. Mas eu prefiro achar que o final é a continuidade de uma tradição de assassinar homossexuais no campo da ficção; como quem diz: "mostre-me uma bicha feliz e te mostrarei uma bicha morta". No momento de morrer, Tavinho dá um último sorriso, feliz por ter "redimido" o outro. E mesmo o beijo terno e reconhecido que Mário dá na boca do amigo morto é ainda um beijo cândido e recatado como entre duas irmazinhas. Então é isso: apesar das aparências, o sexo presente no filme ainda pertence a padrões eróticos fundamentalmente inofensivos. Isso tudo me leva a crer que ao chegar às telas dos grandes cinemas, a questão homossexual já está sendo recuperada. Ou seja, só conseguiu chegar aí porque foi limpada dos seus elementos mais provocadores, ou porque é apresentada em doses aceitáveis e consumíveis, inclusive colocando o espectador como voyeur que vai "espiar" o caso de duas bichas. Apesar de honesto, trata-se de um filme bem comportado. Já a sua estrutura melodramática é um apelo para que o homossexual seja aceito como "gente que não faz mal a ninguém". A nível de consumo, trata-se do primeiro conto-de-fadas para bicha, no cinema brasileiro dos anos 80. Tudo leva a crer que outros virão. Haverá um grande musical brasileiro com pares de bichas dançando na chuva, em pleno centro de São Paulo. Talvez eu até venha a fazer a coreografia.

(um ativista do Movimento de Liberação Homossexual do Brasil, talvez)

O que eu acho? No mínimo, é uma pouca vergonha. Nosso governo devia ser mais rigoroso, e não devia permitir que nossos filhos vissem essa pouca vergonha. Deviam fechar o cinema que apresentar tanta imoralidade. É por isso que o cinema nacional não vai pra frente, porque só faz imoralidade. Deviam respeitar mais a família brasileira. Imagine que venho aqui com minha mulher, por causa da Sandra Bréa, que é uma grande atriz. Se o cartaz avisasse alguma coisa... Mas não! Lá dentro nós nos deparamos com essa pornografia toda. Onde vamos parar com isso?

(pai-de-família, à beira do colapso cardíaco; possivelmente)

O que eu tinha a dizer sobre o filme, eu disse quando liberei para maiores de 18 anos. Ponto final. Se o filme é forte? É forte sim Mas pessoas adultas podem muito bem captar sua mensagem. E afinal, estamos ou não estamos na fase da abertura? É preciso ser compreensivo, tolerante e democrático com os artistas. Felizmente acho que os brasileiros conseguiram amadurecer. Afinal, entramos na década de 80. Penso até que devíamos ter outros filmes informativos sobre as taras huma-

nas, para exibição em salas especiais. Assim as pessoas assistem e podem conhecer o que é bom, para separar do que é mau. É preciso fazer mais filmes sobre o mal. As pessoas gostam de fazer o mal, obviamente porque o mal é gostoso. Então, ver o mal apresentado nas telas é uma maneira de matar a vontade de fazer o mal. O mal então se torna redentor. No fundo, esses filmes escabrosos trazem paz à alma. Assim pensava o famoso poeta irlandês Lawrence, que escreveu *Maurice*, um romance que ficou engavetado durante muito tempo, só porque falava de homossexualismo! Chego a ficar irritado com uma atitude tão medieval! Eu acho que está na hora de sermos democráticos, modernos. Por bem ou por mal!

(senhor de meia-idade, que se diz Censor; talvez)

O que mais me impressionou nesse filme é que ele trás uma bela amostragem do imaginário homossexual, sobretudo na relação Tavinho/Mário, que está cheia de elementos sado-masoquistas. Eu acho isso fascinante. Por exemplo, Tavinho é castigado com chutes por Mário, que no momento significa o macho ofendido. Ao apanhar, ele agarra-se às pernas do agressor, murmurando palavras de amor. Por outro lado, Mário começa a se apaixonar depois que deu a surra, depois que liberou sua agressividade, chegando inclusive a se preocupar com a saúde de Tavinho. Tem também a fantasia de substituir a fêmea: é a cena cafona, que eu acho fabulosa, quando Mário rola na cama com Glória, ambos nus; mas no corte, nota-se que Tavinho repentinamente está no lugar de Glória. Trata-se de uma típica fantasia homossexual de caráter sado-masoquista, pois Tavinho se identifica com a mulher, o elemento mais frágil, tido como submisso e passivo. Já na segunda metade do filme, esse imaginário se intensifica; Tavinho se vinga, de algum modo: Mário passa a amá-lo mas já não encontra eco no amor de outro. No final, há uma guinada S & M, novamente: ainda que vitorioso, o homossexual morre por amor! Talvez até o roteirista tenha punido Tavinho porque seu amor leva Mário a se tornar também um homossexual. Aí a relação S & M já passa para o apoteótico: a punição é na verdade a glória de morrer como redentor, o que eu acho fabuloso. Mas é também a maldição que se transmite ao outro, antes de morrer. Trata-se de um vampiro de almas, o jogo sádico prolongando-se sem-fim. Uma coisa fabulosa, fascinante! S & M é um barato total.

(homem jovem, que afirmou ser psiquiatra; talvez)

III

Etelvina encontrou a seguinte pichação, talvez num muro de São Paulo, talvez não, ela não lembra: "FAMÍLIAS, ADOTEM UM HOMOSSEXUAL! Homossexual é bonito, limpo, come pouco, lava, passa, costura, cozinha, sabe falar, cantar e dançar, consola os desesperados e cuida dos doentes. E então? Não percam mais tempo".

João Silvério Trevisan

P.S. Etelvina me pergunta se não est 'brincando com coisas sérias demais. Se há imoratidade ou não. Se há mediocridade ou quando não. Se o filme ou a porta do cinema. Mas eu me pergunto: onde, o limite entre cine e olho? Onde a real diferença entre ficção e fricção? Quem estabelece a real distância entre autor e ator? (Com o que, o autor comunica que as coisas aqui ditas são de exclusiva responsabilidade de quem as escreveu, ou seja, todos, ou seja, todas as esquizofrenias que em resumo estão num só que pode ser muitos e até se fingir de um só, eu. O único sou eu. E o múltiplo também, como no Apocalipse do João, que já preveniu a existência de Sodoma). Etelvina, o cinema brasileiro acaba de entrar na era de Sodoma?

BYE BYE BRASIL



BYE BYE BRASIL

Direção e roteiro
Carlos Diegues
Fotografia
Lauro Escorel
Cenografia
Anísio Medeiros
Música

Chico Buarque de Holanda, Roberto Menescal e Dominguinhos

Montagem Mayr Tavares

Elenco
Betty Faria
José Wilker
Fábio Júnior
Zaira Zambelli
Príncipe Nabor
Rinaldo Genes
Marcus Vinicius

Jofre Soares Emanoel Cavalcanti

35 mm,Cor

Não sei dizer se o personagem que José Wilker interpreta em Bye Bye Brasil, de Carlos Diegues, seria o remoçamento do Rodolfo Arena de Chuvas de Verão, nem se o Andorinha (Príncipe Nabor), o Sanfoneiro (Fábio Júnior) Dasdô (Zaira Zambelli) representam respectiva e diferentemente o Calunga (Antonio Pitanga), o Inácio (Joel Barcellos) e a Luzia (Anecy Rocha) de A Grande Cidade, do mesmo autor. Só posso adiantar que este filme novo de Diegues significa, ao menos assim, de relance, a súmula dos trabalhos anteriores do diretor. São citações ou comparações meio a esmo, as que faço aqui, começando esta tentativa de approach acanhada e titubeante. Mas têm sua validade como associações livres criadas na cabeça de um cinéfilo com seus vícios e suas preferências.

Na verdade, *Bye Bye Brasil* provoca dois tipos de impressões persistentes: primeiro, a de parecer realmente uma viagem auto-meta-lingüística de Carlos Diegues; segundo, a de se assemelhar a um filme americano feito no Brasil. Estranhas e perigosas essas duas teses proclamadas assim cruamente, mas, também, tentadoras como mensageiras de certos valores importantes, não só para seus agentes (autor e filme) como para a filmografia do cinema brasileiro em geral. Podemos, igualmente, para temperar este preâmbulo, dizer que se se coloca *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabôr ao lado de *Bye Bye Brasil*, estaremos prontos para sair dele (preâmbulo) e partir para considerações mais concretas.

Tudo Bem e Bye Bye Brasil têm em comum certa afinidade autoral, isto é, a busca da inspiração em fontes domésticas. Enquanto Arnaldo Jabôr re-investiga filmes potencialmente criativos como Opinião Pública e Pindorama (cf. as següências dos "espectros" - os três personagens imaginários que convivem com Paulo Gracindo; do tableau vivant e da empregada, que vem a ser uma retomada ficcional de Isaltina, heroína documental do epílogo de Opinião Pública), Carlos Diegues vasculha também sua obra anterior, de A Grande Cidade até hoje, com coragem, isenção e um absoluto sentido do novo. Em ambos os casos não se dá a repetição, mas a invenção, e relembramos com saudade as palavras de P.E. Salles Gomes em seu artigo "Rascunhos e Exercícios" (Suplemento Literário do Estado de São Paulo nº 86, 21 de junho de 1958) no qual lastimava a impossibilidade de um filme ser antecedido de um rascunho audiovisual, coisa que parece ter sucedido aqui.

A palavra "americano" não tem o significado imediato que, em geral, a acompanha (pejorativamente) entre nós. Pode significar, por exemplo, hispano-americano, em vez de norteamericano, pura e simplesmente. Carlos Diegues retoma agora, de forma cristalinamente pessoal o "bilingüismo", por exemplo, de Terra em Transe, de Glauber Rocha. Há, de acréscimo, o charme de cor (é primorosa a fotografia de Lauro Escorel) e da música. Lamento dizer que Xavier Cugat ganha de Chico Buarque de Hollanda na disputa pela música incidental. As cenas íntimas de Salomé (Betty Faria) ou suas danças circenses, ao som de Para Vigo me voy e Duerme reforçam o clima latino, bilingüe e mantêm esse status meio apática, mas sempre simpático.

O "norte-americanismo" surge, às vezes, também através do som. E a "neve" nordestina cai ao ritmo de White Christmas, sendo o desenlace de Bye Bye Brasil paradoxalmente sublinhado pela versão americana de Aquarela do Brasil. Tudo isso incrementa o sincretismo cultural. O caso presente tende mais para o "tipo exportação" enquanto o de Jabôr é nitidamente comparável à navegação de cabotagem. É curioso que um filme se intitule Tudo Bem, enquanto o outro proponha uma despedida algo alienada. Nos dois casos, entretanto, estamos diante de paradigmas brilhantes e calorosos de boas-vindas.

Voltemos ao hispano-americanismo. Faz parte de nossa tradição circense. Amplia o nacionalismo, projetando-o extrafronteiras; é sincreticamente inteligível, na medida em que se processa na faixa da contravenção: não é a verdade "nua e crua", mas não chega a ser mentira e é, sobretudo, verossímil. É subproduto deliberado: corremos o risco de ter Buenos Aires como capital, outra vez. Este risco, porém, não é tão grande. O Brasil sufoca essas intromissões e elas parecem ser colocadas propositalmente, para promover a impressão final.

O filme é fartamente produzido também, como um produto estrangeiro. São provocações ousadas, mas desde que tenham personalidade, importantes (mesmo como experiência), neste momento crucial de nossa cinematografia. Sobretudo se surtem efeito.

Dediquei-me excessivamente até aqui ao arcabouço do filme, parte indissolúvel do conjunto e admirável sob todos os pontos de vista. Passo ao seu conteúdo, advertindo ao leitor, que mantenho o olho no geral e insistirei nele.

As peripécias dos cinco membros da "Caravana Rolidei" têm variedade e riqueza, dentro e fora do palco improvisado. Há certo anacronismo temático, como se alguém tentasse decalcar eventos dos anos 40 e 50 (e mesmo antes) nos dias de hoje, mas, o processo é deliberado e a mise-en-scène resulta coerente. Como em Iracema de Orlando Senna & Jorge Bodanzky, o Brasil é tão grande e desconhecido que o espaço vira tempo. A cronologia se perde em veredas e nas grandes rodovias abandonadas. Na terra de ninguém, o passado se confunde com o futuro. A "Caravana Rolidei" antes de se defrontar com a televisão, assiste, "no presente" a O Ébrio, de Gilda de Abreu. E o tempo que decorre entre um fato e outro é mínimo, até mesmo nulo.

Enquanto o cinema entusiasma seus componentes, a televisão, instintivamente, os amedronta e decepciona. Transformam-se, de certa forma, em terroristas da eletrônica. A partir daí (são seqüências aqui descritas propositadamente em ordem inversa) sua postura se modifica. Assumem mais o Brasil colocando-se de cócoras, como na saudação de Lorde Cigano a Jofre Soares. As relações com o mundo exterior, que descrevo aqui, repercutem nas relações internas, nos bastidores do seu teatro (mambembe) da vida.

A intromissão do Sanfoneiro num grupo já formado, modifica o relacionamento interpessoal. Sua mulher, Dasdô está grávida, mas é um sinal dos tempos (futuros) o desprezo com que ele vê essa situação. E se fascina pelo show business... A paixão fulminante e a autoconfiança com que se dirige a Salomé são exemplos da incongruência deste filme suculento e ambíguo. A recíproca, quer dizer, a auto-entrega com que Dasdô "retribui" a Lorde Cigano corresponde à progressão incalculável com que Iracema vai pouco a pouco projetando sua afetividade na direção de Paulo Cesar Pereio. O Brasil, por uma estranha espécie de osmose, amplia-se, reduz-se ou imita-se nos seus pontos cardeais.

Tudo Bem fecha-se entre quatro paredes, Propõe uma reforma do "modelo brasileiro" através das obras que a família de classe média remediada decide empreender no apartamento. Não há deslocamentos no espaço ou no tempo, salvo as arremetidas metafísicas de Paulo Gracindo em busca de seus fantasmas político-existenciais. Os índios e pássaros de Tudo Bem estão empalhados, reduzidos a simples fotografias ou a um registro sonoro. Tudo Bem corresponde também a um Bye Bye Brasil pelo reembolso postal. Os nordestinos chegam, batem à porta como auto-estafetas e imploram hospedagem, transformando o apartamento num acampamento transamazônico. Não há rumba nem samba, apenas uma viola pungente acompanhando uma "Incelença" reminiscente de Maioria Absoluta de Leon Hirszman.

As "espinhas de peixe" (antenas de TV) de Bye Bye Brasil provocam certa desagregação no grupo da "Caravana Rolidei". O desânimo é um sentimento para-suicida. A permissividade desfaz-se da noção de "ordem" que a presidia anteriormente. Neste ponto (estamos, parece-me, em Altamira) os próprios atores (Betty Faria e Fábio Jr. em especial) perdem-se também, como se a proposta inicial da produção, fosse, à exemplo de Iracema, a procura do Paraíso perdido.

As imagens, a maneira de organizá-las, tomam em Belém do Pará, um novo realce, mas o destino dos personagens está definitivamente traçado.

Passamos um breve interregno em Brasília, reminiscente d'Os Herdeiros e com duração suficiente para amenizar os momentos dramáticos pelos quais envereda o Sanfoneiro por ter assumido um amor impossível por Salomé.

A menção de "amor impossível" talvez seja útil para representar o significado geral de Bye Bye Brasil porque os idílios que o filme nos apresenta em seu desenrolar são, os mercenários ou falidos. Um Caminhão, pintado como o ônibus de Quando o Carnaval Chegar, e viajando através do Brasil com cinco tripulantes temporal e afetivamente à deriva, não pode, em última análise, num espetáculo cinematográfico, transportar mercadoria supérflua.

Há uma organicidade, um sentimento de trabalho coletivo que chega a justificar o alto orçamento do filme.

O fato cinematográfico, o coeficiente criativo de Bye Bye Brasil, tanto para o seu autor quanto para o cinema brasileiro é inegável, apesar da preeminência do documental (1). Não do documental tout court, mas, daquele que foi indispensável em Iracema e que poderia ter sido escamoteado aqui em benefício da economia de produção. Admitamos a necessidade da verdade geográfica como condição de verossimilhança; porém, mesmo se são levados em conta os imprevistos de filmagem, este filme não foi perdulário, apesar de certa prodigalidade empresarial subjacente.

Bye Bye Brasil termina com uma nota irônica e talvez essa ironia seja egressa de Xica da Silva, da liberdade com que Zezé Mota tratou seu personagem: José Wilker está transformado num legítimo empresário (contratador de diamantes?) e a "Caravana Rolidei", numa espécie de "elefante branco" ciumento dos trios elétricos do carnaval baiano. Há também uma dose de importância neste semi-happy-end, para voltar a um tema do início deste artigo. A impotência, entretanto, é legítima, porque a contravenção (a elipse temporal que separa Belém de Brasília não elucida os caminhos pelos quais andaram Lorde Cigano e Salomé até aquele momento) não favorece a euforia.

É nesse ponto que descobrimos uma saída concreta para o hispano-americanismo até aqui sugerido apenas verbal e musicalmente, o novo caminhão da "Caravana" está mais do que apto para atravessar nossas fronteiras terrestres e ir dialogar "ao vivo" com os países vizinhos do continente.

David E. Neves

(1) Em um dos seus depoimentos sobre o filme, Carlos Diegues declara: "Mais do que nunca, defendo um cinema radical de ação e emoção, musical e tenso, temporal, que tenha paixão pelo seu instrumento (o filme) e não o use como pretexto envergonhado para falar de outras coisas. Um espetáculo audiovisual de alta ficção que não tema o seu espelho — a realidade."

Bye Bye Brasil, posso assegurar, balança entre o documental e o ficcional na exata medida desse pensamento do seu autor.

TELA DOS ÍNDIOS

Na primeira imagem do filme, ainda no prólogo, antes mesmo dos letreiros de apresentação, um índio olha para a câmara e fala diretamente para o espectador. Na imagem seguinte acontece o mesmo. Depois, aparece um outro índio. E outro mais. E outro ainda. E outros e outros indios. Fazem todos assim como o primeiro: olham para a câmara e falam diretamente para o espectador. E a câmara, diante de todos eles, se comporta assim como faz diante do primeiro, olha sempre muito interessada em ouvir o que eles têm a dizer. Olha com os ouvidos. Fica parada, não se mexe, nem pisca os olhos enquanto as pessoas falam. A imagem não se movimenta, e em verdade informa pouco. O que faz o filme é o som, é o que os entrevistados

O primeiro entrevistado, Marçal, um índio guarani, olha direto para a câmara e se dirige especialmente ao espectador, isto é, as coisas que ele diz no instante em que está sendo entrevistado não são propriamente respostas às questões colocadas pelo entrevistador a seu lado. O entrevistador não aparece na imagem, a pergunta que motivou o depoimento (se é que houve alguma pergunta) não aparece na faixa sonora. A imagem e o som do índio Marçal chegam soltas na tela, como se ele mesmo, o personagem que aparece dentro do quadro, comandasse o filme. Marçal age não como alguém entrevistado para um filme, mas sim como alguém que faz um filme. No instante da filmagem fala já para as pessoas que, depois do filme terminado, se reúnem para a proje-

"Eu queria que o público brasileiro sentisse e visse através dessa reportagem, dessa filmagem, a situação real de uma parte do índio brasileiro. A vida do índio brasileiro, a situação deles atualmente. Não é só conhecer o índio amazonense, os nossos irmãos do Amazonas, que ainda têm área maior, que têm possibilidade de se locomover, numa área bem grande, que é muito lindo. É muito bonito o índio viver sua vida natural. Nós não temos nada disso. Porque nós, os índios que vivemos aqui, é que sentimos a injustiça, a pobreza, a perseguição, a fome, porque a área que ocupamos não oferece mais condições para a nossa sobrevivência. Dizer que o índio matogrossense aqui do sul vai viver de caça e pesca? Vai viver dos recursos naturais que oferecia antigamente aos nossos antepassados, que viveram felizes aqui, nessa bendita terra que é o Brasil, que foi do índio. Falo que foi do índio porque nós não temos mais nada. Não temos mais nada. Isso eu quero que chegue ao conhecimento do Presidente da República, que desconhece a nossa situação. Isso o brasileiro, o branco lá fora, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, esses grandes centros brasileiros, precisa conhecer."

O plano é longo. Marçal fala, a câmara observa. Marçal faz o filme, se dirige ao espectador. Não é um entrevistado, conduz a entrevista, faz um discurso. Salta sobre a realidade que está ali, diante dele, e se comporta já como uma imagem de cinema. Marçal não conversa com o diretor, o fotógrafo ou o técnico de som, que foram lá para fazer um filme com e sobre ele. Marçal toma conta do meio de expressão do homem branco para se explicar, para conversar de uma vez com muitas pessoas ao mesmo tempo, para dizer a todo o mundo o quanto o índio sofre: "Nós reclamamos a injustiça, a calúnia, a pobreza e a fome que a civilização nos trouxe".

Terra dos Índios, documentário de Zelito Viana, é um filme feito como se os índios tivessem tomado conta da tela. Fazer um filme, fazer imagens e sons com a movimentação, o colorido e a musicalidade habitualmente encontradas num filme não é propriamente o que interessa aqui. O que vale é colocar a câmara e o gravador a serviço dos índios, coloca-se o filme, a película mesmo, a serviço dos índios. O que vale é chegar aos cinemas como informação em estado bruto, como documento puro, não manipulado. Como coisa meio selvagem, se tomada em comparação ao modelo civilizado de cinema, ao filme mais amplamente consumido, de narração e ritmo mais suaves (com pausas e entreatos para dosar as informações passadas e evitar que os dados se atropelem), ao lado do filme de arestas aparadas.

A informação chega ao espectador agrupada em cinco blocos, um prólogo e mais quatro partes, cada uma destas marcadas por um título aplicado sobre a imagem: Eu fui nascido e criado aqui é o título da primeira. Os donos da terra, o título da segunda. O índio como negócio, o título da terceira. Nosso documento é a tradição, o da quarta parte. O material que compõe cada um destes blocos é rigorosamente o mesmo, depoimentos filmados de modo direto e simples: a câmara se coloca diante do entrevistado e espera. O tempo e a movimentação do plano são determinados pelo que o entrevistado faz e diz diante da câmara. A ligação de um plano com outro é igualmente determinada pela fala, pois sempre que possível o filme evita cortar a palavra do entrevistado ao meio, e procura montar os diversos depoimentos de modo a conseguir algo semelhante a um discurso contínuo.

No prólogo, por exemplo, Marçal diz que "pelo Brasil inteiro vai levantar ou já levantou índios esclarecidos como eu, que levantará sua voz em prol de sua raça", e cita o exemplo do xavante Mário Juruna, "que é tido como subversivo pelos

TERRA DOS ÍNDIOS

Direção
Zelito Viana
Texto
Darcy Ribeiro,
Carlos Moreira Neto e
Zelito Viana
Fotografia
Affonso Beato
Montagem
Eduardo Escorel

Eduardo Escorel Narração Fernanda Montenegro

35 mm, Cor 1979.

elementos da Funai", para concluir que o conceito de subversão é coisa estranha ao índio, que é coisa que pertence só ao mundo dos brancos: "O índio não sabe esse termo de subversão. Isso não é nosso".

O plano em que Marçal fala é cortado aí. Aparece então a imagem de Mário Juruna, que diz "a gente tem que explicar que não é problema do índio. Não existe problema do índio. Tem muito problema do branco". Um novo corte na imagem, surge na tela o rosto de Darcy Ribeiro, mas o texto continua, quase como se não houvesse corte algum, prosseguindo a idéia lançada por Marçal e ampliada por Juruna:

"Não há propriamente uma questão indígena, há uma questão não indígena, quer dizer, nós, não índios, é que somos o problema. Nós, por termos desembarcado aqui com uma pequena célula em 1500, mas com uma imensa potencialidade de crescimento, é que geramos esse problema, que ampliado e desdobrado ao longo dos séculos foi indo caçar os índios onde quer que eles estivessem."

O que conduz o filme, na verdade é o texto. O que se movimenta é o texto. A imagem, é verdade, nem sempre está imóvel, nem sempre é a mesma coisa. A composição do quadro varia um pouco de plano para plano. Às vezes vemos só o rosto da pessoa que fala, às vezes o entrevistado aparece na tela por inteiro. Às vezes a paisagem por trás do índio que fala está fora de foco, às vezes está bem definida. Às vezes tudo está mesmo parado, e só a voz do entrevistado é que se mexe, às vezes a imagem anda no meio de um grupo de pessoas, à procura de alguém para conversar, ou à procura de um detalhe apontado pela pessoa que fala.

Existem mesmo alguns momentos em que a imagem corre solta, ao ilustrar uma narração que de quando em quando substitui as entrevistas para dar informações, de caráter geral, preparatórias para a perfeita compreensão das declarações dos entrevistados. Existem mesmo momentos em que a imagem expressa algo mais forte que o som: os planos dos índios doentes filmados por Noel Nutels talvez sejam o exemplo mais marcante. Mas, na realidade, a variação das linhas de composição, ou a inclusão de imagens desacompanhadas de texto, não alteram o quadro geral. Terra dos Indios é, na realidade, um audiovisual. Assim mesmo, ao pé da letra: primeiro ouvir, depois ver. A imagem, mesmo nos instantes em que toma a palavra, depende do som, entra para pontuar as coisas que o realizador diz direta (pela narração) ou indiretamente (pela seleção e montagem das entrevistas).

Palavra puxa palavra. Fala-se quase todo o tempo no filme, que procura reduzir o espectador a um ouvido e se dirige especialmente às pessoas interessadas em ampliar a sua sensibilidade de audição, em esticar os ouvidos até às vozes deste grupo de pessoas que não tem vez de se pronunciar. Fala-se muito, palavra puxa palavra, e o espectador, aí pela metade da projeção, mesmo o espectador a priori interessado em dar ouvidos aos índios, se sente assim como se a imagem o estivesse desviado (com seus apelos de cores, movimentos e formas que se intrometem por trás do entrevistado) do que mais importa, o texto.

O primeiro trecho da narração, por exemplo, no final do prólogo, depois dos depoimentos de Marçal, Juruna, Darcy Ribeiro e do caingangue Angelo Kretan, acumula informações importantes. "Cinco milhões de índios viviam na região onde veio a se formar o Brasil, e falavam mais de mil línguas diferentes (...) Hoje 200 mil índios vivem em algumas poucas reservas (...).



Conservam seu jeito, suas línguas e mitologias, coisas que estão na raiz da aventura humana, anteriores à existência de senhores e escravos, patrões e empregados, ricos e pobres (...) A expansão da sociedade nacional se faz sobre um território imenso. Só numa parte ínfima desse território podem vir a ocorrer atritos com os índios (...). A redução das populações indígenas por efeito das doenças, da escravidão, do desengano e da desmoralização que se seguem ao encontro com o civilizado é tão grande que onde existiam 25 índios, depois de um século só existe um".

Que imagens avançam aí, enquanto o narrador dá esse quadro geral? Ou melhor, o que fazem as imagens aí, enquanto o texto coloca o espectador no meio do problema que o filme irá desenvolver nas três partes seguintes? Vemos índios, doentes, isolados, em contato com civilizados, reduzidos a meio civilizados. Os planos correm como suporte do texto, casan-

do-se em alguns momentos em perfeita harmonia com o que o narrador diz, casandose em outros momentos até com o ritmo da fala do narrador (que por sinal lê em tom pausado, sem dramatizar muito a fala). E então, no instante em que vê e ouve o que está na tela, é bastante possível que o espectador seja mais atingido pelos olhos - a luz, a gente sabe, viaja mais rápido que o som - do que pelos ouvidos, é bastante possível que a imagem que melhor transmita a idéia central do texto não seja aquela do filme, mas



a imagem simples, descolorida e utilitária das letras impressas no papel:

"O número de índios é portanto muito pequeno, e o que quer que suceda a eles, o que quer que eles façam, não pode afetar o nosso destino nem pode afetar o nosso progresso. Mas afeta a honra nacional. Afeta a nossa capacidade de atuarmos como seres humanos, de estarmos a altura dessa gente, de cuja carne nós nascemos."

É um risco deixar que o espectador atravesse esta idéia sem se dar conta exata do que se diz aí, porque todo o filme se organiza a partir deste sentimento. É um risco colocar a imagem colada assim ao som (quase como para cobrir o tempo necessário para a leitura), um risco que o cinema tem corrido não apenas aqui, em Terra dos Indios. Um risco que o cinema documentário tem ocorrido com frequência, depois da associação de um gravador portátil à câmara de filmar, depois que os recursos sonoros do filme deixaram de ser usados nos documentários só no fundo da imagem para deixar solto o visual, originalmente o que documentava de fato. É um risco, sem dúvida, mas que *Ter*ra dos Índios parece correr intencionalmente, para dar voz a quem habitualmente não tem vez. Para dar ouvidos a uma cultura que se expressa de geração em geração pela palavra.

Zelito faz mais ou menos assim como sugere Mário Juruna, a certo trecho de seu discurso no encontro no Posto Taunay, em Aquidauana, Mato Grosso:

"Quando a gente aprende a língua do português, costume do branco, ninguém passa a cara de branco também. Porque a cara continua cara de índio. A cara de branco continua cara de branco. Porque a língua pode mudar, pra poder entender, pra poder discutir, pra poder defender a nossa direito. Porque a cara ninguém passa a cara de branco, nem cara de estrangeiro, nem cara de português, nem cara de branco, continua cara de índio."

Zelito segue mais ou menos o que observa Juruna. Pega a língua do cinema, fala como civilizado, pra discutir, para entender, para defender os direitos do índio (e seu próprio direito de se sentir e de atuar como um ser humano) mas continua com cara de índio. O corpo do filme é o som. As imagens são adornos corporais.

Deste esquema de planos determinados pelas declarações dos entrevistados Terra dos Indios se afasta só em três breves momentos. O cinema, pintura corporal mais vistosa, adorno mais trabalhado, objeto mais cuidado para um ritual festivo, se infiltra, toma conta da tela e diz também alguma coisa. O primeiro momento é aquele fragmento tirado de um jornal de televisão. Na tela o espectador pode ver aquela fração de segundo em que o repórter se ajeita (enfeita o corpo com esses adornos e pinturas comuns aos civilizados, ternos, gravatas, microfones, barbas e bigodes) antes de entrar no ar. Os dois outros momentos são mais extensos e mais significativos.

De repente uma única sobrevivente do grupo Ofaié-Xavante, Dona Maria Rosa, que sem ter mais ninguém que entenda sua língua conversa feliz com o gravador perguntando onde estão seu pai e sua mãe, lamentando a solidão, dizendo-se cansada. De repente um índio suiá, Weran, narra o ataque a uma fazenda de brancos, e enquanto fala gesticula. Toma o tacape, representa o ataque e faz ao mesmo tempo o papel dos índios que se encontravam ao lado dele e o papel dos brancos assustados, com medo de morrer.

Aí, nestes dois depoimentos colocados no trecho final do filme, praticamente depois que as entrevistas já terminaram, a câmara se sente mais livre. Passeia em volta de Dona Maria Rosa (e a certa altura, como quem se liberta depois de longo tempo de liberdade vigiada, até esquece o que estava filmando, a índia solitária, e desvia os olhos para a copa bem aberta da árvore próxima). Se mexe em torno de Weran, curiosa, querendo ver de perto o rosto do índio suiá, atenta ao menor de seus gestos. É como se, depois desta longa conversa, movida enfim por um impulso emocional, a câmara de filmar, personagem invisível que faz tudo quanto é filme, estivesse inclinada a atuar como ser humano, viver na natureza, defender sua natureza, assim como fez Weran. Lutar pelo seu direito de se sentir um ser humano.

José Carlos Avellar

SÓFOCLES NÃO ESTÁ MORTO: VIVA NELSON RODRIGUES

Que nos perdoem os reverentes: Sófocles (ou Shakespeare) não detém o monopólio da qualidade do Teatro da Tragédia Humana. Somente nosso servilismo cultural preserva-lhes esta condição de deuses inigualáveis da dramaturgia universal. Depois de Nelson Rodrigues (e não há patriotada nisto) podemos afirmar: O Rei Édipo não é mais nosso rei, Hamlet perdeu a pompa e Othelo (Versão medieval de Doca Street?), com toda sua imponência monogâmica, talvez não passe de um "canalha".

Nossa intenção: pela análise do filme *Os Sete Gatinhos* — peça de Nelson Rodrigues exemplarmente transcrita para o cinema pelo mesmo diretor da *Dama do Lotação*, Neville d'Almeida — demonstrá-lo.

Longe de nós subtrair méritos ao aristocrático Shakespeare ou a seu ancestral grego, o não menos aristocrático Sófocles. Mas daí a considerá-los inigualáveis vai uma grande distância: aquela que separa o servilismo cultural de um mínimo de dignidade crítica.

Agora, com Os Sete Gatinhos passamos, nós também, a ter um herói trágico nacional. Quem é ele? "Seu Noronha" — contínuo da Câmara dos Deputados que mora em Grajau.

Reis, rainhas, príncipes, princesas, nobres de toda a sorte, com seu cortejo de conflitos, glórias e sofrimentos, já tivemos o bastante. É chegada a hora (ou ainda não?) de heróis brasileiros e de origem popular. Afinal, nem só a nobreza é completada com as peripécias do Destino...

Aliás, este é um dos maiores méritos de Nelson Rodrigues. Filho de outra terra, ao contrário de Sófocles ou Shakespeare, não faz teatro com mármore de Carrara. De modo nenhum. Trabalha com o dia-a-dia infame, o cotidiano prosaico, o sórdido e o banal e faz neles aparecer o épico, o profundo, o universal, o trágico e o sublime.



OS SETE GATINHOS

Direção e roteiro
Neville d'Almeida
Fotografia
Edson Santos
Cenografia
Marcos Flaksman
Música

Roberto e Erasmo Carlos, A Cor do Som e Lulu dos Santos Montagem

Marco Antonio Cury

Lima Duarte
Ana Maria Magalhães
Antonio Fagundes
Cristina Aché
Thelma Reston
Regina Casé
Ary Fontoura
Claudio Correia e Castro
Maurício do Valle
Sady Cabral
Sura Berditchevsky
Sonia Dias

35 mm, Cor 1980 Nisto a Psicanálise aproxima-se demais do teatro de Nelson Rodrigues. Freud, ele também, nunca deu preferência aos lados mais socialmente considerados da vida. Pelo contrário. Trabalhou quase sempre com o desprezível e o irrelevante. Simples esquecimento, trocas de nomes, atos falhos, sonhos, taras e manias, paralisias histéricas, sucessão aparentemente caótica de idéias, foi com essa matéria-prima que construiu a Psicanálise - ciência do abismo humano.

E sempre que uma sessão psicanalítica ocorra, alguma coisa de análogo voltará a ocorrer. Trabalhando com o dia-a-dia infame, o cotidiano prosaico, o sórdido e o banal de seus pacientes, cada psicanalista, à semelhança de Freud (e Nelson Rodrigues), tentará fazer neles aparecer o épico, o profundo, o universal, o trágico e o sublime que, por trás dessas aparências, se escondem. Nisto, quase somente nisto, consiste a Psicanálise.

Afora, é claro, os sofrimentos impostos pela miséria material, não existe dor maior do que aquela imposta pela miséria psicológica. E que não se confunda miséria psicológica com miséria cultural. Guardam alguma relação mas não são a mesma coisa, porquanto ser perfeitamente possível uma existir na ausência da outra. Miséria psicológica refere-se especificamente à precariedade daquela potência a que acima nos referíamos: a potência poética. E potência poética não é privilégio de literatos, burgueses ou intelectuais. Sem ela o prosaico permanece prosaico; o infame, infame; o sórdido, sórdido aparecendo, então, um homem psicologicamente pobre, triste, medíocre e submisso aos valores sociais estabelecidos.

As chamadas elites culturais não enxergam, necessariamente, mais vida na vida que o mais inculto dos trabalhadores. Falta de perspectivas, deficiência de auto-estima, pobreza de horizontes, esperanças mortas, sentimentos de impotência ou desvalorização, esvaziamento do sentido das coisas, enfim, a quase totalidade das chamadas depressões existenciais exprimem insuficiência daquela potência poética apresentada pelo teatro de Nelson Rodrigues.

Que a Psicanálise brasileira, solidária com nossa cultura e nosso povo, saiba aproveitar-se desses fatos. Que, ao invés de somente falar em aristocráticos "Complexos de Édipo", deseuropeize-se, desaristocratize-se, descolonize-se e não sinta vergonha ou pudores estéticos em falar em "Complexo de Seu Noronha"

Mas como, poderiam argüir nossos psicanalistas edipianos, se a mente das crianças é "aristocrática" por natureza e vive permanentemente às voltas com heróis de nobre estirpe? Não é a Psicanálise, é ela mesma – a criança de todas as culturas e todos os tempos – quem se concebe como alguma espécie de príncipe ou princesa e a seus pais (ou representantes sociais destes) como monarcas de algum império. Sempre foi e sempre será assim. E é daí, exatamente daí, das decepções originais desse "sonho universal", das desilusões sobre ele impostas pela "vida como ela é" que se deriva o nível mais profundo da Tragédia Humana. No fundo de cada um de nós, não importa a qual classe social se pertença e nem mesmo se sempre viveu-se numa sociedade sem divisões de classes, habita um "aristocrata" com todas as aspirações e tropeços de um aristocrata. Foi por isto e somente por isto que Freud elegeu Édipo nosso rei, como poderia ter eleito o príncipe Hamlet ou mesmo o negro Othelo que com ninguém sua Desdêmona quer compartilhar.

Como então trocar Édipo por Seu Noronha? Como representar-nos com profundidade e rigor, ao invés de num príncipe, num contínuo da Câmara dos Deputados?

De acordo, de acordo. E não se veja nessas afirmações freudianas nenhuma posição política necessariamente elitista ou reacionária. Pelo contrário. Exatamente porque somos todos "nobres" por natureza, impõe-se construir uma sociedade que nos trate a todos com nobreza. Nesse sentido, esse freudismo pode ser exemplarmente democrático. Ensina-nos, inclusive, de como relações sociais adversas podem terminar por fazer-nos "esquecer" o "príncipe" que fomos e nunca deixaremos de ser. E porque num mundo de príncipes, impossível a opressão ou a exploração, revela-nos que nessa amnésia socialmente produzida reside nossa maior alienação.

O próprio Marx, diga-se de passagem, nunca foi "a favor" do proletariado, tanto que no seu projeto de uma "sociedade sem classes" pleiteava sua radical extinção. "A favor" do proletariado é a burguesia, porquanto sem ele, não poderia subsistir como burguesia. A proletarização do mundo conspira contra a nobreza humana. A favor dela somente a mais irrestrita desproletarização. E, quem dúvidas quanto à sua existência tiver, convoque no mais miserável dos proletários seus níveis profundos e verifique o que acontecerá.

Paradoxalmente à primeira vista, é exatamente no reconhecimento da nobreza universal da mente humana, onde se apoiam as teses populares.

Então porque, logo o Teatro da Tragédia Humana, com seu projeto (consciente ou não) de trazer à luz esse homem eterno que sobrevive a todas as conjunturas históricas, porque logo ele, o teatro das profundidades universais, ficou, na melhor das hipóteses, considerado por muitos uma espécie de crônica superficial sobre peculiaridades passageiras das classes sociais que fazem teatro, ou seja, as classes dominantes? E, na pior, manobras dessas classes para preservar sua dominação. Por que, Sófocles e Shakespeare (e com eles Nelson Rodrigues e outros), apesar de projeto tão grandioso, ficaram considerados pouco mais que verbosos cronistas sociais a serviço da exploração do homem pelo homem?

É que, para certos olhares sociológicos que, como tratores, vão passando por cima das coisas, arejando e fecundando, é verdade, mas também esmagando sutilezas e achatando diferenças, só poderia haver um único teatro — o Teatro da Tragédia Social.

Porque o homem seria um ser social (há quem o duvide?), produto de época e conseqüência de suas condições materiais de existência, só importaria o teatro que pretendesse pôr a descoberto as forças históricas — lutas de classes, estratégias de dominação, maneiras pelas quais o trabalho alienante acaba por produzir consciências alienadas — únicas responsáveis pela "verdadeira" tragédia humana.

Assim, não existiria esse homem universal de que se ocupa o Teatro da Tragédia Humana (e também a Psicanálise). Nenhuma psicologia seria eterna, todas seriam históricas e, por conseqüência, passageiras e em permanente transformação. Não existiria uma psicologia, existiriam várias psicologias. Entre elas o mesmo abismo que separa as classes Sociais. Pior. Entre elas aquele padrão psicológico de que se ocupa o Teatro da Tragédia Humana (e também a Psicanálise), tecido pelas classes dominantes e apresentado como "psicologia universal", "natureza humana profunda", "sonhos fundadores de todos os sonhos", ao qual todos se devem conformar...

Quem poderia recusar méritos a esse tipo de olhar? Não é ele fecundo?

Entretanto, à semelhança de Rousseau, prossegue enxergando o homem como aquele bom selvagem corrompido pela sociedade corrupta onde se desenvolverá; espécie de tela em branco, filme virgem onde passivamente se inscreverão as marcas de seu processo civilizatório. A fim de evitar-se afirmações do tipo "o homem é assim mesmo por natureza e não adianta mudar nada porque ele será sempre o lobo do homem", recai-se numa caricatura oposta.

Nesse sentido, a mesma acusação que esse sociologismo lança sobre o Teatro da Tragédia Humana (e, por conseqüência, sobre a Psicanálise, poderia também sobre ele ser lançada: a superficialidade.

Se o homem for somente ser social, se sua natureza é não ter qualquer natureza, se for pura abertura para a História, então, de onde extrairia ele dignidade para opor-se às injustiças (nem teria cabimento falar-se de injustiças) e sofrimento quando constata a impotência de sua oposição? Do capitalismo? Se o homem não for nobre por natureza (se o Rei Édipo não for seu rei), se não for congênita sua exigência de ser tratado com nobreza, então para que o esforço de qualquer transformação social?

E mais: se somente for consequente o Teatro da Tragédia Social, como será o teatro das chamadas "futuras democracias socialistas" onde, por suposto, deveriam estar extintas as lutas de classes, as estratégias de dominação, o trabalho alienante, a miséria material? Será que lá ainda se continuará dizendo que tudo que o Teatro da Tragédia Humana trata (e também a Psicanálise) não passa de irrelevantes problemas "pequeno-burgueses"?

Ou, pelo contrário, ele não se imporá como único e verdadeiro teatro?

Que se afirme, nas atuais circunstâncias históricas, a prioridade política do Teatro da Tragédia Social, que se denuncie os riscos desviacionistas atuais do Teatro da Tragédia Humana, que inclusive este atualmente possa representar um luxo "pequeno-burguês" (e com ele a Psicanálise e tantas e tantas coisas mais), vá lá. Mas recusar-lhe qualquer mérito, acusá-lo, de superficial ou, necessariamente, alienante é demais.

Existe no olhar sociologista um sistemático achatamento. Sua maior violência consiste na quase completa desconsideração pela existência de diversos níveis psicológicos ativos em cada um de nós. Se tomarmos em conta somente as aparências mais imediatas, é inegável que entre o índio e o europeu, entre o camponês e o capitão de indústria parece haver um abismo intransponível. Não existiria, assim, nenhum homem universal e, de eterno, ele só apresentaria sua plasticidade histórica. Entretanto, descobriu a Psicanálise, essa visão sociologista, se bem que verdadeira, é parcial. Falta nela muita coisa que um olhar mais meticuloso acabaria por enxergar.

Decorre daí muito da pobreza de suas descrições psicológicas, sua maneira generalizante e quase caricata de nos descrever, sua quase total incapacidade de explicar os pormenores da nossa subjetividade. E que não se faça pouco caso dessa expressão, pois é justamente aí, no cotidiano íntimo de nossas emoções, no dia-a-dia dos nossos sentimentos onde se decidem as aventuras ou desventuras de nossas vidas, razão de ser, em última instância, de todas as sociologias. E atenção sociologistas: nem só de fome, doenças e misérias vive o trabalhador. Ele também ama, faz amor, se alegra e se entristece. Mais que necessidade, ele também é desejo. E, por favor, não nos venham dizer que suas emoções, ao contrário da "burguesia decadente", possuem a virtude de simplicidade. Isto não é verdade, não passa de uma aparência e representa um verdadeiro insulto (mais um). Pobreza material não equivale a pobreza psicológica. O trabalhador, ele também possui uma trama psicológica impensavelmente complexa; ele também possui diversos níveis psicológicos ativos, uns influindo sobre os outros; ele também nasce com a convicção de ser herdeiro de algum império. E é daí que se alimentam as esperanças históricas por melhores dias.

Pormenores da subjetividade; afinal para que serve a economia, a política, a cultura, senão para em algum momento lançar sobre eles a sua contribuição? E em que outro lugar, senão neste, pretendem desembocar, mais cedo ou mais tarde, todas as conquistas sociais?

Nascemos todos — marxistas ou não — crianças, com características psicológicas de crianças (e mais uma vez, atenção, sociologistas, este não é um fato histórico ou culturalmente determinado), com desejos, sentimentos, idéias e ideais de crianças e, das marcas da nossa infância, adulto algum conseguirá se libertar. Quem de nós ousaria recusar reconhecimento à sobrevivência, no nosso íntimo, da criança que fomos e nunca deixaremos de ser? Aqui, exatamente aqui, nesta criança sobrevivente, reúnem-se os homens de todas as classes numa psicologia universal. Negar-se esta evidência equivale a negar-se os fatos (ou os fatos psíquicos não são fatos?) — negação somente compatível com um esquerdismo ressentido ou um materialismo paranóico.

E, novamente por favor, não nos venham dizer que as crianças são culturalmente produzidas. Claro que são. Existe, porém, alguma coisa nelas que escapa a esse tipo de determinação, justamente aquilo que, mais além da aparência física, permite-nos de imediato reconhecê-las como crianças.

Se a Sociologia conseguiu desmistificar o "eterno masculino", o "eterno feminino" e tantos outros "eternos", demonstrando serem todos, na realidade, históricos, passageiros e provisórios, um "eterno", contudo, ninguém conseguirá jamais desmistificar: o "eterno infantil" — objeto da ciência psicanalítica.

Ao mencionarmos a existência de diversos níveis psicológicos ativos em cada um de nós, quando falamos daquela criança sobrevivente, não se veja nessas descrições metáforas ou alusões e simples reminiscências de um passado distante. Não falávamos sério e num sentido literal. Somos todos, concretamente, um recém-nascido, uma criança, um adolescente, tenhamos ou não consciência disto. Nosso desenvolvimento não percorre uma trajetória linear, em algum lugar das nossas mentes sobrevivem, mesmo, bolsões mentais de cronologia diversa, os quais repercutem poderosamente sobre nossa psicologia adulta. Imperceptivelmente infiltram nossa consciência, modificam nossa visão das coisas, sem que, necessariamente, tenhamos conhecimento de qualquer modificação. Nossa psicologia não pode ser compreendida como um espaço plano, mas sim, como um espaço tridimensional. Representa uma trama complexa de psicologias em etapas distintas de desenvolvimento, algumas visíveis, outras não. Desse fato resulta nossa frequente perplexidade diante de nossas emoções. Seres de outro planeta, estranhos, adquirem o nosso rosto e, então, não mais conseguimos nos reconhecer.

Onde encontramos referência a isto nos textos de inspiração apenas sociológica?

E, fique bem claro, às aspirações dessa psicologia infantil (fetal, juvenil), família ou sociedade alguma conseguirá preencher. Poderá, o que não é pouco, favorecer ou dificultar o seu desenvolvimento. Por quê? Justamente porque ela é infantil. Como, por exemplo, atender-se o desejo que tudo se movimente e se transforme, caso contrário, a vida fica monótona e sem brilho, sem que nada se movimente e se transforme, senão bate uma saudade e uma dor de perda insuportáveis? Ou, numa versão menos abstrata e numa linguagem adulta, como, a um só tempo, conciliar-se as solicitações monogâmicas de uma terno amor atendendo às solicitações poligâmicas de uma permanente variedade? E quem conseguirá libertar-se de todos os vestígios desse infantilismo psicológico?

Sim, existe alguma coisa que paira acima da História, um drama íntimo, comum a todos, que independe das condições materiais de existência: a sobrevivência inevitável nas mais diferentes psicologias adultas, dessa psicologia infantil universal — seus sonhos grandiosos, suas insanáveis contradições, seus conseqüentes dramas, glórias, sofrimentos e conflitos mais que sociológicos.

Sobre esses níveis dirige-se o olhar psicanalítico. Representá-lo, colocá-lo em cena através de uma ação dramática, nisto consiste o Teatro da Tragédia Humana, tenha ele disso consciência ou não. E porque trata dos sonhos e conflitos eternos e universais, impacta-nos mais de 2000 anos depois.

Freud, por essas razões, dele extraiu os personagens que, com maior precisão e profundidade, nos representasse. Entre todos escolheu Édipo. Elegeu o Rei Édipo nosso rei.

Quem é Édipo?

Interpretações não faltarão a tão famoso personagem. Para nossos propósitos (analisar Os Sete Gatinhos) ficaremos próximos da interpretação freudiana, amplamente conhecida. Dissemos próximos, porquanto nossa interpretação não coincide exatamente com aquela realizada por Freud. Lacan, Deleuze, Bion, nossos amigos, nossa biografia e tantas coisas mais que produzem o nosso "eu" afetarão nossa interpretação. Como é artigo assinado, o autor responsabiliza-se por todas as idéias aqui expostas. Aos epistemólogos, um esclarecimento. Não somos daqueles que idolatram a ciência como sendo a única forma de produção de conhecimento. Consideramo-la uma entre outras maneiras de alcançar-se algum tipo de saber. Um saber entre outros saberes. Para nós, o valor de qualquer texto, qualquer narrativa, qualquer obra reside no seu poder de provocação da nossa inteligência. Se este artigo cumprir este propósito, sentir-nos-emos amplamente recompensados. Pessoalmente, ortodoxias, rigores excessivos, metodologias desnecessárias não são do nosso deleite. Afinal, não é através deles que se movimenta nem o dia-a-dia de nossas vidas nem o curso da história.

Édipo, antes de mais nada, representa um pressentimento de nobreza. Apesar de recém-nascido ter sido abandonado por seus pais — reis de Tebas — a eles, movido por forças do Destino, acabará por retornar e fazer valer sua condição de herdeiro de algum império. "Sem o saber" mata o pai, Laio, que atravessara seu caminho e, depois de decifrar enigmas de uma esfinge, termina por fazer-se rei e casa-se com sua mãe, Jocasta. Uma desgraça abate-se então sobre sua comunidade. A pouco e pouco, acaba por descobrir sua razão, decifrar esse novo enigma: o parricídio e o incesto que, inconscientemente, cometera. Corroído pela culpa em grito trágico, cega-se furando seus dois olhos, como forma de expiação por tão hediondo crime.

Freud, na sua genialidade, não hesita, tamanho crime só pode revelar a força encrme de um desejo. Para atendê-lo, Édipo não tem medidas, apesar de todas as consequências. As culpas sociais (inconscientes) são impotentes para contê-lo. Arrependimentos, só depois das realizações.

Claro, Édipo respeita também as restrições sociais, as leis comunitárias, não é um simples delinqüente, tanto que sente remorsos por sua paixão transgressiva. Esses, porém, só se manifestam tardiamente, depois de suas realizações. Ama o pai, reconhece a Lei, respeita a sociedade, mas só depois da saciedade (perdoem-nos lacanianos).

Édipo — o decifrador de enigmas — simboliza aparentemente a busca da verdade, custe o que custar. Dissemos aparentemente porque num certo sentido Édipo é superficial. E a verdade da "Verdade"? Parece não se dar conta ser a "Verdade" alguma coisa socialmente produzida, um consenso histórico, produzido nem sempre por motivos confessáveis. Daí tanta culpa pelos seus atos transgressivos. Seus conflitos parecem flutuar entre a verdade dos seus desejos e as "verdades" comunitárias (Lei). Talvez por isto tenha se cegado: para não enxergar as verdades mais além das ortodoxias dominantes. Não, Édipo não decifrou todos os enigmas. Mas deixemos isto, provisoriamente de lado. Édipo pressente-se envolvido por forças que desconhece; não mede esforços para conhecê-las. Consciência alienada, até certo ponto, nada detém seu empenho de desalienação. Quer tornar-se sujeito e não objeto de sua história.

Além disso, o que é da máxima importância. Édipo encarna uma paixão: a paixão monogâmica por seu primeiro amor. Apesar de todas as distâncias, a ele retorna como que movido por uma saudade de exilado de sua própria terra. Para consegui-lo é capaz de matar qualquer um que atrevesse o seu caminho. Acima de tudo, quer sentir-se razão única e suficiente para os sentimentos de sua amada. Que entre ele e ela nada se interponha, que não haja limites ou restrições e, principalmente, que ela com mais ninguém se compartilhe nessa paixão.

Não ser tudo para sua amada, corresponde para Édipo humilhação suprema. Édipo é regido pelos ciúmes. A partir deles, considerará puro, digno, correto e belo somente aquilo que não representar qualquer trincagem à sua paixão monogâmica. Traiçoeiro, impuro, indigno, infame, tudo aquilo que o fizer. Ei-la aqui, a origem psicológica da moral edipiana. A temática da pureza e, mais cedo ou mais tarde, a da virgindade, povoará seus sonhos. Que sua amada nunca tenha desejado mais ninguém, mesmo antes de conhecê-lo, mesmo antes que existisse. Somente isto será branco, limpo e respeitável. Tudo o mais estará manchado, sujo amarrotado, desalinhado.

Édipo representa, pois, o amor pelo eterno — aquilo que sempre existiu e existirá para sempre, o eterno amor. O amor pelos vínculos permanentes, pela continuidade dos vínculos. A qualquer trincagem, a fúria nostálgica ou ciumenta; é um saudosista. Édipo (atenção) ama aquilo que ele sempre amou. Para ele, o novo, o estranho, o desconhecido — aquilo que ele ainda não amou — ele não amará jamais. O amor dinástico, caseiro, endogâmico, familiar, nisto consiste para ele a felicidade.

Para Édipo, portanto, a sexualidade subordina-se ao amor, o estético ao ético. Feio será tudo que se contraponha a ser ideal de fidelidade e compromisso. Num certo sentido, que nada se movimente ou se transforme brada Édipo do interior de seus ciúmes. Superá-lo é pré-condição para a saúde mental, brada Freud de sua Psicanálise.

Édipo, contudo, não precisa, necessariamente, ser visto como perigoso agente de direita, membro fundador da Tradição, Família e Propriedade, apenas devotado à causa do combate à corrupção ou à subversão das ordens estabelecidas. Outras configurações edipianas também são possíveis. O nacionalismo, o rechaço às piratarias econômicas, o repúdio à penetração cultural coloniza-

dora, o pressentimento da nobreza universal da natureza humana com suas conseqüências democráticas, a humildade de reconhecer os próprios erros, a tenacidade em conquistar seus ideais, a busca intransigente da "Verdade" (até certo ponto é um mérito), o empenho em ser mais que um objeto das ideologias dominantes (desde que elas mostrem claramente seu rosto dominador) encontram, nessa faceta edipiana universal, seus fundamentos psicológicos. Édipo pode inclinar-se tanto para a direita como para a esquerda. Tende, contudo, sempre a um certo grau e rigidez ou fanatismo frênte a seus dogmas. Édipo é um ortodoxo.

Entretanto – até agora não o dissemos mas é o próprio Freud quem o diz – nem só de Édipo vive o homem.

Um outro personagem atravessa por inteiro a obra de Freud, rivalizando com Édipo a hegemonia psicológica. Este, porém, apesar de seu enorme poder de influência, não foi, por alguma razão contemplado com as mesmas honrarias do seu rival. Sequer recebeu do pai da psicanálise um nome próprio, nem nunca foi representado por nenhum aristocrático herói do Teatro da Tragédia Humana. Freud explica?

Quem será esse plebeu, primo pobre de Édipo que, apesar de tão poderoso, sequer recebeu um nome próprio?

É o Perverso Polimorfo.

Para os menos efeitos às raízes gregas, uma explicação. Perverso, não porque possua o dom da perversidade, da maldade, mas porque pretende sempre perverter, subverter as ortodoxias estabelecidas. Polimorfo, porque apresenta-se numa enorme variedade de formas, uma das quais a perversidade.

As conotações pejorativas que essa expressão freudiana evoca, correm já por conta de uma moralidade social de inspiração nitidamente edipiana. Para Edipo, o Perverso Polimorfo é seu demônio. Édipo transgrediu a Lei, é verdade, mas transgrediu-a em nome de um grande e eterno amor. E, mesmo assim, cegou-se ao peso de inenarrável arrependimento. O Perverso Polimorfo não: transgride-a permanentemente e pelo puro prazer da transgressão. Arrependimentos, nem depois das realizações. As neuroses, com todo seu cortejo de sofrimentos, representam o predomínio de Édipo. As chamadas "perversões" com toda sua frequente complacência moral, representam o predomínio do Perverso Polimorfo. Entre esses dois extremos, as combinatórias intermediárias entre essas duas forças psicológicas fundamentais. Se em todo casto tem um obsceno, em todo obsceno tem um casto. A neurose é o inverso da perversão e a perversão é o inverso da neurose. Uma reprime a outra. Todos, portanto, somos Édipo e Perverso Polimorfo em proporções distintas e variáveis a cada momento.

Que tudo se movimente e se transforme, brada o Perverso Polimorfo do interior de sua inquietação. Superá-lo é pré-condição para a saúde mental, brada Freud de sua Psicanálise. Para Édipo, o Perverso Polimorfo representa o deboche, a anarquia, a falta de seriedade e decência, a incapacidade de amar, a ausência de valores espirituais mais nobres, os desregramentos do desejo louco, a violação inconseqüente de qualquer ordem estabelecida, a irreverência pelas tradições, o desrespeito pelo passado, pelos amigos, pela família, a promiscuidade, o arbítrio, a inconstância, a traição, o oportunismo. É o aventureiro sem pátria e sem história.

Contudo, para o Perverso Polimorfo, Édipo representa a rigidez de princípios discutíveis, aquela seriedade pesada, desnecessária e opressiva, a ausência do humor e do sentido lúdico, a incapacidade de brincar; a pobreza imaginativa, a falta de liberdade, originalidade, criação; a subserviência aos dogmas sociais estabelecidos, o culto reverente pelo passado, o tradicionalismo, o saudosismo, a sacralização de tudo aquilo que um dia foi importante, a relutância em se deixar levar pelos novos tempos. Édipo seria o amor egoísta, possessivo, a dificuldade de dividir, compartilhar. Seria a permanente recusa à aventura, às transformações, a tudo aquilo que não for já de há muito familiar.

Enquanto Ulisses foi para o mar, Penélope edipianamente tecia os seus tapetes. Revolução permanente é o lema perverso polimorfo (é verdade, contudo, que Ulisses depois de suas peripécias pelo Mar Egeu, retorna à sua cara metade, Penélope).

Macunaíma, o anti-herói, preguiçoso e sem caráter, é uma encarnação possível do Perverso Polimorfo. Joãozinho, aquele aluno travesso do anedotário nacional, outra. Ponha um Perverso Polimorfo no seu Édipo, recomenda, no seu gingado, a sambista da Mangueira. "E como vai teu pai? Meu pai, ora, ele morreu há mais de dois anos! Morreu pra ti, filho ingrato", é uma versão pessedista mineira. O beque russo da Copa de 58 é Édipo; Mané Garrincha, de pernas tortas, é o Perverso Polimorfo.

Noutras palavras: O Perverso Polimorfo é "brasileiro". Por isto o austero Freud, escrevendo em alemão e ao som de valsas vienenses, não soube dignificá-lo tanto quanto ao seu amado e aristocrático Édipo.

Enquanto Edipo ama aquilo que sempre amou — seu amor primeiro — e, por conseqüência, o passado, o eterno, o tradicional, o dinástico e o familiar, o Perverso Polimorfo ama aquilo que ele nunca amou — o novo, o estranho, o desconhecido. Nesse sentido, Edipo, no seu lirismo nostálgico, aponta mais para o passado, o Perverso Polimorfo, sem afeição por terra, origem ou tradição, aponta mais para o futuro.

Porque a eternidade, a antiguidade, o que já se tornou tradicional conferem uma estética imponente e aristocrática, Édipo apresenta-se como herói de nobre estirpe e nos fascina exatamente por isto. Ao Perverso Polimorfo resta a beleza de um poema sujo, só accessível àqueles que não se deixam cegar pelo brilho das grandes luzes sociais. Se Édipo representa a origem psicológica da nobreza humana, o Perverso Polimorfo sua vocação fraterna, despojada e popular.

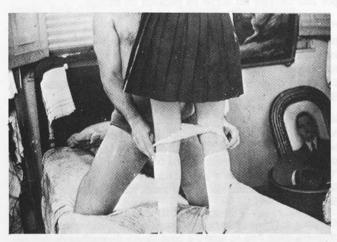
Claro, nenhuma pessoa é Édipo (a começar pelo próprio), nem Perverso Polimorfo. Eles, obviamente, não existem, representam apenas idéias psicanalíticas cujo mérito reside na sua eficácia de nos fazer compreender certas coisas. Somos todos, já o dissemos, em proporções distintas e, a cada momento, variáveis, expressão de uma combinatória dessas duas forças psicológicas fundamentais. Consideradas como um todo, algumas pessoas manifestam um predomínio edipiano, outras um predomínio perverso polimorfo.

Machado de Assis/Oswald de Andrade; Olavo Bilac/Salvador Dali; Éder Jofre/Muhamed Ali; Rui Guerra/Gláuber Rocha; Chico Buarque/Caetano Veloso; Augusto Boal/José Celso Martinez; Giscard d'Estaing/Idi Amin Dada; Ayatollah Khomeiny/Paulo Salim Maluf; Maria Bethânia/Rita Lee; Freud/Lacan; Miguel Arraes/Leonel Brizola; Schopenhauer/ Nietzche; Sérgio Chapelin/Chacrinha; Augusto Pinochet/ Richard Nixon; Stalin/Kruschev; Doca Street/Ângela Diniz, no palco desse Grande Teatro que é a História, onde colocaríamos esses personagens? Mais ao lado de Édipo ou do Perverso Polimorfo?

Como se pode depreender, à semelhança de Édipo, o Perverso Polimorfo politicamente também pode inclinar-se para a direita ou para a esquerda.







Ao contrário de Sófocles ou Shakespeare, Nelson Rodrigues nunca deu preferência a Édipo. Em toda a sua obra sempre soube enxergar a dignidade perverso polimorfa e conferir ao primo pobre de Édipo idêntica estatura dramática. Afinal, cada qual à sua maneira, o Perverso Polimorfo também ama, sofre, odeia e vive as peripécias trágicas ou gloriosas do destino. Tal como Édipo, ele também encarna um "sonho universal" — um lugar de encontro dos homens de todas as épocas e classes sociais. Como então, no Teatro da Tragédia Humana, não estar condignamente representado?

E isto tem consequências políticas.

Àqueles que há muito estão instalados no Poder é próprio aquela imponência aristocrática que somente a antiguidade, o poder e a tradição conferem: estética de Édipo. Tudo que é antigo, permanente e se proclama eterno adquire essas feições. Nesse sentido, Édipo, ao nível social, representa as forças sociais dominantes (capitalistas ou não).

Nelson Rodrigues encontra-se muito longo dessa estética. Seu estilo irreverente, o tratamento que sua narrativa concede aos personagens, a escolha dos tipos de personagens e dos cenários onde se passará a ação dramática, desedipianiza a estética. Ao conferir dignidade trágica àqueles que nunca tiveram imponência ou tradição, põe-se, admita-o ou não, do lado daqueles que estão excluídos do Poder: estética do Perverso Polimorfo. Este, porque nunca teve dinastias nem herdará nenhum império, representa, ao nível social, a classe dos desafortunados. Com sua arte, Nelson Rodrigues representa, no mínimo, uma provocação política. Desedipianizando a estética, subtraindo pompa e realeza àqueles que simbolizam o eterno, provoca um efeito de estranhamento: permite-nos enxergar a riqueza da pobreza e a pobreza da riqueza. Por isto seu teatro será, para sempre, revolucionário.

De posse dessas categorias psicanalíticas — Édipo, Perverso Polimorfo — façamos algumas considerações sobre Os Sete Gatinhos.

Ali veremos, em cada sequência, a manifestação de três pólos de tensão: o pólo de Édipo (amplamente presente em Sófocles e Shakespeare); o do Perverso Polimorfo (quase ausente nesses autores) e, é claro, o pólo das duas forças sociais (sempre presente em qualquer obra). Cada sequência representará um desenho, uma configuração, tecidos por esses três fios de coloração diversa. Assim é a mente humana. Assim é o teatro de Nelson Rodrigues.

Nele, o equilíbrio entre esses três pólos é exemplar. Se houvesse um predomínio do Perverso Polimorfo, haveria a ameaça de decair-se quase numa pornochanchada ou numa comédia digestiva e inconsequente. Se houvesse foco excessivo sobre as forças sociais, cairíamos nos achatamentos impostos pelo Teatro da Tragédia Social. Se Édipo se tornasse o principal protagonista, recairíamos em Sófocles ou Shakespeare. Depois de assistirmos Os Sete Gatinhos (aliás, exemplarmente dirigido por Neville d'Almeida que soube na transcrição cinematográfica, preservar o equilíbrio a que nos referíamos) podemos assim afirmar: Sófocles não está morto; viva Nelson Rodrigues.

Uma última advertência.

À semelhança de Freud, não se deixem levar pelas aparências imediatas. Freud comparava a estrutura de uma peça teatral com a dos sonhos. Essas estruturas não devem ser compreendidas como um espaço plano onde tudo se mostra imediatamente visível. Por trás da narrativa, do movimento manifesto dos personagens abrigam-se forças ocultas que não podem ser desconsideradas. Assim, o sofrimento dos personagens, por exemplo, não significa necessariamente, seu repúdio pelas circunstâncias onde se acham envolvidos, nem significa não desejarem aquelas ocorrências (afinal, existe ou não existe o inconsciente?).

Para a interpretação freudiana, Édipo sabia muito bem que Laio e Jocasta eram seus pais. Justamente porque "já sabia" o que viria a saber é que revelava tamanha capacidade de decifrar enigmas. Os coros e os oráculos representam seus pressentimentos, movimentos intermediários de sua tomada de consciência. As desgraças sociais não eram relatos de fatos realmente acontecidos. Simbolizavam sua intuição de que cometera um crime, transgredira normas comunitárias e familiares. Na realidade Édipo nunca fora abandonado por ninguém. Sua condição de exilado de sua própria terra revelava apenas seu ponto de vista edipiano sobre as coisas: seu primeiro, eterno e derradeiro amor entregava-se aos braços de outro homem. E isto para ele é abandono, exílio, desterro. Por isto, quando na narrativa Laio atravessa seu caminho, mata-o sem hesitação. Édipo não matou por engano. Matou por ciúmes.

A tragédia grega Édipo Rei não passaria assim, de um dos sonhos possíveis sonhado por qualquer Edipo do mundo, este "psicografado" por Sófocles. Conta-nos os dramas e conflitos daquilo que a Psicanálise chamou "romance familiar". E porque enquanto houver crianças haverá algum tipo de família (variável de cultura para cultura, é claro), esse "romance familiar" é universal. A sua trama Freud deu o nome de "Complexo de Édipo" "Édipo Rei" narra numa linguagem adulta, metafórica, teatral as peripécias inevitáveis do imaginário infantil. Como num sonho (ou melhor, num pesadelo) o sofrimento dos personagens não conta a estória da ausência de desejos. Conta, sim a estória do conflito de desejos (atender-se a um, implica em contrair os outros).

"Édipo Rei", porém, e isso é da maior importância, conta-nos esse "romance familiar" edipianamente, Daí a pompa da narrativa e a imponência aristocrática dos personagens: estética de Edipo. Onde andará, contudo, o Perverso Polimorfo? Onde estarão seus sonhos? Afinal, não é ele um dos personagens mais ativos do "romance familiar"? Sófocles, como Freud, também amava mais a Édipo do que ao Perverso Polimorfo.

Vejamos como as coisas se passam no filme Os Sete: Gatinhos.

"Seu Noronha" é casado com Dona Aracy — a "Gorda" como ele a chama e com quem há muito tempo não é mais "homem", como ela o denuncia. Pai das cinco filhas, trabalha há vinte e cinco anos como contínuo da Câmara dos Deputados (a peça foi escrita antes da transferência da Capital para Brasília).

Quatro de suas filhas situam-se na faixa dos 25-30 anos. Logo, deduz-se, nasceram todas antes de tornar-se contínuo, talvez enquanto fosse mais esperanças que desilusões. Uma vez contínuo, veio a ter a quinta filha somente dez anos depois (o tempo em que se adquire "estabilidade").

Do ponto de vista dos sonhos edipianos (tornar-se herdeiro de algum império) e dos sonhos sociais (vencer na vida), não há maiores comentários a se fazer. "Seu Noronha" acalentara esperanças de ascensão social (tornar-se rei de Tebas?). Prova disso são as quatro filhas seguidas que teve antes de tornar-se contínuo. Como tantos Noronhas, teria nelas testemunhas de suas lutas e herdeiras de suas glórias de guerreiro.

Aurora, dada a conotação do nome, poderia ser sua filha mais velha — o amanhecer de sua vida de heróicas batalhas sociais. Em seguida vieram Débora, Arlete e Hilda.

Aceitar, já com quatro filhas, o cargo de contínuo, demonstrava, porém, passar tempos difíceis e evidenciava seus primeiros sinais de capitulação ante as adversidades do Destino. Uma atenuante: suas filhas ainda eram meninazinhas, ainda não entendiam bem as coisas e, quem sabe se, servindo água gelada, cafezinho e simpatia aos representantes do povo (deuses do Olimpo?), não conseguiria reverter a sua sorte? Por dúvidas das vias, entretanto, tornava-se prudente (e econômico) não ter mais filhos.

Dez anos, contudo, se passaram e nada aconteceu. Dez anos de servilismo inútil e adquiria estabilidade de contínuo, é claro. "Seu Noronha" não mais podia negar a evidência: assistia, impotente e humilhado, seu irremediável fracasso. Ruíam-se seus sonhos de conquistas sociais. Pior. Suas filhas não eram mais meninazinhas; agora na faixa dos 10-15 anos eram moças feitas e testemunhas de suas frustrações. De herdeiras de sua glória, tornavam-se encarnação de seus fracassos. Sobre elas lançará, pois, a parte intolerável do desprezo que sentia por si mesmo.

Restava-lhe uma esperança derradeira: um novo filho. Através dele poderia redimir-se, purificar-se. "Seu Noronha" resolve assim ter um filho temporão — o Messias — no qual depositará a esperança de salvação.

Nasce Silene, outra menina, à qual, naturalmente, cercará dos maiores cuidados. A ela todos os néctares e ambrosias que o Destino lhe recusou.

"As meninas — dizia ele com respeito às meninas em geral e, por consequência, as quatro primeiras filhas — não são meninas, são femeazinhas. Só Silene é menina."

Aparece aqui o tema da castidade, da virgindade, da pureza, que atravessará, como ponto central, toda a ação dramática.

Aurora, Hilda, Arlete, Débora são femeazinhas, quer dizer, estão marcadas pelo seu próprio servilismo de contínuo de deputados — objeto de uso, prazer e glória dos detentores do poder social. Freqüentam mas não pertencem de fato à casta dos Eleitos. Somente Silene é menina, só ela é pura, quer dizer, não está manchada por qualquer traço de subserviência erótica ou social. Versão fêmea de Cristo, ao contrário deste, encarna o Messias exatamente por não carregar no corpo os pecados do mundo.

"É como uma virgem de vitral. De tarde o sol bate na Igreja... E a luz atravessa a virgem. Assim é Silene — uma virgem atravessada de luz. E, de tanto adorar minha filha, eu descobri que, entre todas as meninas da terra, só ela é virgem e só ela é menina. Não tem nem seios nem quadris. Silene é pura por nós."

Identificada com os sonhos frustrados de seu marido, à Dona Aracy restavam as compensações da obesidade. Pelo pouco néctar e ambrosia, muito toucinho e feijoada. Ao invés de aristocraticamente alongar-se para os céus, tornava-se a "Gorda" com "varizes e suor azedo" como a certa altura, Seu Noronha a descrevia. Corpo assim nunca mais lhe apetecerá.

Aurora é datilógrafa de repartição pública a quem nunca ninguém disse "eu te amo" e com "jeito de mulher de zona", como a descreveu Bibelot (sobre o qual posteriormente falaremos). Arlete é vendedora numa loja de discos, Hilda costura enquanto Débora trabalha numa boutique. Apesar de estarem todas entre os 25-30 anos, nenhuma conseguiu casar. Como os pais, acabam por adotar frente a Silene a mesma atitude de veneração. Chegavam, inclusive, a se prostituirem a fim de acumular dinheiro para o enxoval de um futuro casamento da irmã. "É que nós — diz Aurora para as outras três irmãs — somos galinhas, sempre fomos galinhas, está no sangue".

Silene convertera-se não apenas na esperança de Seu Noronha. Convertera-se na esperança da família inteira.

Com esse clima de fundo inicia-se o filme.

Ora, até agora pouco mais que descrevemos mais uma tragédia tipo edipiana. O pai transfere para as filhas as expectativas amorosas que, menino, sentia pela mãe. Não quer que elas se entreguem a nenhum outro homem. Como isto encontra-se socialmente interditado, então que não se entreguem a ninguém. Que sejam castas, inocentes, puras e virgens. Posto ser a entrega inevitável, então que seja tardia e que seja ele quem escolha o noivo. Este deverá, é claro, achar-se a serviço dos seus interesses encarregado, inclusive, do sustento material de suas filhas e também em aumentar-lhe a descendência. Estariam, assim, em parte, contornados os seus ciúmes. A tragédia de Seu Noronha é que, ao contrário do personagem de Sófocles, ele é um Edipo que não deu certo.

Onde, entretanto, andará o nosso Perverso Polimorfo? No estilo bem-humorado e irreverente; no tipo dos personagens e cenários escolhidos pela narrativa, certamente. Ao invés de Tebas, Rio de Janeiro; ao invés de Édipo, Seu Noronha, ao invés da aristocrática Jocasta, Dona Aracy, a "Gorda"; ao invés de Patrícias, Carlas ou Brunas, Hilda, Arlete e Débora; ao invés de deuses do Olimpo, deputados sem nobreza; no lugar da Grécia Antiga — berço da

civilização ocidental — contemporaneidades brasileiras sem história ou tradição.

Um psicanalista edipiano, contudo, iria além. Por que, perguntará a ele, apesar das enormes dificuldades objetivas impostas aos desafortunados, por que Seu Noronha não foi um daqueles poucos que atravessaram aquela estreita margem que conduz à ascensão social? Por que tornou-se ele contínuo, inclusive em algumas passagens do filme pedindo, expressamente, que assim o chamassem?

E com sua ótica pejorativa a tudo aquilo que não representar Édipo, não hesitaria em responder: por causa do Perverso Polimorfo. Seu Noronha no fundo era masoquista. Secretamente sentia prazer em ser humilhado, insultado, traído. Sem o saber, queria ser contínuo. Inconscientemente desejava o fracasso profissional e a ruína familiar. Suas filhas eram galinhas, estava no sangue delas, porque faziam parte do seu sangue.

Retomemos o início do filme.

Aurora conhecera Bibelot. Este representa uma notável combinação de Édipo com Perverso Polimorfo. Seu nome, logo de saída, sugere alguém cuja sensibilidade não pode ser exposta a qualquer trincagem. Anda sempre impecavelmente vestido de branco, como uma virgem, (edipiana) pela qual Aurora, com toda a sua nostalgia de pureza, apaixonou-se. Recentemente Bibelot tivera um caso com um brotinho virgem, de quem se encontra apaixonado e com quem pretende se casar (advinhem quem será esse brotinho virgem?). Agora, ao mesmo tempo que é isso tudo, Bibelot também é um ex-PM que fora expulso da corporação "por dar tiros num cara" e que nutre ainda esperanças de voltar às suas atividades de policial malandro, cafajeste e boa pinta que tem sempre "uma mulher em casa e outra na zona". Sua atual esposa submeteu-se recentemente a uma operação que extraiu-lhe suas entranhas de "mulher", corroídas por um câncer. Espécie de Mariel Maryscott, enquanto leva Aurora para uma garçonnière em Copacabana (ainda não existiam os motéis), desfia bravatas amorosas e, batendo-lhe nas coxas, diz que ela tem "uma cara de mulher de zona e vai lhe dar ainda muito dinheiro" (sobre essa volúpia que articula sexualidade, dinheiro e morte, voltaremos a falar).

"Seu Noronha" tornou-se místico. Freqüenta sessões num centro Teofilista onde lhe aparece o espírito do Dr. Barbosa Coutinho, médico de D. Pedro II e verdadeiro autor dos hinos que o nosso imperador assinava. Versão cabocla dos oráculos gregos, o Dr. Barbosa Coutinho revelará a "Seu Noronha" haver alguém responsável pelas adversidades do Destino. Impedia suas filhas de casarem e até punha em risco a pureza de Silene. Este alguém apresentava (atenção) uma peculiaridade: chorava por um olho só. Era um homem e teria de ser descoberto e morto a fim de desfazer-se o trágico encanto. Um punhal de prata de "Seu Noronha" (última relíquia marcial de seus sonhos de guerreiro?) deveria cravar-se no coração de tão hediondo personagem.

Há aqui — cruzes de prata, tocos de madeiras cravados no coração — evidentes alusões ao vampirismo tipo Drácula, que se rejuvenescia graças ao sangue jovem de suas virgens. Esse tema do vampirismo atravessa também por inteiro o filme. Aurora vampirizava Bibelot, que vampirizava mulheres e cuja esposa achava-se vampirizada por um câncer, situado, é claro, nas suas entranhas de "mulher". "Seu Noronha" vampirizava os deputados que vampirizavam o povo do qual Seu Noronha e suas filhas faziam parte. Do sangue virgem de Silene (vampirizada por uns vermes mas que vampirizava a família inteira) Seu Noronha (e posteriormente seus "clientes") pleiteava rejuvenescimento. Detalhe ausente no filme, mas presente no original: Seu Noronha temia que Silene viesse a ter uma leucemia... Enfim, todos os personagens, cada qual à sua maneira, extraem força ou da exploração direta ou da ingestão vampiresca das insígnias do poder social, quer dizer, dos valores sociais dominantes (sempre vivenciados como dignificadores, caso contrário, não seriam dominantes).

Jugulares e carótidas, com esses fios tece-se, para Nelson Rodrigues, a Tragédia Social. Deles, ninguém escapará.

Seu Noronha punha-se, então, a decifrar o enigma. Quem seria o homem que chora por um olho só — o responsável por seu infortúnio (advinhem) e denunciado pelo oráculo Barbosa Coutinho (a quem por sua vez, D. Pedro II vampirizava)? Será (talvez nos seus devaneios inconscientes perguntasse Seu Noronha), será que se ainda fosse Império, se ao invés de servir a deputados servisse ao Imperador, não seria mais condigno seu Destino?

Ah, ei-lo de novo aí - o Perverso Polimorfo -, poderia exultante denunciar nosso psicanalista edipiano. Seu Noronha chorava por um olho só porque pelo outro rejubilava-se diante das suas desgraças. Édipo pela metade, tinha um olho possuído pelo Perverso Polimorfo. Por isto estava impotente para um verdadeiro grito trágico. Desejava, é verdade, a nobreza, a dignidade, a pureza, mas desejava-as pelo meio. Seu vampirismo conta ainda outra estória perversa polimorfa sem grandeza: estória de preguiça, indolência e oportunismo. Apesar das aparências em contrário queria as coisas de graça, na boca, imediatamente. Esta funesta composição de masoquismo com indolência paralizava o pouco da nobreza edipiana que lhe restava. Sem grandeza de propósitos toda sua ação perdia qualidade extraviando-se num esforço ineficaz. Ao contrário de Édipo, não tinha as duas vistas comprometidas pelas causas maiores. Por isto teria de morrer para libertar sua família.

Mas, esqueceram-se os analistas edipianos, o masoquismo e a indolência não precisam, necessariamente, serem vistos por esse prisma degradante. Mesmo na chamada sexualidade normal, representam fonte de inestimáveis prazeres. Sem o masoquismo, por exemplo, os casais viveriam às turras para decidir sobre posições simbolicamente superiores. Fossemos apenas dignidade edipiana e talvez nem nos fosse possível o sexo que poderia (e pode mesmo) ser vivenciado como um rebaixamento da nobreza humana à animalidade. Não existisse o prazer da inferioridade, estaríamos a toda hora medindo forças com as possíveis superioridades e até o aprendizado se afiguraria impossível, dada sua inevitável implicação de se receber de alguém que saiba mais. Não fosse essa volúpia de inferioridade seríamos uma busca desenfreada de supremacia e poder, causa de tantas tragédias sociais.

Aliás, uma das principais estratégias sociais de dominação, consiste nesta estimulação de Édipo e desestimulação do Perverso Polimorfo. Contrariamente ao que se diz, Édipo encontra pouca oposição social. Melhor dizendo: afora o parricídio e o incesto propriamente ditos, não encontra nenhuma, encontra, isto sim, irrestrita solidariedade. Por quê? Porque seus ideais de imponência, eternidade, permanência, coincidirão sempre com os detentores do Poder (capitalista ou não). Edipo é estimulado mas, excessão feita a uns poucos afortunados, não lhe são oferecidas condições sociais de realização. Aparece assim um Édipo deprimido, impotente, desvalorizado, derivando daí (e não do Perverso Polimorfo) a complacência frente aos opressores.

Existem duas formas de masoquismo: o masoquismo lúdico, uma das maneiras polimorfas de apresentação de nosso tão denegrido personagem, e o masoquismo derivado de um destino por demais infeliz. Estranhamente, é de uma insuficiência da volúpia de inferioridade (masoquismo lúdico, socialmente reprimido) de onde partem os funestos sentimentos de inferioridade (masoquismo edipiano). É daí, nesse Édipo desesperado (e não no Perverso Polimorfo) onde se alimentam muitas das perversões sexuais e sociais. Paradoxalmente, o mesmo Édipo que confere ao homem dignidade, é o responsável pela sua subtração. Sem o Perverso Polimorfo, sem nossa capacidade lúdica de enxergar a vida, impossível a nobreza edipiana.

Cumpre, pois, para o bom entendimento das coisas, colocarmos também ao nível do pensamento um Perverso Polimorfo no nosso Édipo, como no seu gingado já recomendara nossa sambista da Mangueira. Sem ele, nossa cabeça fica linear, dura, ortodoxa sem a maleabilidade necessária para acompanhar a dança dialética das contradições.

Mas então, onde encontraremos no filme Os Sete Gatinhos, o Perverso Polimorfo apresentado fora dessa ótica edipiana que o degrada? Por onde andará aquele que, sem perder dignidade ou compostura, não se importa com eternidade ou tradição, sempre disposto a transgredir as ordens sociais estabelecidas, pelo puro prazer da transgressão?

O problema do Perverso Polimorfo é que, em qualquer contexto social (capitalista ou não), ele se encontra sempre reprimido, duplamente reprimido. Logo de saída, tem em Édipo um inimigo natural. Não bastasse isto, encontra nas forças sociais dominantes vigorosa oposição.

Como toda repressão, esta pode ser efetuada quer pelo silenciamento completo (repressão total) quer pela apresentação difamada e pejorativa daquilo que se pretende reprimir (repressão parcial). Se não se pode impedir algum tipo de pronunciamento incômodo, que deixe então que ele apareça, mas que o faça sob alguma forma indigna e ineficaz. Assim aparece o Perverso Polimorfo em Sófocles e Shakespeare. Assim ele aparece até mesmo em Freud e naquilo que viemos chamando de Psicanálise Edipiana. Assim ele aparece em qualquer contexto social.

Um personagem debochado, um anarquista inconseqüente, um pervertido sexual, alguém com intenções de reduzir a grandeza da vida a uma subliteratura pornochanchadesca, que outro tratamento poderia ter esse delinqüente? perguntam as forças da repressão.



Curiosamente, contudo, esses são, entre os seus aspectos polimorfos, os mais bem acolhidos. Isto porque, por aí, ele não ameaçará nada e talvez até possa alegrar, como uma espécie de bobo da corte, os festins da dominação.

Dizer-se que o Perverso Polimorfo caracteriza-se por uma visão fragmentária, simplificadora e sem noção de totalidade ou processo, não passa de mais uma das estratégias sociais da dominação. O Perverso Polimorfo, nunca foi, por essência, nem burro nem simplório. Tal como Édipo, pode, em algumas configurações psicológicas assim se apresentar (particularmente quando acha-se sobre o peso da opressão). Mas não é isto que o caracteriza.

O que caracteriza basicamente o Perverso Polimorfo é sua versatilidade, seu humor flexível, sua possibilidade de tirar partido dos fatos, mesmo quando esses são adversos. Ao contrário das mariposas edípicas, justamente porque é perverso e polimorfo, não se deixa cegar pelas luzes imponentes do já instituído. Exatamente por isto, sua inteligência movimenta-se para além dos cárceres morais e ideológicos.

Tais características psicológicas fazem dele presa difícil aos humores depressivos, desvalorizados, desesperançados. Lúdico por natureza, quando logra seus propósitos invade-lhe suas volúpias sádicas de jogador. Quando não o faz, realimenta-o seu masoquismo brincalhão. Nasce assim aquela liberdade de enxergar mais além das óticas oficiais impostas pelas ortodoxias da dominação. Ao contrário de Édipo, não se cega pelo peso das "verdades" sociais. Nasce assim aquele otimismo revolucionário que faz dele, para qualquer organização social, seja ela capitalista ou socialista, uma ameaça permanente. Daí a vigorosa repressão à qual encontra-se sempre submetido.

Na primeira parte do filme cada sequência representa um nítido predomínio de Édipo (e das forças sociais dominantes). Entretanto, um murmúrio perverso polimorfo já se faz poderosamente escutar. Afinal estamos diante de um Nelson Rodrigues. Cedo ou tarde algo de surpreendente acontecerá.

E não demora muito. Passada a cena que da ao filme seu título, e sobre a qual, para não atrapalhar o prazer de quem ainda não o assistiu, nada mencionaremos (por que Os Sete Gatinhos?) ocorre um verdadeiro terremoto. Na realidade, a ordem edipiana das coisas era apenas sustentada por uma "peliculazinha". Rompida a virgindade de Silene, rompe-se toda a estrutura de predomínio edipiano.



Constatada a evidência de que Silene também é uma femeazinha, desaba a repressão e assistimos uma vertiginosa transformação em todos os personagens. Os heróis revelam então sua sordidez, enquanto aos sórdidos abre-se espaço para alguma heroicidade. Arrancadas as máscaras edipianas, todos são tomados por um misto de aflição e alívio.

Não que Édipo seja em si uma mentira. De modo nenhum. Sua impostura reside não na sua inexistência profunda, mas sim, na sua pretensão (socialmente alimentada) de, enquanto uma verdade psicológica parcial, apresentar-se como uma verdade psicológica total; enquanto uma meia verdade, apresentar-se como uma verdade por inteiro. Rompida essa "mentira" edipiana, rompe-se boa parte da hipocrisia social.

Num misto de desespero (edipiano) e prazer (perverso polimorfo) Seu Noronha viriliza-se e abandona de imediato seu cargo de contínuo. Desfeita sua esperança edipiana, não há mais porque continuar vivendo as peripécias servis de um Édipo que não deu certo. Demonstrada a inviabilidade de seu sonho edipiano, não há mais como manter aquela repressão tão socialmente estimulada: chegara a hora e a vez do Perverso Polimorfo. Uma contundência social separa-nos de nossos sonhos infantis. Cumpre reconhecer-se a História e ingressar de alguma maneira na contemporaneidade capitalista. Assim, há muito fazem os Eleitos. Assim, ainda que tardiamente, fará Seu Noronha.

Seu Noronha representa assim, com profundidade e rigor, o estado atual de consciência dos desafortunados. Urge, portanto a Psicanálise brasileira lançar luz sobre essa configuração psicológica típica do nosso povo. Cumpre desfazer essa combinação infeliz de Édipo com o Perverso Polimorfo que se abate sobre nós. É preciso, o quanto antes, separar-se o "Complexo de Seu Noronha" responsável por tanto servilismo e alienação.

É o que, de alguma maneira, faz o nosso herói. Ao invés de abater-se numa reverente depressão, Seu Noronha retoma (em parte, é claro) sua vocação congênita de guerreiro. Guerreiro retardado, é verdade, porém, guerreiro. Sexo, dinheiro, violência e morte articulam-se, a partir daí, num grau de liberdade sem precedentes.

Seu Noronha decide então fazer o que, na realidade, sempre fizera: prostituir-se. Decide fazer um bordel de filhas, de onde extrairá a verdadeira verdade de seus deuses idealizados. Estava rompido, simbolicamente, aquele humanismo ingênuo tão estimulado socialmente, aquele lirismo edipiano tão conveniente aos poderes estabelecidos.

Seu Noronha chorava por um olho só, não porque fosse um masoquista no sentido pejorativo. Chorava por um olho só porque é o símbolo da confusão e perplexidade própria dos oprimidos. Édipo pelo meio, precisava ser morto porque representava um antagonismo e não uma conplementação em graus superiores de complexidade entre Édipo e o Perverso Polimorfo. Estava dividido, rachado ao meio entre um equilíbrio de forças que não sabia como articular. É assim que opera a dominação social. Não permitindo nunca ao Édipo e ao Perverso Polimorfo se completarem num homem por inteiro, nobre e democrata, lírico e consciente, grandioso e popular.

Mas não é somente por isto que Seu Noronha teria de morrer. Agora não há mais como conter a avalanche revolucionária perverso polimorfa. Todos os homens teriam de morrer.

Por quê? Porque neles encontra-se boa parte da opressão social. Ele pode trabalhar explorando mulheres, pode exercer sua sexualidade sem sentir-se galinha, prostituta ou mulher de zona, ele em última instância, detém a "espada" do poder social.

Cumpre assinalar-se que essa peça foi escrita há mais de vinte anos, o que lhe confere uma qualidade quase profética.

À mulher caberá, de início, a indução, posteriormente a realização direta dessa violência revolucionária.

O médico da família teria de morrer ("Seu Saul não porque este já estava mutilado como homem, quando na "Guerra do Hitler" estilhaços de uma granada decepou-lhe sua "espada"), Bibelot teria de morrer, Seu Noronha teria de morrer. Silene, a menina virgem, pura e imaculada, nunca existiu senão na mente masculina.



Se, ao final, como propõe no filme Neville d'Almeida (acrescentando uma seqüência inexistente no original), as mulheres encontram-se num bordel, é um bordel dirigido por elas mesmas. Pagam os preços mas auferem os benefícios. Afinal, em que outro lugar senão neste (ou em qualquer harém explorado por algum sultão) elas sempre estiveram? Além do mais, o infamante não está no comércio, está sim, no barateamento das trocas, na complacência a qualquer tipo de exploração.

Nelson Rodrigues, e talvez aí se encontre, de todas, a maior de suas originalidades, nunca se deixa cair nas ortodoxias medíocres do bom senso. Nunca, mesmo nos momentos trágicos de sua vida, pronuncia o discurso reacionário da sensatez. Nem uma só vez deixa-se movimentar por aquela dialética alvar, onde transparece como força reacionária, as "racionalidades" já estabelecidas por alguma boa norma do consenso. Através de uma aparente não dialetização das categorias, numa caricaturação dos personagens levada ao extremo, numa preservação temática marcada por afirmações bombásticas próximas do absurdo, por meio de uma aparente imobilidade leva-nos a uma provocação paroxística que resulta num permanente convite à inteligência, à dialética, à mobilidade. Por isto ele é um grande artista.

Fazendo aparecer no infame o heróico, no sórdido o sublime, confere ao homem uma nova e revolucionária espécie de dignidade. Acolhe a tudo e a todos com humor e simpatia. Por isto ele é um verdadeiro democrata.

Em suma, Nelson Rodrigues ama "a vida como ela é".

"É só".

Eduardo Mascarenhas



Foto: Antonio Guerreiro

CARTAS DOS LEITORES

Prezado Senhor:

Por intermédio desta, estou enviando-lhe uma errata referente ao texto "Cabezas Cortadas Morte ao Patriarcado (Política e Ética)" publicado pela Revista Filme Cultura em seu número 34, páginas 26-37. Não sei quais as condições que a Revista teria de uma correção imediata do texto, no caso da revista já estar em circulação. Penso que os erros de revisão que apresenta interferem na compreensão do texto e modificam a interpretação que formulo sobre o filme (vide 21.º parágrafo). Esperando providências de sua parte, desejo um bom prosseguimento dos trabalhos.

Anexo Errata.

São Paulo, 15 de fevereiro de 1980 Atenciosamente, Raquel Gerber

ERRATA

4ª linha do 2° parágrafo: no lugar de "logo telegonema" leia-se "longo telefonema" 4° parágrafo: no lugar de "É um processo de desmistificação que lhe obriga a refazer os caminhos... todos. As veredas do sertão, que decifrando todos os galhos-" leia-se: "É um processo de desmistificação que lhe obriga a refazer os caminhos... os caminhos todos, as veredas do sertão, mas decifrando todos os galhos" 8ª linha do 6°. parágrafo: no lugar de "mas agora tem más caras" leia-se "mas agora tem máscaras" 5ª linha do 21°. parágrafo: no lugar de "tempo místico" leia-se "tempo mítico" 8ª linha do 21°. parágrafo: no lugar de "pelo incerto" leia-se "pelo incesto" 2ª linha do 28°. parágrafo: no lugar de "é na conspurçação" leia-se "é na conspurcação"

Como assinar FILME CULTURA

4 números — Cr\$ 200,00 a serem depositados na conta n.º 2237 do Banco do Brasil — Centro — RJ em nome da Empresa Brasileira de Filmes.

O comprovante deste pagamento deve ser enviado ao Departamento de Documentação e Divulgação — EMBRAFILME — Rua Mayrink Veiga 28 CEP 20090 — Rio de Janeiro — RJ — acompanhado do nome e do endereço do assinante.

Qualquer informação sobre FILME CULTURA e outras publicações da Embrafilme pode ser obtida na representação da empresa mais próxima da sua cidade.

ACRE — Rio Branco — Rua Benjamim Constant 416 sala 212

ALAGOAS - Maceió - Parque Rio Branco 569 s/04

AMAPÁ – Macapá – Avenida da FAB 313 s/04

AMAZONAS — Manaus — Rua Joaquim Sarmento 28 s/02

BAHIA - Salvador - Rua Portugal 17 salas 505 e 506

CEARÁ - Fortaleza - Rua Peryboire e Silva 111 s/405

DISTRITO FEDERAL — Brasília — Ed. Venâncio IV BI. Q. Lt. E/4 s/401

ESPÍRITO SANTO – Vitória – Avenida Governador Bley 186 s/603

GOIÁS — Goiânia — Avenida Anhanguera 3272 s/501 a 503

MARANHÃO — São Luis — Rua Oswaldo Cruz 340 sala 107

MATO GROSSO — Cuiabá — Rua Antonio João s/n sala 201 MATO GROSSO DO SUL — Campo Grande — Rua General Mello 256

MINAS GERAIS — Belo Horizonte — Rua São Paulo 818 s/402 a 404 — Juiz de Fora — Rua Halfed 828 sala 509 — Uberlândia — Avenida Floriano Peixoto 228 s/1804

PARÁ – Belém – Avenida Presidente Vargas 620 conj. 201

PARAÍBA — João Pessoa — Rua Miguel Couto 251 s/1006

PARANÁ – Curitiba – Rua Mal. Floriano Peixoto 228 s/1804

PERNAMBUCO — Recife — Avenida Barbosa Lima 149 sala 311

PIAUÍ - Teresina - Rua Sete de Setembro 114 sala 202 RIO DE JANEIRO — Rio de Janeiro — Rua Mayrink Veiga 28, 2.º andar — Niterói — Avenida Amaral Peixoto 286 grupo 805

RIO GRANDE DO NORTE

— Natal — Travessa Venezuela 35 sala 03

RIO GRANDE DO SUL — Porto Alegre — Rua Caldas Junior 121 sala 27 — Pelotas — Rua Andrade Neves 1742 s/302 — Santa Maria — Rua Venâncio Aires 1795 s/12

RONDÔNIA — Porto Velho — Rua Prudente de Moraes s/n s/06

SANTA CATARINA — Florianópolis — Praça XV de Novembro 21 s/602

SÃO PAULO — São Paulo —
Alameda Nothman 1058 —
São José dos Campos — Travessa João Dias 40 Conj. 12
— São José do Rio Preto —
Rua Silva Jardim 3029 s/34
— Santos — Rua Amador
Bueno 59 s/94 — Sorocaba
— Rua São Bento 195 s/04
— Ribeirão Preto — Rua
Américo Brasiliense 405
s/114

SERGIPE - Aracajú - Rua João Pessoa 320 s/615



35 FILME CULTURA ANO XIII