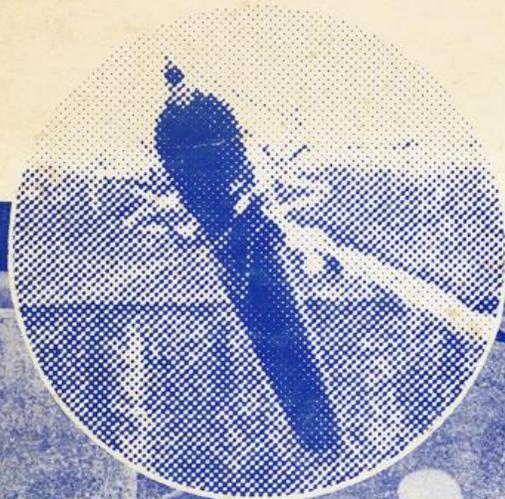


# FILME CULTURA

ANO XIV JAN/FEV/MAR 1981 N.º 37 Cr\$ 150,00 EMBRAFILME

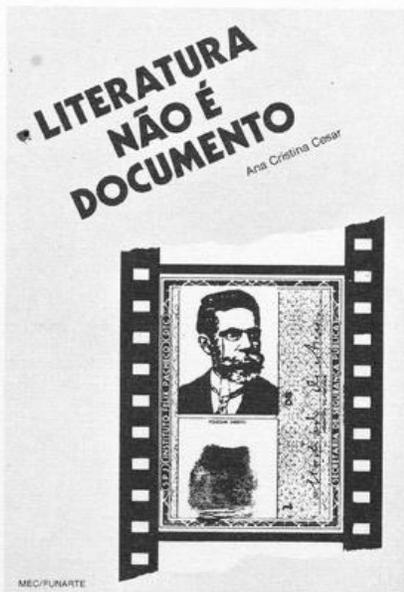


SOM E CINEMA



BOCA DO LIXO  
JOAQUIM OSWALD DE ANDRADE

# 37



## Literatura não é documento

Ana Cristina Cesar

A autora analisa os vínculos entre a literatura e o cinema documental brasileiro, tendo como pano de fundo as relações entre o Estado e a produção cultural, da década de 1930 à de 1970. Nesse processo de análise, Ana Cristina Cesar assinala com inteligência a visão equivocada com que certo cinema, à maneira das antologias escolares, se apropria do vulto literário para erigi-lo em monumento nacional.



## ORIGENS E EXPANSÃO DA FOTOGRAFIA NO BRASIL SÉCULO XIX

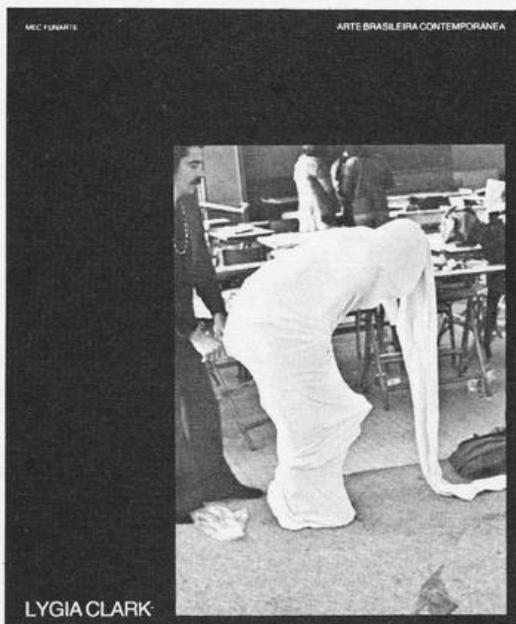
BORIS KOSSOY

MEC/FUNARTE

### Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – Século XIX

Boris Kossoy

Discorrendo sobre a história da fotografia no Brasil a partir de sua origem européia, a obra procura não apenas revelar os assuntos fotografados, os principais fotógrafos e a tecnologia empregada nos diferentes períodos desta evolução, como também intenta refletir sobre o próprio processo econômico-social que informa a história brasileira no século XIX. Partindo assim da premissa de que a história da fotografia de uma nação está definitivamente ligada ao próprio curso histórico do país, o livro procura ampliar esta visão ao traçar também um panorama dos caminhos da fotografia na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina.



Lygia Clark  
Coleção ABC

Precursora dos principais movimentos de vanguarda no Brasil, Lygia Clark iniciou sua trajetória na década de 1950, havendo então participado do movimento concreto. Logo ela irá romper com a moldura do quadro, passando a construir seus trabalhos no espaço, como é o caso dos contra-relevos, dos casulos e dos bichos. Já na década de 1960, Lygia inaugura sua fase sensorial, quando a percepção do instante é a própria essência do trabalho, passando em seguida a chamar o espectador a participar da obra como única forma possível de fazê-la existir. As metamorfoses clarkeanas estão documentadas no livro, que se encerra com a fase mais recente, representada pelos chamados "objetos relacionais".

# LANÇAMENTOS FUNARTE

# FILME CULTURA

ANO XIV JAN/FEV/MAR 1981 N.º 37 Cr\$ 150,00 EMBRAFILME



## O SOM DO CINEMA BRASILEIRO

Jean-Claude Bernardet + depoimentos de Felipe Ricci, Lulu de Barros, Humberto Mauro e Watson Macedo. 2

## OS COMPOSITORES

John Neschling, J. Lins, Remo Usai, Paulo Moura e Caetano Veloso. 8

## OS DIRETORES

Vladimir Carvalho, Arthur Omar, Geraldo Sarno, Julio Bressane, Neville d'Almeida e Leon Hirszman. 18

## OS TÉCNICOS

Juarez Dagoberto, Vitor Rapozeiro, Marcos Flaksman, Igor Srenewsky e Günther Böhm 24

## BOCA DO LIXO

Um ensaio fotográfico de Ozualdo Candeias + artigos de Jair Piantino e Inimá Simões 35

## TIZUKA YAMASAKI

Entrevista a João Carlos Rodrigues 45

## JOAQUIM PEDRO E O HOMEM DO PAU BRASIL

Wilson Bueno e Ricardo Dias 50

## CURTA-METRAGEM

Anotações hipotéticas sobre alguns filmes de curta-metragem de Jean-Claude Bernardet + Por um exemplo regenerador de Raquel Gerber + Inventando o Cinema: entrevista de Aloysio Raulino e Reinaldo Volpato por Claudio Kahns. 56

## OITO CRÍTICAS E DUAS RESENHAS

Iracema • Os Anos JK • O Inseto do Amor • Bye Bye Brasil • Noite sem Homem • Contos Eróticos  
Ato de Violência/Terror e Êxtase • Convite ao Prazer  
O roteiro enquanto texto • Cinema e dependência 64

## Pequena Bibliografia do Cinema Brasileiro

As matérias publicadas são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

1ª capa:  
Cena da filmagem de Segunda-feira: Greve Geral - 1980 de Leon Hirszman. Ao fundo, Bete Mendes. Foto Ruth Toledo

3ª capa:  
Revolução de 30 - 1980 de Silvio Back. Nuno Leal Maia - Ato de Violência 1980 de Eduardo Escorel.

4ª capa:  
Fernando Ramos da Silva. Pixote - 1980 de Hector Babenco.

Patrocínio da Secretaria de Assuntos Culturais do MEC.

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

Órgão responsável:  
Departamento de Documentação e Divulgação - Diretoria de Operações Não Comerciais

Diretoria e Redação:  
Rua Mayrink Veiga 28, 2º andar - Rio de Janeiro RJ

Secretário da Redação:  
João Carlos Rodrigues.  
Programação Visual:  
Funarte-Silvia Steinberg e Noni Geiger  
Arte-Final: Guilherme Sarmento  
Produção: Antonio Seara e Sergio de Garcia  
Impressão: Graphos Industrial Gráfico Ltda.  
Distribuição e Divulgação:  
Angela José e Carlos Alberto da Silva (RJ)

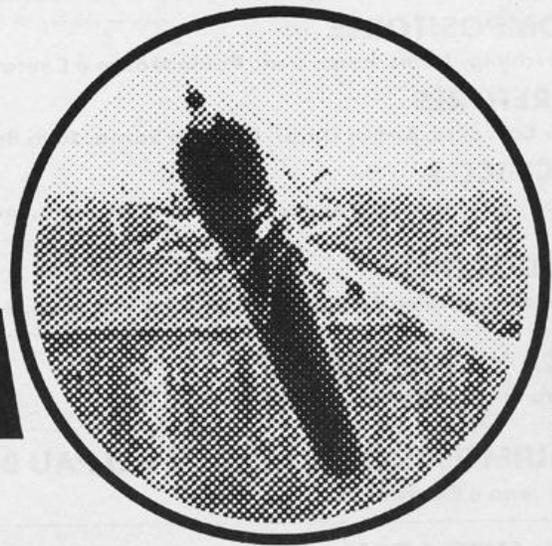
Reproduções Fotográficas:  
José Mauro e Fernando Alves.

Colaboraram neste número:  
André Andries, jornalista.  
Angela José, jornalista.  
Arthur Omar, cineasta, jornalista e professor de cinema.  
Carlos Eduardo Martins, cenógrafo e jornalista.  
Claude Salmona, fotógrafa.  
Cláudio Kahns, fotógrafo e diretor de curtas-metragens.  
David Neves, crítico, fotógrafo e cineasta.  
Helena Carone, jornalista.  
Hilda Machado, pesquisadora e jornalista.  
Inimá Simões, psicólogo, pesquisador, jornalista e curtametragista.  
Ismail Xavier, crítico e professor de cinema.

Jair Piantino, pesquisador de cinema.  
Jean-Claude Bernardet, crítico e pesquisador.  
José Carlos Avellar, crítico de cinema.  
Mariam van de Ven, assistente de som.  
Ozualdo Candeias, cineasta e ator.  
Raquel Gerber, socióloga, documentarista e pesquisadora de cinema.  
Reinaldo Maia, ator de teatro.  
Ricardo Dias, montador e curtametragista.  
Roberto Rocha, crítico de cinema.  
Roberto Ventura, professor de literatura.  
Ruth Toledo, fotógrafa de cena.  
Sergio Santeiro, cineasta, crítico e professor de cinema.  
Sérvulo Siqueira, curtametragista e crítico de cinema.  
Wilson Barros, curtametragista.  
Zulmira Ribeiro Tavares, escritora, ensaísta e pesquisadora.

JEAN-CLAUDE BERNARDET

# O SOM DO



Aspecto das filmagens de Segunda feira: greve geral-1980 de Leon Hirszman. Foto Ruth Toledo.

O cinema nunca foi silencioso. Só depois do advento do som e com o aparecimento das cinematecas é que os filmes sem som passaram a ser projetados silenciosamente. Senão, havia sempre um piano, ou uma pequena orquestra nos cinemas mais elegantes. Os músicos acompanhavam as situações tristes ou alegres, os momentos de pausa ou as correrias com trechos de seu repertório. Os filmes de produção mais empenhada tinham até partituras próprias. E houve também tentativas de produzir nas salas ruídos para acompanhar os filmes: galope de cavalo, trovões e tempestades. No Brasil, conheceu-se um outro sistema: cantores escondiam-se atrás da tela e acompanhavam sincronicamente a sua imagem ou a de outros projetadas na tela, cantando árias italianas.

Houve também outras experiências: fazer faixas sonoras em discos (naquela época ainda eram cilindros). Diversos processos, entre outros franceses

## FELIPE RICCI

O líder do cinema em Campinas e diretor da Apa-Film, Felipe Ricci, publicava na *Gazeta de Campinas*, em 25 de outubro de 1924, suas idéias sobre a função da música no cinema, quando este era ainda silencioso.

"Ora, para uma cena altamente dramática, o auxílio da música é um fator de preponderância única e equivale mesmo a um sucesso seguro, e ainda mais quando os artistas são pessoas dotadas de bons sentimentos.(...)

# CINEMA BRASILEIRO

e alemães, foram criados e patenteados. Se o cinema não se tornou sonoro mais cedo, não foi tanto por causa de uma incapacidade técnica, e sim porque não interessava à indústria investir num processo que forçosamente exigiria complexa e onerosa transformação, desde o estúdio até as salas. Foi uma firma americana à beira da falência que, para se salvar, arriscou tudo no sonoro: a Warner. Seu *Cantor de Jazz* (1927) teve sucesso internacional e levou a totalidade dos produtores, no mundo inteiro, a segui-la.

E então o cinema sonoro criou o silêncio. O sucesso imediato do sonoro gerou enorme quantidade de "talkies" (filmes que tagarelavam), filmes de operetas, filmes que perderam a agilidade de linguagem conquistada pelo cinema mudo, pois os microfones escondidos nos jarros de flores ou os fios dos microfones ocultos nos babados dos decotes não facultavam muita mobilidade. *Cantando na chuva* (1952) ironizou estas situações.

*Hallelujah* (King Vidor, 1929) se vale, como era moda na época, de inúmeras canções, no caso, música folclórica dos negros do sul dos Estados Unidos. No final, uma verdadeira caçada humana, num pântano, contra um negro fugitivo, se desenvolve em silêncio. Este silêncio, que já não era mais o silêncio obrigatório de antes, mas sim uma escolha, criou um estado de tensão novo. O som/silêncio estava se tornando elemento constitutivo da linguagem cinematográfica. Outro momento fundamental foi o manifesto

"Um escrito de assuntos para cinema ou um artista desse ramo somente conseguirá cenas perfeitíssimas com a presença da música.

"Bem sabe muita gente que as atrizes e atores, quando encarregados de papéis, ensaiam-nos em casa e sempre põem alguém a tocar piano, quando estudam as respectivas expressões.(...)

"Dentro em breve, a Apa-Film realizará um concurso de assuntos com valiosos prêmios e, eu aconselho a todos os interessados que desejam escrever dramas, comédias ou melodramas para essa concorrência que ao fazê-lo, estejam ouvindo ao menos que seja um piano tocar músicas tristes ou alegres, de acordo com o assunto a escrever. Eis o primeiro passo para o êxito.

"Como a cinematografia se desenvolverá rapidamente em Campinas, penso que os interessados devem cuidar, a sério, de escrever assuntos, pois que essa é uma fonte rendosa, mas não devem se esquecer de uma coisa:

"A música e o cinema são duas artes irmãs reunidas pelo progresso dos povos!"

(citado por Carlos Roberto de Souza em *O Cinema em Campinas nos Anos 20* ou *Uma Hollywood Brasileira*, inédito).



## LULU DE BARROS

Um dia, em 1929, encontrando na rua o Sr. Bruno, que era, naquele momento, diretor das Empresas Cinematográficas Reunidas, que estava entusiasmado com o cinema sonoro, que acabava de chegar, eu lhe disse, confesso que para gozá-lo:

— Ora, Sr. Bruno, não é só americano que faz filme falado. Eu vou fazer um.

Ele acreditou e, continuando com seu entusiasmo:

— Vai? Como se chama o filme?

E, para gozá-lo mais ainda, respondi.

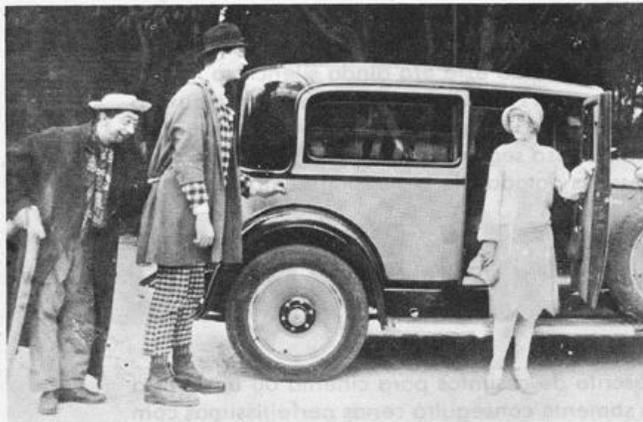
— Acabaram-se os Otários.

— Eu faço negócio no escuro. Vamos ao escritório. Fui. Conversa vai, conversa vem, sai de lá com negócio fechado e data marcada para a estréia do filme!

Mas como eu iria fazer um filme falado? Não tinha, nem conhecia as máquinas especiais para esse fim! Que fazer?

Bem sei que *audaces fortuna juvat*, mas...

De repente, lembrei-me do que havia acontecido nos estúdios da Gaumont. Lá faziam experiências, já naquela época, para dar som, dar voz ao cinema. Eles queriam fazer um filme de curta metragem, no qual um artista cantava. Era uma canção espanhola. Mais uma vez o meu físico, parecido com espanhol, me ajudou.



Genésio Arruda, Tom Bill e Rina Weiss.  
Acabaram-se os otários-1929 de Lulu de Barros.  
O primeiro filme sonoro brasileiro.

dos cineastas soviéticos (1928), que obedecia a propostas não naturalistas: de que adianta ouvir passos quando a imagem mostra alguém andando? É redundante e óbvio. O som só terá interesse se entrar em tensão ou contradição com a imagem. O *Cidadão Kane* (1941), realizado pelo então radioator e produtor de rádio Orson Welles, criou, para o público em geral e também para muitos cineastas, críticos e teóricos, um fato irreversível: o cinema é uma linguagem sonora. Sequências tornaram-se antológicas, como a da câmara que acompanha, num longo *travelling* vertical ascendente, os agudos cada vez mais agudos da má cantora, até encontrar, no urdimento, maquinistas com cara de desagrado.

A dublagem após a filmagem e em estúdios especiais livrou os atores de sua imobilidade e de seus microfones, livrou as filmagens do pesado equipamento de som que tinha de ser carregado. Diretores neo-realistas italianos jogaram atores não-profissionais e câmaras nas ruas, mas faziam seu som posteriormente em estúdios; não sei se todos, em todo caso; Rossellini, De Sica. Na virada dos anos 50-60, o desenvolvimento de um equipamento de filmagem leve, de gravadores portáteis precisos como o Nagra, de microfones dire-

a revista Cinearte já comentava  
que a má reprodução do som nas salas  
prejudicava os filmes brasileiros,  
e não os estrangeiros.

cionais, do acoplamento gravador/câmara permitindo a captação de som síncrono na filmagem, abriu novas possibilidades ao cinema sonoro. Um novo estilo aparece, conhecido como Cinema Verdade. Eram documentários baseados em entrevistas. Pessoas falavam interminavelmente na tela, em primeiro plano. Qualquer gaguejo ganhava extraordinária força dramática. Até se tornar viável um filme em que o som, a língua, a lingüística ocupam o centro do drama: *Pai Patrão*, dos irmãos Taviani (1977).

É na época do florescimento do Cinema Verdade, quando a fala domina o cinema, que foi escrita a frase: "Uma fala dramática envolta em imagens". Assim Paulo Emílio Salles Gomes definia o cinema, numa comunicação apresentada à Iª Convenção da Crítica Cinematográfica, em 1960. Essa definição

era um tanto sacrílega. É claro que já não se encontrava mais quem defendesse o cinema mudo e considerasse que o som maculasse a essência da sétima arte, imagem muda por excelência. Tais posições ainda se manifestavam no Brasil no início dos anos 40, uns quinze anos após o advento do cinema sonoro, na polêmica coordenada por Vinícius de Moraes entre os partidários do cinema sonoro e seus adversários. Assim mesmo, até hoje, embora se aceite o som como parte da linguagem cinematográfica, continua a se afirmar o primado da imagem, a qual é complementada pela fala, pelos ruídos, pela música.

O que levou Paulo Emílio a adotar uma posição antagônica à de seus velhos amigos como Plínio Sussekind Rocha, ainda nos anos 70 defensor do cinema mudo, antagônica ao consenso geral? Paulo Emílio gostou do paradoxo e viu, certamente, nesta definição, a possibilidade de abrir mais uma frente de luta contra o cinema importado e favorável ao cinema brasileiro.

Na cena em que o cantor se exibia, havia no fundo uns guitarristas que, como o som já estava gravado, não precisavam saber tocar. Era só ato de presença. Pedi para figurar nesse grupo, que era a forma para eu melhor ver o que faziam. Como o negócio era de espanhol, mais uma vez me aceitaram. Vesti-me com uma roupa típica que me deram e, com uma guitarra na mão, fui sentar-me no estrado destinado aos músicos.

Eles faziam o seguinte: ligavam a câmera de filmar a um gramofone... sim, já que não havia amplificadores, auto-falantes... Assim, o artista tinha de ouvir, para acompanhar, fingindo que cantava, o som que vinha do gramofone movido pela câmera, a qual, por sua vez, era tocada por um motor. Então, ele tinha de fazer os movimentos sincronicamente com o som que ouvia.

É o que hoje chamamos no cinema de **play-back**, e erradamente na TV chamam de dublagem.

(...) Então, eu procurei a fábrica de filme Parlophon e contratei a gravação de diálogos entre Tom Bill e Genésio Arruda, que seriam os protagonistas do filme, junto com a Luly Málaga. Devo dizer que, na ocasião, também se projetavam filmes cujo som vinha gravado em discos.

Na Gaumont, não dispoño de aparelhagem para unir o filme, da cabine de projeção, ao som produzido por um gramofone colocado atrás da tela, eles tiveram de adaptar ao gramofone um ponteiro colocado na frente e atrás da tela, e colocar, na cabine, um outro porteiro, ligado ao projetor. Tocando a máquina a mão, o operador procurava manter esse ponteiro da cabine na mesma posição que o colocado embaixo da tela, para garantir o sincronismo.

Mas, agora, com um simples toca-discos unido ao

projetor, com o amplificador na mesma cabine, bastava colocar um fio ligando o alto-falante debaixo da tela, o que simplificava tudo!

Havia, ainda, um pequeno contra-tempo. É que os discos que eram gravados com a rotação 78 só alcançavam três minutos e uma parte de fita alcança dez minutos.

Isso foi resolvido da seguinte maneira: o operador colocava no projetor n.º 1 as cenas sincronizadas, como disse, acertando o **start** do disco e do filme. Enquanto essa cena era projetada, ele colocava no projetor n.º 2 a cena intermediária não sincronizada e no outro toca-discos a música que a devia acompanhar. Quando, no projetor n.º 1, a cena chegava ao fim, ele passava para o projetor n.º 2, como até hoje se faz na passagem de uma parte para a outra. Enquanto essa cena era projetada, ele acertava o **start** do filme e do disco da segunda cena sincronizada e, no final desta, tornava a passar para o projetor n.º 2, onde a outra cena musicada já estava preparada. E assim por diante!

Como o meu aparelho era leve e facilmente portátil, eu estava em condições de levar o meu filme falado a cinemas não possuidores de aparelhagem sonora.

Para acompanhar e instalar o aparelho nos cinemas, e só para isso, contratei o Moacyr Fenelon, que sequer entrou num local onde eu filmava e nunca teve a menor participação nas filmagens. Fenelon foi contratado por mim porque trabalhava numa casa de rádio na rua Direita, em São Paulo, e por isso entendia bem de amplificadores. Depois, com o americano Wallace Downey, é que terminou fazendo fita, embora, no início, só ajudasse no som.

(trecho de *Minhas Memórias de Cineasta*, livro de Luiz de Barros, Artenova/Embrafilme. 1978).

## no brasil, só excepcionalmente encontram-se trabalhos sonoros comparáveis ao que foi feito em fotografia, câmera e montagem.

A língua é um símbolo de nacionalidade, é um fator de unificação da população que vive num mesmo país. "... Existe uma língua brasileira?... Existe... É a língua de que todos os socialmente brasileiros têm de se servir, se quiserem ser compreendidos pela nação inteira. É a língua que representa intelectualmente o Brasil na comunhão universal.", escreve Mário de Andrade. É a pergunta do sanfoneiro a Salomé: "Você fala brasileiro?" (e não português), que teve tanto sucesso em *Bye Bye Brasil*. O ataque à língua da nação e a presença de línguas estrangeiras são vistos como prejudiciais à nacionalidade. A afirmação da língua é uma afirmação de nacionalidade, donde a importância de um cinema falado na língua do país. A chegada do cinema sonoro, melhor dito, do cinema sonoro americano

no Brasil, se provocou algumas boas "enchentes" em determinados cinemas, também provocou um surto nacionalista nos meios cinematográficos. O que as imagens, tidas como linguagem universal, não tinham conseguido fazer, o som fazia: deslanchava uma onda fortemente anti-americana e criava a necessidade da nacionalização do cinema. Afrânio Peixoto afirma, em 1929, que o sonoro coloca o problema da "americanização do mundo e das independências nacionais". O sucesso de alguns filmes sonoros fortalece essa impressão de que chegou a vez do cinema brasileiro: *Acabaram-se os Otários* (Luiz de Barros, 1929) e *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931) ficaram semanas em cartaz. O público

gostava de ouvir sua língua no cinema, não aceitaria filmes que ferissem seu nacionalismo, e filmes cuja língua não entendia. Essas idéias espalhavam-se pelos jornais e revistas.

Vieram as legendas e a "normalidade" voltou.

Fala e música tiveram fundamental importância na relação entre a produção cinematográfica brasileira e o público. A comédia musical, a chanchada, foi a parte do cinema brasileiro que, até o fim dos anos 50, encontrou maior receptividade junto ao grande público. "Nós somos as cantoras do rádio." O rádio emprestava sua voz e sua música ao cinema. É o maior sucesso dramático da época foi *O Ebrio* (1946), com Vicente Celestino. A chanchada talvez tenha também favorecido o aparecimento, na tela, de uma língua cotidiana, familiar,

## HUMBERTO MAURO

No início dos anos quarenta, Humberto Mauro proferiu uma série de palestras radiofônicas, na PRA-2, sobre cinema. O tema do dia 8 de novembro de 1943 foi a música. A palestra foi ao ar às 19:30 hs.

Mauro inicia relatando opiniões do compositor americano Stothart, transcritas num livro de Stephen Watts.

"(...) acho a música no cinema um meio de incrementar o gosto pela boa música e revelar vocações mais de músicos sérios que de compositores ligeiros.

"Pouca gente avalia a importância, o encanto, que não só a boa música, mas a música clássica empresta ao filme. Nos nossos dias, o público tem a possibilidade de ouvir e apreciar as obras dos maiores músicos, que acompanham os dramas cinematográficos para lhes dar maior valor. Sempre tive a convicção de que, animando o drama com um acompanhamento musical, não só difundia diariamente a música clássica no público em geral, como ainda estimulava principalmente talentos novos, que mais tarde podem se tornar clássicos. Enquanto os compositores de canções encontram no estúdio um campo muito restrito, os autores sérios tem oportunidade de desenvolver sua inspiração moderna e seguir o caminho traçado por homens com Stravinsky, levando à tela os seus princípios impressionistas.

"O Cinema Brasileiro, que está começando agora, pode tirar destas palavras de Stothart grandes ensinamentos. Primeiramente não devemos insistir em aplicar nos nossos filmes, como até agora, apenas a música ligeira, incidentalmente.

"Dos filmes sonoros brasileiros até agora produzidos, apenas *O Descobrimento do Brasil* e *Os Bandeirantes*, do INCE, apresentaram uma partitura musical que vai sem interrupção, pelo filme, de fora a fora, conservando sempre um valor sinfônico notável. *O Descobrimento do Brasil* deu motivos a que nosso Villa Lobos se inspirasse e compusesse três ou quatro suites de extraordinária beleza.

longe dos diálogos impostados, gramaticalmente escorregiosos, que até bem pouco tempo foram a norma do cinema dramático. O aparecimento do Cinema Verdade (*Opinião Pública*, 1967, por exemplo) e dos documentários de entrevistas em geral, o desenvolvimento do som direto tiveram contribuição decisiva para a afirmação, na tela, do português falado no Brasil, com as suas modalidades e sotaques regionais.

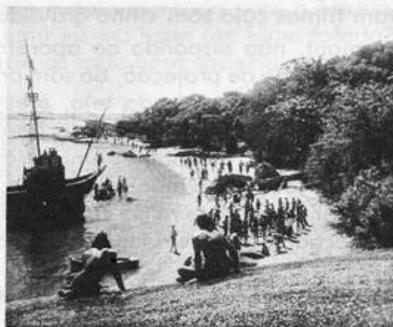
A afirmação de Paulo Emílio não é significativa apenas em termos da língua. É também uma reivindicação relativa à situação técnica do som cinematográfico no Brasil. É sabido que o fato do cinema dominante no mercado ser legendado não torna necessário, para acompanhar o enredo dos filmes, que sejam ouvidos os diálogos. Onde salas cuja acústica é deficiente a ponto de tornar inaudível os diálogos e pastoso qualquer som. O problema vem de

longe. A revista *Cinearte*, já em maio de 1933, comentava que a má reprodução do som nas salas prejudicava os filmes brasileiros e não os estrangeiros, cuja língua não se entende. Desde então, a situação não sofreu sensível melhoria.

Estou convencido de que essa situação do som e a existência da legenda no cinema dominante tiveram profunda influência sobre a formação do espectador cinematográfico no Brasil. Porque prevalece um código escrito para a apreensão dos diálogos. Porque a leitura das legendas — esporte que exige um treinamento bem mais complexo do que pode parecer à primeira vista — não permite ao espectador deter-se nas imagens. Porque a legenda tem um peso plástico que altera a composição das enquadrações. Porque o aparecimento e desaparecimento das legendas e o processo de leitura imprime

"Os Bandeirantes permitiu que o maestro Francisco Braga fizesse um verdadeiro pot-pourri das suas melhores composições. Apenas o Prelúdio era inédito. Aliás, não há mal nenhum em aplicar, nos nossos filmes, música incidental. Mesmo sob o ponto de vista técnico, facilita extraordinariamente. Inúmeros filmes americanos são até hoje recordados devido às pequenas melodias encantadoras neles contidas. (...).

"Mas, como eu ia dizendo, não há mal nenhum em aplicar a música ligeira, canções, sambas?... Nós podíamos, perfeitamente, divulgar também melodias desconhecidas do público brasileiro de compositores nossos notáveis, como: José Maurício, o próprio Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, para falar apenas de alguns que já morreram. E podemos deduzir também das palavras de Stothart que, embora seja aconselhável divulgarmos o mais possível a nossa boa música, não haverá mal nenhum em aplicarmos nos nossos filmes a música estrangeira, sempre que necessária. (...)"



Fotograma de  
*O Descobrimento do Brasil*-1937.  
Direção de Humberto Mauro  
e música de Villa-Lobos.

mem à nossa relação com o filme um ritmo que nada tem a ver com ele.

Esse conjunto de fatores talvez explique a pouca importância que, de modo geral, diretores e produtores brasileiros têm dado à trilha sonora. A preocupação dominante é que se consiga entender os diálogos. Além disso, uma música ambiental, e tradicionalmente o músico começa a participar do filme quando já está montado. E ruídos, de chuva quando está chovendo, de bater de porta quando bate porta. Onde a exaltação do estilo naturalista de Geraldo José. Há exceções. Os filmes de Glauber Rocha. Ou esse crepitar de chuva caindo num terraço que conduz um personagem de *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964) à sua infância, quando era familiar o crepitar do óleo numa frigideira de fritar bolinhos. Mas só excepcionalmente encontram-se trabalhos de expressão sonora que possam se comparar com o que foi feito no Brasil em matéria de fotografia, de câmara e de montagem.

## HUMBERTO MAURO

A propósito do som e da música dos filmes de Humberto Mauro, vale recordar dois episódios contados por ele, por ocasião de uma visita a Volta Grande, sua cidade natal.

O primeiro diz respeito à gravação da trilha musical de *O Descobrimento do Brasil*, feita pelo maestro Villa Lobos. A música, composta especialmente para o filme, estava para ser gravada num estúdio na praça Mauá, no Rio de Janeiro. O compositor já havia visto o filme e composto as partituras. Faltava apenas gravar. No dia combinado, os músicos compareceram pontualmente, com a exceção de um violinista. Conta Mauro:

"Eu estava sabendo da gravação e resolvi aparecer por lá. Era de manhã e fazia muito calor. Chegando, encontrei o Villa Lobos enfurecido com a falta do violinista. Aliás, este vinha vindo, mas saiu para tomar uma cerveja na esquina, e isso tinha mais de duas horas. Os outros músicos também estavam muito irritados com a falta de responsabilidade do colega. Lembrei, de repente, que era violinista, tocava muito mal, mas quem sabe... Perguntei ao Maestro o que o violino tinha de fazer. Ele respondeu que era apenas um ré. Bom — disse eu — se é para dar um ré, eu sei. Começamos a gravar. A orquestra fazia evoluções e o maestro apontava, em determinado momento, a batuta para mim:

— Réééé...

Mais evoluções e novamente a batuta apontando.

— Réééé...

A coisa saiu boa, meu ré foi muito elogiado. Depois acabei dando razão ao violinista que fugiu. Tanto calor, para dar apenas um ré.

O segundo caso aconteceu anos depois, quando filmava o seu último longa-metragem *O Canto da Saudade*, em 1951. Já funcionário do Instituto Nacional de Cinema, Mauro ganhava muito pouco e sua esposa estava internada no hospital. Mesmo assim resolveu levar o projeto adiante.

"Apesar dos problemas que me atordoavam, resolvi ir com meu filho Zequinha para Volta Grande e começar a filmar. Peguei um negativo de som muito gasto, emprestado lá do INC. Depois que concluisse as filmagens, compraria um novo e colocaria no lugar. Era só eu e o Zequinha trabalhando. Os atores eram pessoas aqui da região: colonos e batedores de pasto. Eu mesmo, além de dirigir, interpretava um coronel.

"A trilha sonora seria composta de músicas folclóricas locais. Acontece que só eu sabia em que cenas elas entravam. Usava, então, um apito, junto com a câmera, para marcar o compasso da caminhada dos atores e outros movimentos. O apito era quase um sincronizador.

"Depois que o filme ficou pronto e fui colocar a música, pude observar que o apito tinha funcionado. A sincronização do som e da imagem ficou quase que perfeita."

André Andries



## WATSON MACEDO

Quando eu dirigi o meu primeiro longa-metragem, *Não Adianta Chorar*, ainda não havia regravação da pista sonora. Usava-se um gravador no estúdio, onde eram feitas quatro ou cinco trilhas: uma para o diálogo, outra para a música, outra para os ruídos e, quando fosse necessário, uma outra, onde mesclavam som dos diálogos, ruídos e música.

Eu sempre preferi trabalhar com o som direto, mesmo depois do advento da dublagem no estúdio. A dublagem é um som mais refinado, tem uma melhor qualidade, mas eu sempre achei que o som direto é mais autêntico, capta melhor a emoção da cena.

Durante as gravações, eu usava o microfone "girafa", mas isso sempre causava um grande problema. A pessoa que manipulava o microfone geralmente era inexperiente e não sabia conduzir, perdendo vários diálogos. O técnico de gravação, que ficava manipulando o gravador num aquário, ficava fulo da vida e as brigas eram uma constância. Havia casos de trocarmos o "girafeiro" três vezes num mesmo filme.

Outro problema era com o iluminador. As gravações, por serem feitas em estúdio, necessitavam de muita luz. Então, a "girafa", girando de um lado para outro, acompanhando os atores, quase sempre fazia uma sombra que era captada pela câmera. As vezes, preocupado com os atores, eu nem via a sombra. Só com o filme passando o problema então surgia.

Como eu dirigi muitos filmes musicais, onde a história era entremeadada por músicas cantadas pelos cantores em evidência, a equipe de realização foi criando uma série de expressões muito gozadas. Uma delas, eu me lembro bem, era o "para pra cantar". A gente estava gravando uma cena e tinha de entrar o cantor com a música. Se a cena era num bar, ouviam-se muitos ruídos de copos, mesas e cadeiras mexendo, conversas etc. De repente, entrava o cantor e os ruídos desapareciam, porque a música tinha sido gravada anteriormente no estúdio. O cantor só dublava. Não havia possibilidade técnica de colocar o disco e manter os ruídos.

(depoimento a André Andries)

## JOHN NESCHLING

FC — Qual é o seu compositor favorito?

NESCHLING — De cinema ou em geral? Olha, essa pergunta é tão vasta que dá uma entrevista. Depende para que. Eu tenho compositores preferidos para piano, para orquestra e para cinema também, como, por exemplo, Ennio Moricone, o Nino Rotta, o Bernard Herrman, o Quincy Jones, o Lalo Shifrin.

FC — Como vê a situação da música no cinema brasileiro?

NESCHLING — Olha, a situação da música no cinema brasileiro é a situação do cinema brasileiro, das artes no Brasil. Estamos na época do despertar do profissionalismo, então muitas coisas passam despercebidas. A música tem ainda um problema específico no cinema brasileiro: de todos os elementos da linguagem cinematográfica, ela foi o que mais tarde foi descoberto pelos cineastas. Veja bem: quando o Buñuel dispensa a música nos filmes dele, dispensa conscientemente, não é? Entre nós, só agora os cineastas estão despertando para a importância da música como um elemento de linguagem. Por outro lado, as dificuldades financeiras fazem com que a mú-

# O SOM

sica seja a última coisa pensada pelo produtor. Geralmente, ele só procura o compositor quando o filme está na fase final de montagem e, naturalmente, a verba já estourou. Então, se você parte a princípio para fazer uma música em que não pode usar mais de cinco músicos, você tem de imaginar tudo dentro destas limitações. No Brasil não existe uma escola de música para cinema, existe uma série de pessoas que aprenderam na prática, inclusive eu. O Edu Lobo fez um curso de

as dificuldades financeiras  
fazem com que a música  
seja a última coisa  
pensada pelo produtor.

música para cinema nos EUA, mas fora ele, não conheço outro. A maioria dos compositores, além de não ter frequentado uma escola de música para cinema, também não tem nenhuma escola de composição. São todos músicos que vieram da música popular. Dificilmente você encontra músico erudito fazendo música para cinema. Tem um ou outro filme com música feita pelo Marlos Nobre, o Edino Krieger, o Guerra Peixe. A maioria dos filmes quem faz é o Caetano, o Francis Hime, o Edu Lobo, o Egberto Gismonti. O que acontece então é que esses compositores são autodidatas, não conseguem se livrar da marca pessoal. Quando você vai fazer a música de um filme de época, de 1850, o diretor não quer uma música do século XX. Então você precisa de uma pessoa que tenha um artesanato e possa escrever uma música do século XIX. Se você quer uma música que vai falar do futuro, você tem de falar em música eletrônica, e precisa de um compositor adequado. Nesse sentido, há muito poucos compositores que fazem isso. Cinema é aquela coisa cronometrada. Eles querem que a gente improvise muito, que use muito disco, pra usarem menos horas de estúdio e assim por diante.

Como também não existe uma escola de cinema no Brasil, os cineastas também são autodidatas e, portanto, eles próprios não têm uma noção clara do que seja música para cinema. Até bem pouco tempo atrás, confundia-se música para cinema com música de cinema, ou seja, pedia-se ao Chico Buarque para escrever uma canção para *Dona Flor* e ficava como sendo música de Chico Buarque, quando isso não é absolutamente música de cinema.

FC — Para você o que seria música de cinema?

NESCHLING — Na verdade, tem de ser uma contribuição lingüística para a leitura do filme.

FC — Como você vê isso?

NESCHLING — Você tem uma imagem e essa imagem, segundo o diretor, necessita de uma infra-estrutura sonora, seja para o que for. A música, como elemento abstrato, tem um poder muito maior do que a linguagem visual, como elemento concreto. Se na TV você tirar o som de um filme de terror, ele perde a razão de ser. Se você tirar a música do John Williams de *Tubarão*, o filme perde 80% da tensão. Isso é que eu chamo de usar a música como um elemento dramático de linguagem. No *Apocalipse*, por exemplo, o Coppola trabalhou dois anos: é um trabalho tão impressionante que todos os sons do filme são sintéticos, desde uma porta batendo até uma metralhadora. Tudo é sintético, nada é real, pois ele não usou som direto. Isso é uma utopia absoluta no Brasil, não é? Eu, pra fazer *Gaijin*, tive de me contentar com cinco músicos e olhe lá. Acho que o milagre brasileiro é conseguir fazer música para cinema com os meios que nós temos. Agora, em *Pixote*, eu consegui um convênio com uma gravadora para trabalhar no estúdio, mas, mesmo assim, tive dificuldades de horário, e tive de gravar a música inteira em cinco horas e depois ainda mixar em três. Isso, usando um pequeno número de músicos, porque as tarifas estão impossíveis, hoje em dia. *Xica da Silva*, *Dona Flor*, *Vai Trabalhar Vagabundo*, *A Dama do Lotação*, em que se usa um tema musical do Caetano ou outro compositor popular qualquer como trilha sonora sem nenhuma conexão, às vezes é uma história que se conta em termos de samba-canção, mas na hora que tem de sublinhar a linguagem, não funciona. No *Cortiço*, eu fiz as duas coisas: eu fiz a *Rita Baiana*, que é o tema do filme, mas independente disso eu fiz a trilha sonora. Uma coisa foi fazer a música tema e outra a música incidental, que traz problemas específicos. Você pode de repente supervalorizar sentimentalmente uma cena se usar uma música lacrimosa, você pode inclusive estragar uma cena romântica com uma música rebarbativa, sentimentalóide. Se você usar uma música seca e realista, pode jogar um pouco de água fria na emoção do espectador. Eu, quando trabalho com cinema, procuro trabalhar do roteiro até a mixagem.

FC — Você tem conseguido isso?

NESCHLING — Poucas vezes, mas hoje em dia estou conseguindo escolher os filmes que quero fazer. Eu coloco como condição que não me entreguem o filme pronto. Eu fiz *Os Condenados*, trabalhando desde o roteiro, fiz *Lúcio Flávio*, *Gaijin*, *Pixote* e *Bonitinha mas Ordinária*. Trabalhos em que participei desde o início até a montagem, trabalho com o montador, o técnico de som e o mixador.

FC — Dê exemplos do seu modo de trabalhar.

NESCHLING — A partir do momento em que o roteiro está pronto, eu procuro assistir às filmagens, vou para ver o trabalho do diretor com os atores, pra ver o clima do cenário. Quando acabam as filmagens eu procuro manter sempre contato com a moviola. Procuro ver o primeiro corte pronto sem tempos, só para sentir, o que não é muito fácil em moviola.

FC — A partir desse momento você já idealiza seu trabalho?

NESCHLING — O meu trabalho musical é muito estranho, porque é muito introvertido. Eu demoro muito a conceber a idéia, concebo primeiro teoricamente, faço mil anotações enquanto vejo a moviola, escrevo um teminha que me ocorre, coisa muito pessoal. A partir do segundo corte, eu peço uma

projeção em banda dupla, porque aí já tenho uma idéia melhor. Se possível, já com uma ou duas bandas de ruído. Se é som direto, ainda melhor. *Bonitinha*, por exemplo, é todo dublado, então é mais difícil ainda. No caso do *Lúcio Flávio*, eu cheguei à conclusão de que queria usar um sax para o personagem título. Então, eu falei com o Babenco: "quero usar um saxofone". Ele adorou a idéia e fez o tema, que considerei perfeito. Ele adorou, mas disse que não dava pro filme. Fiquei desesperado. Um belo dia, ele me chamou e mostrou um disco do Gato Barbieri pra eu ouvir, porque tinha o clima de desespero que ele queria. Ouvi. A música do Gato não tinha nada pro filme, mas o título de uma das músicas *Milonga Triste*, me levou à possibilidade de usar um choro triste, uma modinha triste. Esse tema, o Babenco adorou. Daí, eu falei que ia chamar o Paulo Moura pra tocar sax e improvisar comigo. É claro que eu poderia ter apresentado uma música e dito: "faça o que você quiser" e tudo ficaria muito mais fácil. Fiz isso uma vez no *Cortiço* e foi uma tragédia. Quando entreguei a fita para o diretor, ele já estava com os tempos mais ou menos prontos. Depois, teve um segundo corte e eles cortaram a cena com a música. Fiquei muito chateado e foi a última vez que trabalhei nesses moldes. Por incrível que pareça, foi o filme onde me deram mais possibilidades técnicas — tinha uma orquestra de cordas, um grupo de choro, a Zézé Motta — mas menos possibilidades artísticas.

sica lacrimosa, melodramática.

FC — Por que você disse não interferir nos ruídos do filme?

NESCHLING — Não há muito como interferir. Se o cara bate uma porta de carro, o barulho tem de ser de uma porta de carro. Eu posso, isso sim, propor ao diretor uma cena onde ele retire todos os ruídos e eu faça uma música incidental.

FC — Mesmo aceitando uma estética realista, será que esses ruídos não fazem parte da descritiva sonora?

NESCHLING — Acredito que fazemos, mas ainda não chegamos a essa sofisticação. Ainda não tive nem as possibilidades técnicas e acredito que nossos técnicos de som também não tenham.

FC — Estou sentindo que você está dividindo a trilha em duas partes: a) música de cinema e incidental, b) ruídos e falas.

NESCHLING — É isso. Como meu trabalho ainda está sendo desenvolvido, acredito que ainda vai chegar lá. Talvez, depois da entrevista, eu tenha feito a minha cabeça. Ainda não me preocupei com ruído de porta de carro, de avião, de buzina mas, com o tempo e o melhorar das condições técnicas, será o caso de me preocupar com tudo que é som em cinema.

FC — No seu trabalho, você tem tido contato com os técnicos de som?

# OS COMPOSITORES

Betty Faria e Marcus Vinicius. O *Cortiço*-1978 de Francisco Ramalho Junior. "O filme onde me deram mais possibilidades técnicas e menos possibilidades artísticas".



Zenildo Santos, Fernando Ramos da Silva e Gilberto Moura. *Pixote*-1980 de Hector Babenco.

ainda não me preocupei com o ruído de porta de carro, de avião, de buzina.

FC — Até que ponto você leva em conta o uso de ruídos?

NESCHLING — Depende muito do diretor de som e do diretor do filme. Eu procuro interferir o máximo possível no uso do som, não nos ruídos de porta, etc., mas a música de rádio, música incidental. Por exemplo, no *Pixote*, tem muita discoteca dentro da FEBEM, tem muito rádio, muita televisão. Eu escolhi os programas de TV, as músicas usadas nas festas, etc. Um filme tem de ter unidade sonora.

FC — E na mixagem?

NESCHLING — Estou presente, embora nesse momento o diretor tenha muito mais voz ativa do que eu, né? Eu apresento minha música, faço uma pré-mixagem e a partir daí é o diretor que mixa, ele é que tem de saber se quer a música um pouco mais alto, ou se está interferindo muito na cena. Eu discuto muito com ele, acho isso muito importante. Na época da chanchada, existiam o Lyrio Panicali e todo esse pessoal fantásticamente artesanal, mas que, apesar de altamente profissionais, eram *à la Hollywood* e sem nenhuma criatividade sonora em cima do cinema. Na época do Glauber e do Cinema Novo, a música era deixada sempre em segundo plano, ou então chamavam compositores populares para escrever um tema específico para o filme. Só há sete ou oito anos atrás os diretores começaram a tomar essa consciência.

FC — A que você atribui esse súbito interesse?

NESCHLING — Porque nós temos uma cultura importada e por isso estamos sempre atrasados. Mas, mesmo no cinema estrangeiro, o Nino Rotta, Ennio Moricone, Bernard Herrman, John Williams, Lalo Shifrin só começaram a fazer música para cinema nos últimos 20 anos. Antes era uma mú-

NESCHLING — Tenho. Tive nos filmes do Babenco e em *Os Condenados*, mas no *Gaijin* não assisti às filmagens.

FC — Que tipo de contatos?

NESCHLING — Procuro conversar com eles sobre a concepção sonora do filme, que tipo de ruídos vão botar, etc.

FC — Que acha da possibilidade de um seminário com músicos, técnicos e diretores sobre o problema do som no cinema brasileiro?

NESCHLING — No Rio, já se fez coisa parecida. O José Joffili fez durante três segundas-feiras conversas sobre música no cinema. Mas eu achei muito fechado: era só ele e um músico. Acho que um seminário mais amplo seria fantástico para dar conscientização aos músicos e diretores. Chamar o pessoal que tem trabalhado mais ultimamente, o Francis Hime, o Edu Lobo, o Egberto Gismonti, o Remo Usai, o Sérgio Ricardo, o Tom Jobim. Caetano se possível, o Guerra Peixe, que é da velha escola. E trazer alguém de fora pra dar aula pra gente, o Moricone ou o Lalo Shifrin. Mesas redondas, seminários e palestras, para que os estudantes e os jovens compositores possam participar. E, principalmente, conscientizar os produtores a reservarem uma verba para música. *Os Sete Gatinhos*, por exemplo, que tem toda uma proposta estética, tem músicas de Roberto e Erasmo Carlos que já existiam antes, uma coisa fora de propósito. São músicas que todo mundo conhece porque ouve no rádio. Já na *Dama do Lotação*, o Neville usou todo tempo aquela música do Caetano e me encheu o saco, mas de qualquer maneira era uma música feita para o filme. Nos *Gatinhos* não, usou música que já existia.

(entrevista a Jean Claude Bernardet)

qualquer um  
que pretenda  
fazer música  
de cinema  
tem de conhecer  
uma moviola.

## J. LINS

FC — Como você começou a fazer música para cinema?

LINS — Em 1970, eu era professor do Instituto Villa-Lobos e trabalhava com música experimental. Foi quando o Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, que estava dirigindo *Mãos Vazias*, me procurou querendo que eu fizesse a música, já que também era um filme experimental. Depois disso, nunca mais parei, pois descobri o cinema como veículo de expressão sonora.

FC — Você viu alguma diferença entre a música que você fazia antes e uma trilha sonora?

LINS — Não existe o cinema e a música no cinema. O que existe é uma arte complexa que engloba imagem e som, tendo, portanto, a música como um dos seus elementos. Para falar a verdade, não gosto muito deste papo de música X imagem. A verdade é que o cinema ainda está no primeiro estágio no que diz respeito à utilização do elemento sonoro, ainda na sua fase naturalista. Dizer que a informação sonora raramente ocorre sem estar associada a uma imagem é uma pobreza. Desde quando os ouvidos precisam pedir permissão aos olhos? Dentro em breve se fará um cinema que usará recursos semelhantes aos da narrativa visual, que pode reportar um elemento desvinculado da ação.

FC — Já se faz isto atualmente no Brasil?

LINS — Já existem avanços. *Coronel Delmiro Gouveia*, para mim, foi um. Certas características psicológicas do personagem são sublinhadas pela música, sem que o diretor tivesse que recorrer a imagens ou palavras.

FC — Você fez estas experiências também em outros filmes?

LINS — Em cada filme você tem de transar um tipo de música. . . Foi em *Ladrões de Cinema*, 1977, que pela primeira vez fiz um trabalho mais abrangente, fui mesmo diretor musical. Não fiquei só no âmbito da música, pude trabalhar com todos os elementos sonoros, dos ruídos à dublagem, o que será sem dúvida o papel do compositor de cinema no futuro. Em *O Princípio do Prazer*, também do Bigode, a música está cheia de referências à música popular brasileira. Não chego a citações, mas induzo à lembrança de músicas que foram sucesso. Já em *Bububú no Bobobó*, do Marcos Farias, tive de me reportar ao teatro mambembe brasileiro, e não teria dado pra trabalhar bem se eu não tivesse familiaridade com o teatro de revista, se não tivesse aprendido trabalhando com o Gugu Olime-



Rubem de Falco.  
Coronel Delmiro  
Gouveia-1978 de  
Geraldo Sarno.  
"Características  
psicológicas do  
personagem  
sublinhadas  
pela música, sem  
recorrer a imagens  
ou palavras".

## DIREITOS AUTORAIS

Segundo Tito Mendes, diretor da Ordem dos Músicos, o problema de direito autoral do músico de cinema envolve as sociedades arrecadoras. Em primeiro lugar, frisa ele, temos de distinguir o editor que acumula a função de músico autônomo, isto é, aquele músico que faz a trilha sonora de um filme a partir de criações musicais suas, daquele que trabalha com música de terceiros. Neste último caso, o editor é um assalariado que necessita inclusive da autorização dos autores para a inclusão de suas músicas na trilha, e os direitos autorais serão arrecadados em cima de cada autor e pela sociedade a que é filiado. Sendo, porém, o editor um músico autor, a ele caberá 0,5% da renda do filme, arrecadados pela sociedade a que for filiado.

Já para Orlando Soares, presidente da ECAD (Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais), o problema da trilha sonora em filmes obedece a dois direitos distintos. O de sincronização, que regula a inclusão de obras de músicos na trilha sonora de uma fita via entendimento direto entre o compositor e o produtor do filme; e o direito de execução pública, regulamentado pelo Decreto 980 e estipulado em 0,5% da renda bruta do filme, e incluído no valor do ingresso padronizado. Na ECAD, a arrecadação deste percentual está a cargo do senhor Pernambuco, que, por depender do borderô enviado da Embrafilme, distribui o dinheiro arrecadado bastante esporadicamente.

Carlos Eduardo Martins

cha. Então, a música caminha com a proposta cinematográfica. E não faz parte dos meus sonhos que ela venha a ter no cinema a função de conduzir a ação. Isso, eu acho uma falta de respeito total. Outro dia me chamaram para sonorizar o único filme colorido que existe sobre Getúlio Vargas: um concerto de Villa-Lobos no estádio do Vasco da Gama. Recusei com veemência. Afinal, ou é documento ou filme de autor.

**FC** — Falemos agora de sua formação musical.

**LINS** — Sempre fui um compositor erudito. Ora, um compositor fechado demora dez anos para tocar sua música para trezentas pessoas e depois fecha a partitura. Acho que nas escolas de música deveria haver uma cadeira de música para cinema, para poder-se fazer música e uma arte mais democrática ao mesmo tempo.

**FC** — Como você vê o uso do som e da música nos filmes nacionais?

**LINS** — Qualquer das formas da realidade brasileira abordadas pelo cinema traz junto o elemento sonoro. Não se concebe um jogo de futebol sem a torcida vibrando. Alguém imagina o carnaval sem música? A chanchada foi quantitativamente o ponto culminante da utilização da música no cinema brasileiro. Mas era o sucesso fácil das gravadoras em detrimento da música. Com o Glauber Rocha, o uso da música assumiu um

**FC** — Como tem sido seu trabalho com os cineastas?

**LINS** — Trabalho com o diretor, discutindo o roteiro, o papel que a música possa vir a desenvolver. Acompanhar as filmagens também é muito útil porque, assistindo, posso perceber a intenção do diretor quando corta ou não corta, se coloca a câmera nesta ou naquela posição. Embora seja uma coisa delicada você trabalhar ali, com um técnico de som também presente fazendo o trabalho dele. Às vezes, é preciso chegar e dizer: “escuta, para mim, se o microfone estiver daquele lado, vai ser ótimo, porque capta mais os harmônicos da voz da atriz.”

**FC** — Você faz música para cinema como ampliação do mercado de trabalho ou mais como uma nova forma de expressão?

**LINS** — Novas formas de expressão eu faço na minha música, não no cinema. O cinema para mim representa a subsistência, porque compositor no Brasil e nada é a mesma coisa. Talvez eu seja o único compositor de música erudita que viva de composição. As escolas não ensinam e a maioria dos meus nobres colegas têm uma visão elitista da música. Sentem-se agredidos se uma frase se sobrepõe à sua melodia. Meus colegas ou são instrumentistas ou funcionários públicos.

**FC** — Fale agora das suas condições de trabalho.



Gracinda Freire e Nélia Paula.  
Bububú no Bobobó-1980 de Marcos Farias.

conteúdo novo, porque é a música que imprime um caráter unificador à problemática dos seus filmes. O Cinema Novo foi também um elemento renovador na utilização da música no cinema brasileiro. Nelson Pereira dos Santos botou *Zé Keti* nos seus primeiros filmes, e hoje fez um filme sobre música sertaneja. Através da história do nosso cinema, vemos duas tendências muito claras de encarar a música no cinema. De um lado, a música como elemento de divulgação do filme, o puro e simples domínio do mercado. Do outro lado, os realizadores que não sacrificam o conteúdo sonoro dos seus filmes em função de uma estrela de gravadora nos letreiros. É bom não esquecer que a indústria discográfica no Brasil é a terceira do mundo, muito maior, portanto, que a cinematográfica.

**FC** — Em que fase da produção você, como músico, é chamado para colaborar: roteirização, filmagem, montagem?

**LINS** — Acho que qualquer um que pretenda fazer música de cinema tem de ter umas aulas de montagem, tem de conhecer uma moviola. Em geral, o músico é chamado para musicar o copião, quando não é chamado pra compor a música que o diretor imaginara. Pessoalmente, só aceito trabalhar se me são dadas condições objetivas de criação. Por isso, talvez, já trabalhei em mais de trinta filmes, mas apenas de uns seis ou sete diretores. A música de um filme, para mim, não é um verniz aplicado à película. Ao contrário, é um dos elementos que totalizam a linguagem cinematográfica.

**LINS** — O grande problema das nossas condições é mesmo a falta de recursos para contratar vinte músicos quando se precisa de vinte músicos. Se o produtor só pode pagar sete, componho então para quatro — e que o saldo seja utilizado no aparato técnico. Porque temos equipamento técnico de nível internacional. Afinal, a CBS, a Phonogram e a Warner atuam no Brasil. Mas é caríssimo. Um simples gravador custa cerca de cem vezes o salário mínimo. Já o equipamento de sonorização, com a exceção dos gravadores Nagra, é muito precário. Se conseguimos bons resultados, é graças aos técnicos, que são, via de regra, ótimos criadores.

**FC** — Você tem admiração por algum trabalho de trilha sonora em cinema brasileiro ou estrangeiro?

**LINS** — *Alexandre Nevsky*, do Eisenstein, me impressiona muito — ali foram estabelecidas as normas do cinema sonoro. Temos uma contrapartida brasileira, que é *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, que aliás, depois, transcendeu esta ortodoxia na série *Brasileiras* e na *Velha a Fiar*. Outro filme marco para mim é *Hiroshima, mon amour*, do Alain Resnais. Este cara foi o primeiro que tratou o som nas suas quatro dimensões totalizantes. Há sempre um som informando, determinando o estado psicológico, mesmo quando o personagem não está em cena. Gosto de *Dodeskaden*, do Kurosawa, de que (parece) ninguém gosta. *Aruanda*, de Linduarte Noronha, fecha minha lista de melhores, pois pela primeira vez os elementos do povo exercem a própria crítica.

(entrevista a Hilda Machado)



## PAULO MOURA

FC — Antes de fazer a trilha sonora de *A Lira do Delírio*, você já tinha feito alguma coisa para cinema?

PAULO MOURA — No final da década de sessenta eu fiz uma série de discos para a gravadora Equipe, que se dedicava ao lançamento de instrumentistas brasileiros. Nem é preciso dizer que faliu. Nesta época, conheci o chefe do Departamento Cultural da Embaixada dos Estados Unidos. Ele era muito interessado em cinema, e viu nos meus discos um jeito assim de escrever para cinema. Até me liberou a moviola da embaixada, onde estive praticando durante algum tempo.

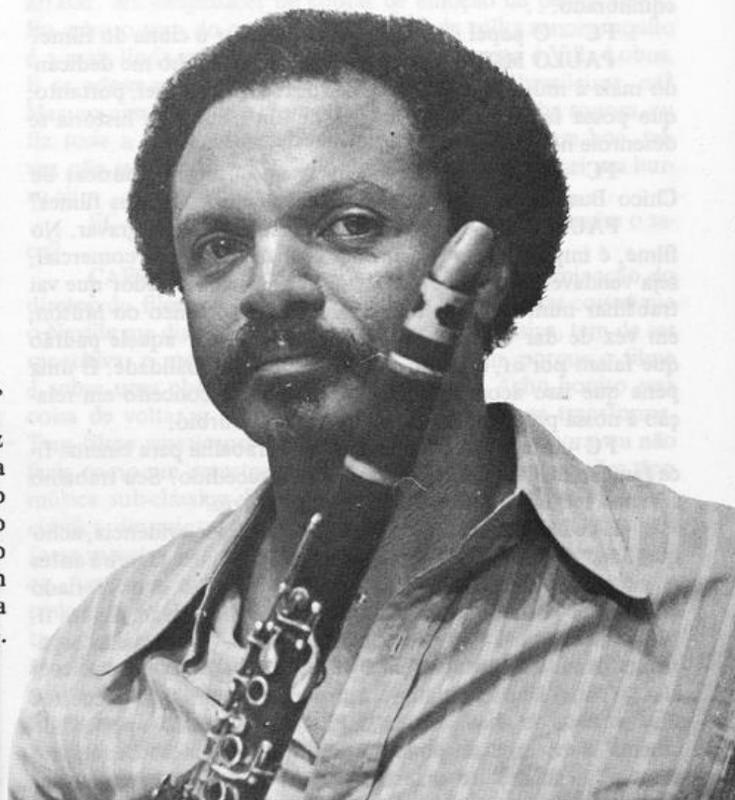
o diretor de cinema e o músico buscam uma linguagem que faça a nação brasileira mais integrada, mais unida.

Depois parei, porque não via perspectiva em fazer música de filme, o cinema brasileiro não estava tão desenvolvido como está hoje. . .

FC — Como foi o seu trabalho na *Lira*: tem umas músicas que são do seu disco, outras não, é isso?

PAULO MOURA — Quando o Walter Lima me mostrou o filme, ele já tinha incluído algumas músicas do meu disco *Confusão Urbana, Suburbana e Rural*, além de umas coisas também do Jamelão e outros compositores. Então ele deve ter achado que o clima do meu disco tinha um estilo apropriado para o filme. A minha intenção era fazer uma música nova para o filme, mas acontece que tudo já estava tão integrado que não valeria a pena mexer. O que nós fizemos, além do que já tinha, foi mais ou menos uns vinte minutos. É um trabalho mais sério e foi feito, é claro, depois que o filme já estava pronto. Esse processo foi diferente do outro filme que fiz mais recentemente, *Parceiros da Aventura*.

FC -- Diferente como? Você compôs durante a filmagem?



PAULO MOURA — Na *Lira*, o que fizemos foi assistir ao filme juntos várias vezes, fizemos a minutagem e o Walter me deixou livre para escolher o que eu colocaria em determinados lugares. A maneira mais comum é essa, fazer o trabalho depois que o filme já está pronto. Algumas músicas a gente escreve de uma maneira que parece que foram feitas especialmente para aquela cena, quando às vezes já estavam na mente. Quer dizer, são composições que já existem e podem receber um tratamento novo. Por exemplo, aquela valsa que fiz, no *Parceiros*, para a dona Iaiá. . . Ela já existia, era um pouco diferente. Modifiquei para dar o clima de uma senhora dona de pensão que gostava de música e, naturalmente, seu gosto devia ser mais voltado para as valsas tradicionais brasileiras.

FC — Neste filme, você interpreta um músico. E nas cenas do bar onde você começa a tocar, as músicas também já existiam?

PAULO MOURA — É exatamente a mesma música, na versão antiga. No *Parceiros*, eu também gostaria de ter escrito a música depois do filme pronto. Mas, por problemas de recursos financeiros, tive de gravar algumas músicas antes, as cenas passadas no bar, para um resultado sonoro melhor.

FC — Você prefere fazer a música depois do filme pronto ou durante as filmagens?

PAULO MOURA — Não acredito ser muito comum compor durante o filme. Podemos pensar nas músicas durante as filmagens, mas só depois do filme pronto que se percebe a melhor orquestração e o próprio tratamento melódico adequado.

FC — O que acha das trilhas sonoras dos filmes nacionais?

PAULO MOURA — Desses últimos filmes, assisti a *A Intrusa*, *Gaijin* e *Bye Bye Brasil*, que são de Astor Piazzola, John

Neschling e Roberto Menescal. Em *Bye Bye*, me parece haver uma preocupação de fazer um som instrumental muito inspirado nas orquestrações do Bill Evans. E às vezes incomoda bastante ver um caminhão correndo na estrada, numa estrada brasileira lá do Nordeste, aquela região que a gente sabe como é, e uma música assim tão refinada. Não tem muito a ver. Do Piazzola eu gosto muito, mas nesse filme, *A Intrusa*, me parece que em determinados momentos você não vê o filme, vê a música. Não está equilibrado. Já no *Gaijin* está melhor, acho mais equilibrado. . .

FC — O papel do compositor é captar o clima do filme?

PAULO MOURA — No momento, eu venho me dedicando mais à música do Rio de Janeiro. É bem possível, portanto, que possa fazer melhor a música de um filme cuja história se desenrole no Rio.

FC — Que acha dos cineastas que utilizam músicas de Chico Buarque ou Milton Nascimento, etc., nos seus filmes?

PAULO MOURA — Eles têm facilidade para gravar. No filme, é importante que a música tenha sua carreira comercial, seja vendável. Agora, às vezes, não sei, o orquestrador que vai trabalhar num tema de autor famoso como Chico ou Milton, em vez de dar o clima apropriado, vai buscar aquele padrão que falam por aí, que é o padrão Globo de qualidade. É uma pena que isso aconteça. Talvez seja por preconceito em relação à nossa própria música, a música de subúrbio.

FC — Acredita que o músico que trabalha para cinema fica famoso mais rápido se o filme é bem sucedido? Seu trabalho foi mais requisitado depois da *Lira do Delírio*?

PAULO MOURA — Quanto a uma maior evidência, acho que não. Não sinto nenhuma diferença na minha carreira antes ou depois. Além dessas duas trilhas, comecei a do seriado *Plantão de Polícia*, da TV-Globo, porque precisavam de um tipo de música que fosse do Rio de Janeiro. . . Depois eles pegaram a fórmula e continuaram a fazer, mas fui eu quem comecei lá. . . (risos) Depois da minha aproximação com o Zé Medeiros no *Parceiros da Aventura*, passei a conhecer mais o pessoal de cinema. Perderam um pouco o medo, esse negócio de repente chamarem fulano de maestro. Todos estão fazendo questão de serem chamados de maestros agora. Qualquer pianista é maestro, você entende?

FC — Você acha que o personagem que interpreta nos *Parceiros* retratou bem o músico brasileiro? Tem alguma coisa da sua vida?

PAULO MOURA — Bem, é a realidade da vida que leva um músico brasileiro e, como você sabe, o músico tem problemas sérios. O diretor de cinema, de um lado, e o músico, de outro, os dois buscam, como os outros artistas, uma linguagem que possa unir mais, que faça a nação brasileira cada vez mais integrada, mais unida. E o músico, ali no filme, sofre pressão também das multinacionais. Minha única intenção em fazer o filme foi passar esse recado, que estava lá no roteiro escrito pelo Zé Medeiros e o José Louzeiro.

(entrevista a Ângela José)

## CAETANO VELOSO

*Poderia colocar uma tabuleta na porta da minha casa: faz-se arte. Ao chegar à porta onde poderia estar a tabuleta, som de crianças brincando. Uma voz chamava por Moreno. Juntei-me a ela e fizemos um coro. O portão se abre.*

— Seu pai está?

— Tá sim.

— Veja se ele pode me atender.

Enquanto aguardava, fiquei brincando com um cachorrinho que tentava sair para a rua.

— Você é da Embrafilme? Pode entrar.

Na copa aparece Caetano, de pijama estampado de verde. Me conduz à sala e pede que aguarde um pouco, pois acaba de levantar-se. Na sala, rodeado por Moreno e seus amigos, tento ligar o gravador lendo as instruções. As crianças acham engraçado um entrevistador que não sabe ligar o gravador. Depois de tudo resolvido, o teste é feito com Moreno, que canta: — *Alô alô Chacrinha/que é que é fumacinha/etc/*. . . Ao ouvir o som gravado, comentou:

— Minha voz é horrível.

Carlos Alberto Martins, o Beca



FC — Qual é a do cinema pra você?

CAETANO — Sempre tive vontade de fazer cinema, porque pensava que era a minha arte, que era o meu veículo. Depois, sem eu planejar, a música me arrebatou. Mas eu ainda penso muito em cinema, mas já de uma maneira diferente.

FC — Como surgiu seu primeiro contacto com o cinema em termos de trabalho?

CAETANO — Na verdade eu me profissionalizei como músico ao fazer música para um filme. O Álvaro Guimarães, lá

por volta de 1965 em Salvador, me convidou para fazer a trilha sonora de uma peça e de um curta-metragem que ele havia dirigido. Ele me dizia: "você é um grande músico, tem de fazer, tem de fazer". E terminou me incentivando. O nome do curta era *Moleques de Rua* . . .

FC — Esse filme era uma produção do Glauber Rocha?

CAETANO — Não sei, acho que não. O Alvinho era amigo do Glauber. Já eu, não. Eles já tinham feito alguma coisa juntos em *Barravento*. O Glauber nessa época já era famoso. Escrevia em jornal e era muito polêmico. Uma figura espalhafatosa na cidade. Aliás o Glauber foi muito importante para a minha cabeça e contribuiu muito para dar a Salvador aquele quadro cultural que a gente encontrou. Era uma coisa muito boa. Eu já fiz crítica, escrevi um artigo sobre *Barravento*. Reli o ano passado. Achei bonito, não é mal, não. É engraçado.

FC — Fale da relação entre a música e a imagem.

CAETANO — É uma coisa difícil de falar, porque é uma coisa meio científica, né? O som é envolvente, te toma independente de você olhar. Já a imagem, você tem de estar de frente pra ela, é outra coisa. Música é uma arte bem antiga, cinema é uma confusão que apareceu recentemente. Mais exatamente, é uma confusão que mexe com toda essa *trip* que já rolava antes, ou seja, toda essa coisa de visual e movimento. O cinema nasceu assim: foi inventado e se desenvolveu como diversão do mundo industrial. E a música, curiosamente, por causa da invenção do disco, veio a ser assim uma coisa como o cinema. Uma arte para ser vendida universalmente como diversão. Eu sempre tenho a idéia do cinema como uma diversão, mesmo quando vejo um filme de Bergman ou qualquer coisa assim muito pretensiosa intelectualmente. Às vezes, é exatamente por ser superficial que a coisa vai mais fundo, né, o superficial é profundo.

FC — E sua participação no cinema em termos de trilha sonora?

CAETANO — Adoro o trabalho que fiz para *São Bernardo*. Sempre me refiro a isso, independentemente de estar falando ou não em cinema. Aquela música é linda. Fazer foi lindo. O método do Leon (Hirszman) era genial, porque era vendo. Ele projetava a seqüência e eu ia cantando com o gravador ligado, improvisando na hora. E assim foi feito. Só com a voz.

FC — Você tinha conhecimento do roteiro do filme?

CAETANO — Eu conhecia o livro. Ele me falou sobre o filme. Roteiro não. Eu vi o filme já pronto numa tela, não na moviola. Achei deslumbrante fazer e por causa dessa trilha eu fiz o disco *Araçá Azul*. Eu também adoro a canção da *Dama do Lotação*. Só que foi precário. No caso de *São Bernardo*, a produção da música era precária, mas não fazia mal, era eu sozinho. Já na *Dama* teve um problema muito próprio do cinema brasileiro: o som não é produzido. Eles produzem a imagem, mas não planejam a produção do som. Mas acho que mesmo assim ficou legal, porque a Cor do Som toca muito bem, eles não tem dificuldade nenhuma. Fizeram tudo direitinho com uma rapidez enorme. Nós tínhamos poucas horas de estúdio, um estúdio de baixa qualidade, mas terminou saindo tudo muito bem. Eu acho um pouco dura a mixagem da música, mas sou muito orgulhoso dela, acho muito bonita e gostei de fazer o trabalho.

Ontem o Arnaldo Jabor me chamou pra ver o filme que acabou de montar e quer que eu faça uma canção. Em geral eu digo sim a todo mundo que me chama. Fico com problema de tempo, mas eu adoro! Acho genial fazer música pra filme. . .

FC — Fale um pouco mais do seu trabalho na *Dama*.

CAETANO — Vi diversas vezes o filme na moviola. Ficava horas com o montador e o Neville. Ia ouvindo os diálogos, conversando e pensando sobre a história. Neville contava coisas sobre o Nelson Rodrigues, que me inspiravam muito. Por exemplo, o Nelson adora aquela frase do Waldick Soriano "eu não sou cachorro não". . . Af, eu coloquei na canção.

FC — Ontem eu estava transcrevendo uma entrevista do John Neschling e ele dizia que achava a canção da *Dama* uma

música dentro do filme. Ele faz uma diferença entre música de cinema e música para cinema.

CAETANO — Claro, ele está certo. Eu acho que *São Bernardo* é tão trilha sonora como as dos filmes do Hitchcock. Mas não é padronizada, não é uma música de cinema como os americanos fazem. Enfim, não é uma caricatura, é uma música de cinema. Na verdade, o que me inspirou aquela música foi uma das coisas que eu acho melhor em termos de cinema: *Vidas Secas*. Revi outro dia em Curitiba pela TV e chorei de me arrasar. Me despedacei de chorar de emoção da beleza que é. Eu acho o som do carro de boi uma linda trilha sonora, aquilo é a mais linda música de filme do Brasil. O resto é Villa-Lobos. E se põem muitas canções antigas em filmes brasileiros, né? Mas no caso da *Dama*, tem um esboço ali de trilha sonora, eu fiz *toda* a trilha. O Neschling talvez não a considere boa, talvez não seja mesmo. Mas tem uma trilha, eu trabalhei pra burro ali.

FC — Você não acha que ela é cansativa, que enche o saco?

CAETANO — Encher o saco era uma determinação do diretor do filme. Eu me lembro muito bem de duas coisas que o Neville me disse: "Tem de ser uma coisa obsessiva, tem de ser repetitiva, o mesmo tom do princípio ao fim, porque o filme é sobre uma obsessão". Então eu fiz assim. Acho bonito essa coisa de voltar o motivo, e o som desaparece, se transforma. Tem filme americano que às vezes é chatíssimo. Agora, eu não faria como um maestro, transar orquestra, fazer variações tipo música sub-clássica. Porque fundo musical de filme é música clássica de quinta categoria. Todo mundo sabe. Então, se eu fosse maestro, eu poderia fazer. Mas eu não sei escrever música. Agora, eu acho bonito aquilo que vai, volta, vai, vem um pedacinho, volta diferente, vem em outro tom, aí volta ralen-tado. Igual ao que fazem hoje em dia todas as novelas da Globo. Esse tipo de música nos filmes do Godard é muito bonita, muito engraçada, porque ele faz de maneira irônica. De repente, numa hora sem nenhuma dramaticidade, entrava aquela música dramática, parecendo música de filme mesmo. Ele encomendava caricatura de música de cinema. Mas eu gosto mesmo é do Nino Rotta, sou fã dele porque ele sempre faz aquela mesma coisa, é a alma dos filmes do Fellini. Eu acho que o Neschling tem razão nesse ponto.

FC — Ele frisa muito que nós somos uma cultura importada.

CAETANO — Eu não tenho preocupação quanto a isso. Importar não é o que importa. Não é de jeito nenhum, isso é um falso problema. . . Eu acho que a vida é uma coisa brutal! Onde você está vivendo. . . Isso é irredutível. Não importa esse negócio de importou ou não importou. Você tem de viver com toda força que puder essa ou aquela situação. O próprio cinema é um negócio que não pode ser brasileiro. A câmara é estrangeira, o filme, toda a idéia.

O que é o Brasil? O Brasil não é brasileiro. Não existe o Brasil. É bom que não exista, porque assim a gente inventa. É ótimo poder inventar. Eu acho esse negócio um falso problema. Pra mim importa é o negócio sair bem feito.

Eu acho, por exemplo, o Glauber genial nesse ponto. O cinema dele é de uma irreverência cultural. . . Não tem a menor amarra ao problema de respeitar a boa forma. É livre, é selvagem, entendeu? Eu acho que também a música tem de ter esse pique. A vida tem de ter esse pique. E a música pra cinema também. Acho que a observação do Neschling correta porque de fato a *Dama* não chega a ter uma trilha sonora plenamente realizada. Agora, acho uma linda canção que comenta muito bem o filme. Cinema é um divertimento para as massas da sociedade industrial. Qualquer pessoa que pense o contrário disso tá por fora. . .

FC — E a música do Neschling para *Gaijin*?

CAETANO — É muito boa. É assim um pouco parecido com filme europeu na estrutura, não é? Mas bem feito. Ficou aquela coisa assim meio seresta interiorana brasileira. Se for

comparar a coisa da *Dama* com aquilo ali, a *Dama* é amadorístico. . .

**FC** — É exatamente isso que ele coloca. Você não acha que os filmes do Glauber são feitos sem maiores preocupações com a comercialização?

**CAETANO** — O Glauber é independente deste problema. Eu também. Minhas coisas não são profissionais. . .

**FC** — Mas cinema é uma coisa que envolve muito dinheiro.

**CAETANO** — Sabe de uma coisa? Popular não é só aquilo que vende facilmente. Os filmes do Glauber, por exemplo, são desbravadores, normativos. Inventam a possibilidade de haver cinema comercial. Do Glauber saíram as vertentes mais diversas. Ele é consciente disso e todo mundo que tem cabeça sabe. A Embrafilme, as pomochanchadas, o cinema *underground*, o experimental, a *trip* do Super-8 — tudo isso vem do Glauber, cujos filmes, se não são comerciais, não são, também, fracassos. São filmes que não precisam se vender muito, porque vão vender tantas outras coisas. Estão popularizando um futuro tão amplo. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não foi um sucesso popular, mas é um imenso sucesso popular através das coisas que nasceram dele. Tem de fazer esta diferença, senão é

importar  
não é o que  
importa.



Ronaldo Santos e André de Biasi. Nos *Embalos de Ipanema*-1978 de Antonio Calmon. Inspirando a canção *Menino do Rio*. . .

é bom que o Brasil não exista, porque aí a gente inventa. inventar é ótimo.



Othon Bastos. *São Bernardo*-1973 de Leon Hirszman. "Acho *São Bernardo* tão trilha sonora quanto os filmes de Hitchcock".



Anncy Rocha e Hélio Braga. *Brasil Ano 2000-1969* de Walter Lima Junior. "O filme formador da cabeça tropicalista".

uma idéia simplesmente consumista e passiva, pensar que as coisas tem de vender pra provar que valeu. Eu não acho que a vida seja uma agência de publicidade. . . Eu detesto ser confundido com sabonete. Eu não sou sabonete, não sou talco, não sou xampu. Detesto isso, sempre detestei.

**FC** — Sua música tem influência do cinema?

**CAETANO** — *Menino do Rio* tem muito a ver com cinema, com *Nos Embalos de Ipanema*, que gostei de ver, embora achando muito bonito sob alguns aspectos e sob outros insuportável. O menino é deslumbrante e a música tem muito a ver com ele.

**FC** — Fale agora de sua atuação em *Brasil Ano 2000*. . .

**CAETANO** — Eu adoro. Foi importante até para a formação do tropicalismo musical. As conversas com Walter Lima Junior, o Gil, o Capinam — essa parte toda da feitura do filme foi importantíssima. Ficou até meio frustrante depois o filme pronto, diante do que parecia para as nossas cabeças que ele sugeria, embora seja muito interessante. Demorou a ser lançado, depois confundiram, disseram que tinha sido influenciado pelo Tropicalismo, quando foi o formador da cabeça tropicalista. No Brasil as pessoas cometem as maiores injustiças. A trilha sonora é mais do Gil. Tem uma canção minha, *Objeto não identificado*.

**FC** — E as relações entre o cinema e o Tropicalismo?

**CAETANO** — O pessoal de cinema teve um papel importante na transa do Tropicalismo, embora os poetas concretos tenham entendido já antes, num *show* de inteligência. O Luiz Carlos Barreto foi quem colocou o nome do movimento de

Tropicália. Não que ele tivesse inventado o termo, que é invenção do Hélio Oiticica, nome de um quadro dele, uma obra genial. . .

**FC** — E o Caetano ator de cinema?

**CAETANO** — Trabalhei num filme do Haroldo Maranhão com a Renata Sorrah, um curta. Me dublaram. O filme, *Don Quixote*, era muito parecido com *Terra em Transe*, pelo qual o diretor estava apaixonado. É bonito.

**FC** — *Os Herdeiros* não tinha uma aparição sua?

**CAETANO** — Eu apareci rapidamente, entrando num lugar meio estranho com um casaco de general e um colar de dentes de jacaré. . . acho que era jacaré. . . sei lá. . .

**FC** — E *O Demiurgo*?

**CAETANO** — Ah, claro! Esse é um filme em que eu apareço o tempo todo, é um barato. Tem coisas ótimas, é bem louco, é bem Jorge Mautner. Foi feito em Londres em 1971. Mas o Gil está melhor que eu no filme. O Gil e a Dedé. Eu tô meio canastrão. Não gosto do meu trabalho. Acho que poderia ser um grande ator, mas só se eu me dedicasse a isto.



## VLADIMIR CARVALHO

Acho que, desde a primeira vanguarda e os experimentos de Alberto Cavalcanti, na Escola do Documentário Inglês, que o cinema não conhece um esforço mais profundo e mais legítimo nas pesquisas do som, e mais particularmente na música. Há uma técnica assombrosa ao nível da equipagem, de uma parafênalia que tem como objetivo maior “vender”, extasiar o espectador. No plano convencional, foi tudo muito exterior, muito ilegítimo, buscando-se tão-somente um “casamento” entre a imagem e a música de “acompanhamento”. Quanto à noção do cinema como uma “arte rítmica”, do tempo do mudo, esta foi inteiramente abandonada, talvez

experimental com a música e com a trilha sonora de um modo geral. Talvez pelo descompromisso — ou quase isso — do curta-metragem para com as regras mais mesquinhas da bilheteria. Aqui resta um campo menos escravizado, por princípio, ao lucro e a ganância, deixando-se aos espíritos mais abertos a possibilidade de arriscar um esforço renovador. Isso ocorre muito menos por uma postura teórica rígida ou superelaborada do que propriamente através de uma prática interessada, curiosa e desprendida de quem acredita ter no cinema um instrumento de investigação cultural, de sintonia com um meio de expressão capaz de captar os meandros da realidade humana.

que todo assunto ou situação possui a sua própria sonoridade. Essa sonoridade pode ser captada e sintetizada da mesma forma como sintetizamos a realidade filmada. Isto está implícito no desenvolvimento que a música mesma atingiu hoje desde as dodecafonias até as mais recentes “aleatórias” e “concretas”. O cinema é que se atrasou e se perdeu pelos caminhos do figurino *made in USA*. Pois bem, observando o universo da *Pedra da Riqueza*, recolhidos os seus principais elementos, a sua “concretude”, pedimos socorro a um músico (por limitações pessoais não podíamos enfrentar uma tarefa que julgamos ter a sua es-

# O SOM

com toda razão, em face do novo universo sonoro que se abria à frente da então chamada Sétima Arte.

O cinema foi premiado pelo seu próprio sucesso junto às massas e não teve tempo de legitimar as suas experiências no campo musical. Serviu-se sempre da música como algo externo, como muleta e não de maneira cinematográfica.

No Brasil, o que sentimos é uma pobreza total de novas experiências, justamente pela situação de subdesenvolvimento da nossa produção. Se a coisa não acontece fora, nas grandes cinematografias com panos para as mangas na pesquisa, em virtude de lucros fabulosos, não será aqui, onde por milagre se realiza um cinema periférico, que vai surgir a última palavra da pesquisa do som no cinema.

No entanto, é justamente na parte mais pobre do nosso cinema — o documentário, sempre tão desamparado — que surge uma vaga possibilidade de

Quando fizemos *A Pedra da Riqueza*, percorremos justamente esse caminho, isto é, procuramos fugir do convencionalismo a que sempre fomos condenados pela pressa, pela falta de recursos e pela ansiedade de logo ter o produto pronto, sem deixar tempo à sua plena realização estética. Sempre pensamos em fugir ao esquemão da música retirada de disco ou, no máximo, composta de propósito para “acompanhar” as imagens. Queríamos experimentar, fazendo com que o assunto oferecesse as suas próprias características pois acreditamos

(especificidade): Fernando Cerqueira, que sempre esteve a braços com experimentos novos. Juntos, elegemos uma abordagem que tinha como fio condutor a forma que impregna as imagens do filme, algo assim como “água mole em pedra dura, tanto bate. . .” Fernando escreveu uma longa “partitura” para bigornas, tanque com água escorrendo da torneira, chapas de ferro com pilões que rilham pedrinhas, marretas e escopos batendo no fundo. Tudo organizado para se integrar dramaticamente no corpo da imagem, realmente como uma sín-

tese do corpo sonoro. Para facilitar a integração disso, todo um tipo de composição mais "convencional", uma estilização com instrumentos de um "aboio" (condizente com a paisagem agreste) que funciona como um eco da tragédia da mina, como se o silêncio fosse entrecortado por um desgarrado grito inumano, dilacerante. (1) Porém, no papel e na gravação primeira, antes do estúdio e da mixagem, o quadro musical era "ideal".

Aqui é que entra outro aspecto da questão do subdesenvolvimento que nunca consegue engendrar uma solução definitiva. Comigo sempre acontece de me acovardar quando enfrento a versão definitiva do som de um documentário: sacrifício tudo, o mais suado planejamento e esforço de produção, em favor da audição do depoimento, da entrevista. Como todo mundo, quero principalmente que se escute o que o homem diz. Isso tem sido a espinha dorsal do nosso

trabalho. Desconfiamos da reprodução no estúdio e sobretudo no laboratório quando tudo se cristaliza na tirania do ótico. Então, já na mixagem, optamos por abaixar num plano só aquilo tudo que nos custou as maiores tensões em realizar, achatamos uma "sinfonia" inteira de que não se ouvirá a não ser uma pálida terceira via, um ruído distante nos escassos intervalos da voz e dos ruídos mais realistas. E na *Pedra da Riqueza*, o que poderia ser uma estrutura sonora fornida, envolvente, numa correspondência mais funda e real com aquele mundo escalavrado que "grita" sem auxílio de qualquer música um dó de peito ferido, virou uma sombra tatibitate cujo verdadeiro sentido só os ouvidos privilegiados percebem e completam. Quando o filme chega (se chega) às telas do cinema, ocorre uma segunda morte: a péssima reprodução sonora das salas termina por extinguir qualquer esperança que lhe restava de se fazer ouvir. Quem

sabe fosse o caso de voltarmos às extravagâncias da primeira vanguarda e aproveitar o conceito primitivo do cinema como "arte rítmica", com alternâncias e *durações* da imagem pura. Restaria o consolo da interna poesia visual do tempo do mudo.

Vladimir Carvalho

(1) Quando da mixagem, os técnicos custaram a aceitar os ruídos que eu apresentava como sendo a banda musical do filme e queriam colocar tudo aquilo em sincronismo com a imagem. Aparecia um sujeito batendo o ferro com a marreta e eles logo insistiam para que fôssemos de novo à moviola acertar o sincronismo. Com jeito, o mal-estar foi superado abrindo espaço à nossa transgressão.

# OS DIRETORES

para mim, o som é o verdadeiro espaço do filme, no sentido físico da palavra.

## ARTHUR OMAR

O ideal seria que o filme fosse gerado de um pensamento musical, uma vivência musical primitiva, indistinta, indefinida, e só aos poucos tomasse forma fílmica concreta, tanto visual como sonora. Uma vivência musical, uma sensação nas vísceras e no aparato muscular, onde a direção, o rumo, o estilo do filme futuro estivesse todo contido, embora ainda não sob forma especificada.

Essa é a espécie de ideal que procura nortear o meu processo criativo. Atingir um domínio mental onde o filme nasce como Música, uma intuição violenta de música (mesmo que não sonora), e, em seguida, a partir de uma análise dessa intuição, descobrir o que ela contém de potencial imagético e de potencial auditivo.

Assim, para mim, o filme nascendo abstratamente de uma sensação íntima em torno da música, ele se realiza concretamente e materialmente num gesto posterior de repartição e distribuição dessa generosidade musical primária em campos de detalhamento cinematográfico, em técnica e linguagem.

Para mim, o som é o verdadeiro espaço do filme. O verdadeiro espaço, no sentido físico da palavra, onde se dá a imagem cinematográfica. O som é o suporte real de toda percepção no cinema. O som é o suporte da visão, funda suas bases, constitui-se no seu espe-

táculo. Os pilares da visão são feitos de matéria auditiva. Assim é o filme.

Geralmente se divide o filme em duas pistas: pista de imagem e pista de som. Como se fossem duas metades homogêneas, do mesmo tipo, apenas com matérias diferentes, como se fossem duas pistas complementares. Haveria, segundo a tradição, uma pista única de som, uma pista de equivalência auditiva em relação à imagem, do mesmo tipo que a imagem, com efeitos análogos aos da imagem, por mais complexa que fosse a composição desse som (ruídos, palavras, música), imagens sonoras complementares à imagem visual, mesmo que possam ocorrer entre as duas pistas algumas defasagens ou conflitos propositais.

Na verdade, ou melhor, para mim, o som nem sempre se dá com a pista visual, onde cada imagem acontece uma de cada vez, em sucessão, cada qual eliminando a anterior quando surge, a linearidade temporal da cadeia visiva. Não. O som pode não se recortar em planos como uma imagem. O som pode se dar em texturas, em camadas, em contínuos sonoros. O som se desdobra. O som se interliga. O som se transforma. O som tem suspensões. Tem variações de volume (no sentido lato e no sentido figurado). O som se deslinda em intensidades.



objetiva. O som é a *presença*, e os técnicos de som já sabem disso, embora essa presença seja muito mais (e às vezes para ser muito menos) do que isso que eles chamam de presença. O som, por si só, é um cinema dentro do cinema.

Outra questão importante relacionada com o som é a da continuidade e da descontinuidade fílmica, tão cara a certos grupos ditos de vanguarda. A meu ver, continuidade ou descontinuidade só se resolvem e se determinam conclusivamente a partir do universo sonoro (e não espaço sonoro, noção errada). A chamada continuidade espacial da decupagem clássica (para uma descrição pormenorizada do seu mecanismo consultar o excelente *O Discurso Cinematográfico*, ed. Paz e Terra, de Ismail Xavier) é apenas um caso particular da continuidade em geral que se dá ao nível que ele causa no espectador, apesar de não se inserir no seu sistema habitual de expectativas.

Podemos dizer: cada filme exige um tipo diferente de trabalho articulatório de som. Cada filme é um caso especial. Para cada cineasta, a relação com o som se dá num processo, não há definição prévia do que deve ser. As definições e pontos de partida já institucionalizados não oferecem qualquer segurança para o que pode vir a ser a relação com o som. O som em cinema evolui, assim como o próprio âmbito das significações. Atualmente, aliás, muito mais que a imagem, cujos parâmetros já se encontram devidamente cristalizados e sedimentados, é o som o responsável pelo progresso da linguagem cinematográfica, e um lugar onde talvez esteja se jogando o futuro das suas possibilidades teóricas, ao menos o futuro imediato.

Quanto à minha experiência, nos primeiros filmes, montei, como todo mundo, as trilhas a partir de discos, mas sempre usando pequenos trechos quase irreconhecíveis, microestruturas que tentei combinar numa espécie de recomposição musical das músicas originais, pois o pensamento do filme deveria ser sempre o determinante. Isso me levou a uma leitura transversal das peças utilizadas, elas nunca serviam ao ritmo do filme se fossem mantidas como se encontravam no momento da coleta. Às vezes, num filme de 10 minutos, eu me via cercado de 50 ou 60 trechos para recombinação, alguns deles chegando mesmo a conter apenas um ou dois compassos, etc.

Aos poucos resolvi fazer eu mesmo a música dos meus filmes, e uma música que já nascesse cinema, simultânea ao processo de pensar o próprio filme, coisa que não teria sido possível mesmo se eu trabalhasse com um compositor ao meu lado. Assim nasceu, por exemplo, *Tesouro da Juventude*, onde

som e imagem são rigorosamente inseparáveis, e o sentido do filme não está primordialmente nem em um nem em outro, mas no evento que constitui a sua junção. Esse tipo de música me permitia trabalhar aquilo que mais me interessava no momento: a emoção do espectador, fazê-lo tremular na poltrona como uma bandeira.

Para tal me vali de diversos sintetizadores. Com esses instrumentos eletrônicos, desde que corretamente manipulados, tem-se na ponta dos dedos qualquer som possível, de qualquer instrumento, real ou fictício, qualquer som da natureza ou do mundo das idéias, o que permite uma realização bastante complexa ao nível da trilha sonora, além de tornar mais divertida a própria realização do filme. Os sintetizadores são uma questão de temperamento. Eu me adaptei bem a eles, outras pessoas não. Para mim, o piano me parecia humano, demasiado humano, e às vezes, para criar em cinema, é preciso ter algo de biónico incorporado na personalidade, como é o meu caso.

Colaborei também em diversos filmes de outros diretores. Aí o processo tinha de ser diferente, pois eu não podia dar a palavra final da obra. Nesses casos, por exemplo, quando se trata de um curta-metragem, gravo geralmente duas ou três horas de som, com vários climas, vários espaços, e várias possibilidades de controle duracional, sempre a partir das sugestões que o projeto do filme me desperta. E entrego o material bruto para o diretor, que vai dispor da opção de selecionar, de montar, a partir desse material, a sua própria versão definitiva da obra. Neste processo é como se eu fizesse um outro filme, apenas sonoro, que vai se interfundir com o filme propriamente dito.

Na maioria das vezes, essa forma de colaboração funciona bem, e tanto eu como os autores dos filmes nos surpreendemos com o resultado final, no momento em que a música e imagem se unem concretamente, produzindo alguns efeitos inesperados e não previstos que vem enriquecer o filme. Para mim é importante mostrar ao autor do filme que não há uma *única* música para determinada cena, mas a relação som/imagem que ela apresentar na versão definitiva resultará necessariamente de uma formação de compromisso, que não preexistia à relação propriamente dita, e aquela relação é apenas *uma*, escolhida entre vários sentidos e significados que o filme poderia apresentar. Alguns autores se chocam com essa proposta de liberdade, e acabam escolhendo um trecho errado para ilustrar a seqüência, na ânsia de tentarem preservar o projeto original.

Às vezes recebo encomendas onde me pedem o quase impossível. Geral-

O som entrega o cinema em abóbada ao espectador (isto é, numa bandeja em forma de abóbada paradoxal), ao contrário do quadro visual, sempre lá oferecido ao olhar fixo, frontal do espectador. A imagem visual é sempre representação. A imagem auditiva consegue às vezes ser mais que isso, é penetrante, envolvente, circundante, visceral.

No cinema a imagem é o delegado do olho. Mas o som é o delegado de todos os outros sentidos, e não apenas da audição. No cinema, o som tem o sentido de fundamento. Sem ele, a imagem é um dejecto abstrato, feita de ritmos sem sentido e conhecimento sem presença



## GERALDO SARNO

mente chegam até mim depois de terem percorrido em vão diversos especialistas. Pedro dos Anjos queria uma melodia que soasse como o ruflar das asas de pombos, para o seu filme *O gato sem asas*. Jorge Abranches precisava de um ruído de bola de gude que fosse se transformando progressivamente em metralhadora, num tipo de som que funcionasse como a tradução sonora-ideográfica do próprio título do seu filme *Balas e Bolas*. Para *Nostalgia do Branco* foi pedido um trecho orquestral em estilo pós-wagneriano. No longa-metragem de Carlos Frederico, *Lerfá Mú*, o desafio era compor/inventar duas linguagens diferentes, feitas com *bips* eletrônicos abstratos, para dois marcianos dialogando através do espaço sideral, sendo que a linguagem do marciano de Marte deveria soar magisterial e cheia de autoridade, e a do marciano em visita à Terra cheia de perplexidade pelos absurdos que aqui encontrou. Esse último foi para mim um verdadeiro *tour de force*, com *bips* e notas pedalizadas e toda uma parafernália de *gadgets* eletrônicos para sustentar o entrecruzamento e mútuo deslizamento das seqüências pré-programadas, que transformou minha sala de visitas numa intransitável nave espacial.

Atualmente estou realizando um documentário sobre Música Barroca Mineira, que exige novas soluções sonoras. Existem poucas gravações dessas peças do século XVIII no mercado, e são sempre as mesmas, já usadas *ad nauseam* em dezenas de filmes sobre Ouro Preto e adjacências, e em comerciais de TV, mas não posso deixar de utilizá-las, pois são as únicas disponíveis. Como fugir desses estereótipos de imagem e som que o cinema tem perpetuado? Me vejo diante de um desafio, um problema. Como recapturar a experiência vigorosa da música barroca, como falar de um êxtase religioso que vai além da pequena piedade cristã? A solução que adotei foi criar um meio, um habitat eletrônico que perpassa todo o filme, e dentro do qual as músicas barrocas da época irão emergir, brilhar em mínimos *flashes* e depois submergir, pontualmente. Uma espécie de moldura, que desliga a música barroca de uma função meramente ilustrativa ou de fundo musical convencional para oferecê-la ao espectador devidamente distanciada, comentada, pinçada. A montagem sonora se transforma num jogo de regular as marés montantes e vazantes de diversos tipos de música, barroca e eletrônica, que se superpõem, se influenciam e se iluminam reciprocamente. Mas isto é uma longa história que não dá para desenvolver no espaço limitado desse depoimento.

Arthur Omar

Meu primeiro filme foi *Viramundo*, feito totalmente em som direto, com exceção da canção, que foi feita pelo Capinam e Caetano Veloso, inspirada nas entrevistas, e cantada pelo Gilberto Gil. Tirando isso e mais dois momentos curtíssimos, o filme é todo em som direto, inclusive os ruídos. Aliás, foi um dos filmes pioneiros no Brasil no uso desta técnica.

Nós não tínhamos equipamento adequado para trabalhar. Usávamos um Nagra, mas a nossa câmara era Arriflex, que não tinha motor fixo. Era um motor de velocidade variável. Foi a coisa mais louca sincronizar todo este material e fazer um filme de qualidade. Esse trabalho foi feito por Affonso Beato, Carlos de la Riva e Walter Goulart.

Depois, nos outros documentários que fui fazendo, já fui trabalhando com uma Arriflex de velocidade não-variável, acoplada ao Nagra. Assim, o trabalho foi muito mais tranquilo. Em 16 mm, o trabalho mais bem acabado de som foi *Viva Cariri* e, anos depois, *Yôô*, que são muito apoiados na técnica do som direto.

Agora, com relação ao tratamento dramático, esses filmes marcam uma época de transição, com o som direto, som e imagem. Em *Viramundo*, o som direto não rompe com uma certa estrutura dramática naturalista que o filme tem. Já em *Viva Cariri*, o som direto gravado ao mesmo tempo que a imagem rompe com a estrutura naturalista. A proposta do filme, inclusive, é esta: romper com esta estrutura que havia, na época, nos filmes documentários em som direto. Neste filme, o som direto já não corresponde à imagem. A própria imagem é trabalhada rompendo com a postura naturalista. Exemplo: há um momento em que o coronel está falando e o som direto que corresponde à imagem da sua fala é superposto por outro som, que entra em choque com a informação que ele está dando no momento. Na montagem da estátua do Padre Cícero em Juazeiro, há uma determinada parte em que os operários estão levantando uma placa. A montagem é de tal forma que o gesto dos operários, suspendendo uma placa desta imagem do Padre Cícero, faz com que esta placa suba e desça de forma antinatural, não realista, rompendo a estrutura da imagem sem interferência de elementos exteriores. São os próprios elementos da imagem ou do som direto que se chocam e interferem ali.

*Yôô* já é um filme onde não se rompe a estrutura naturalista do filme. Utiliza inteiramente o som direto. O filme não tem elementos sonoros exter-

nos, salvo a narração, introduzida para explicar o filme. Af, já é uma postura diferente do realizador e da equipe. Tentamos ver o fenômeno de dentro, a câmara é uma coisa muito próxima do que está sendo filmado.

A música composta para o filme eu vim descobrir com outros dois documentários, *Casa Grande e Senzala* e *Segunda Feira*. Ambas as trilhas foram feitas pelo J. Lins. Nesses primeiros trabalhos com música composta, eu já tinha o material filmado na moviola, e o Lins acompanhou a montagem com o Walter Goulart. Assim, íamos discutindo qual a música mais adequada para determinadas cenas. Eu não entendo de música do ponto de vista técnico, mas discutimos muito. Tanto que, quando ele compôs a música, já estava enfrontado com nossas intenções de que ela não fosse apenas ilustração, mas parte dramática do filme.

*Segunda Feira* abre e fecha com dois planos da feira de Caruaru, de noite e de dia. Ao juntar esses planos, eu não tinha clareza de que som deveria ser posto ali. Imaginava um certo efeito sonoro que criasse uma tensão, que depois fosse desfeita. Então, na discussão com o Lins, ele colocou para essas imagens um conjunto de violas e baixos com notas trêmulas, que cria esse efeito de acumulação necessário quando a imagem é do amanhecer, e que se desfaz quando a noite vem chegando.

Já em *Delmiro Gouveia*, há uma formulação melhor do meu trabalho com o Lins. Começamos a trabalhar quando o roteiro ficou pronto, portanto antes das filmagens. Ele não foi às locações, mas tinha conhecimento da estrutura do filme. Quando voltei e iniciei a montagem, o Lins começou a compor os temas. Toda a música do filme foi feita apenas com cinco músicos: tem duas violas, um baixo, um violino e um piano e parece que é uma orquestra sinfônica. A música não é ilustrativa, tem uma presença dramática paritária com a imagem, com a estrutura bastante forte de um épico popular.

Já *O Sítio do Pica-pau Amarelo* foi uma superprodução onde todo o som foi dublado ou feito em estúdio. Quem fez a música foi o Rogério Duprat, mas foi feita de modo tradicional. Ele veio de São Paulo e assistiu ao copião montado. A música entrou apenas no processo final, muito diferentemente do trabalho com o Lins. Na verdade, o Lins é uma pessoa muito interessada em cinema, entrando assim no processo de criação do filme.

(depoimento a André Andries)

## JULIO BRESSANE

Eu fiz várias experiências diferentes com som. Introduzi diversos procedimentos que não se usavam aqui, procedimentos com som direto. O primeiro pessoal que trabalhou com o Nagra no Brasil descobriu apenas que o Nagra era um gravador. Como não conheciam nem gravador, ele teve essa função meramente técnica, sem nenhuma função criativa. As pessoas se preocupavam mais em cuidar do gravador do que em utilizá-lo. É um caso típico da nossa miséria cultural. Quem trouxe o Nagra para o Brasil foi o sueco Arne Sucksdorf. Um dos técnicos brasileiros que utilizou melhor o aparelho no Brasil foi o Luiz Carlos Saldanha. O uso criativo do som não tem nada a ver com isso. Em vez de dublar, botavam o microfone na boca do ator. Eu fiz experiências diferentes, não só em estúdios com dublagem, como também em som direto.

*O Anjo Nasceu* foi o primeiro filme brasileiro feito com som direto de maneira criativa. Inclusive com uma novidade que até hoje não foi pensada no cinema brasileiro: colocar música já na cena. É uma burrice o que se faz hoje: colocar música depois do filme pronto. A palavra que mais se usa, quando se fala de música de filme, é "integrar". Integrar a música na imagem equivale a dizer que as duas estão separadas. Mas a coisa é uma só: o "sonoro-visual". A imagem e a música são únicas.

Fiz esse trabalho num processo primitivo, colocando discos acompanhando a cena, e fazia a mixagem na hora. Isso em 1969. No Marrocos, por exemplo, eu fiz um filme (*A Fada do Oriente*) em que o som é o vento, é o som do deserto, não tem música, apesar do vento ser música.

Aqui, chegaram a utilizar Beethoven nos filmes baseados em Nelson Rodrigues, um absurdo kitsch. Quem filmou o Nelson filmou à italiana. O cinema brasileiro foi muito influenciado pelo cinema italiano. Malandro ia ao Nordeste filmar o Nordeste à Pasolini, ou filmar o Nelson Rodrigues à Bertolucci, com fundo musical de Mozart. . . São essas as monstrosidades que se cometem aqui. Eu também cometo, mas tive uma preocupação com isso, pensei mais no cinema, na linguagem. Não há nenhum cineasta no Brasil que não tenha chupado as experiências que o Sganzerla e eu fizemos.

mixagem alta não  
esconde a burrice.

Mas também fiz muitas experiências com dublagem. A música aparece caudatária da imagem, uma ilustração. É todo um conceito errado de cinema. Não pode existir monstrosidade maior do que colocar a música na rabeira da imagem, como uma explicação ou um ornamento. Hoje, os cineastas estão trazendo do exterior pessoas especializadas em montar pista de som. Não adianta nada fazer um filme com dezoito pistas e utilizar isso de uma maneira técnica. O que há, na verdade, é a ambição dos administradores da empresa que dirigem cinema no Brasil.

*Agonia* foi dublado de um modo que chamei de "poli vozes". Um personagem fala com nove vozes diferentes, dublado por nove pessoas diferentes. Cada palavra tem uma entonação diferente, criando um clima dramático distinto a cada frase. O filme é feito com muitas frases-feitas, provérbios — com timbres diferentes.

*Cuidado Madame* teve todo o som e toda a música gravados juntos na película. Tem cara aí que grava o filme em dezoito pistas, uma para o som do passarinho na árvore, outra para o vento. Isso é o que existe de mais boçal. Depois vem e diz: "me preocupei muito com o som. . ." Mero realismo boçal.

Até hoje não vi nada de novo em termos de som. E isso é uma vergonha nessa orgia de verbas. O requinte vai substituindo a criação. Os cineastas não estão preocupados com a qualidade criativa do som, mas com a técnica. Perneitas querendo andar de patins. O cinema brasileiro está procurando eugenia, uma eugenia que vem de uma tradição racista. Deixa passar uns anos e vamos ver o que esses filmes acrescentaram ao cinema.

No cinema brasileiro não há uma tradição de trilha sonora. *O Anjo Nasceu* tem uma pista sonora original experimental do Guilherme Magalhães Vaz. Não temos tradição nem conseguimos ainda fazer uma tradução da música para cinema.

Outra coisa é a mixagem: mixagem alta não esconde a burrice. . . O que falta não é apenas uma cultura sonoro-visual. Falta ao cineasta brasileiro cultura cinematográfica. Quem fez uma síntese brilhante do panorama audiovisual brasileiro foi o Rogério Sganzerla. A própria crítica, transcendendo seus limites, elogiou muito. Foi com *O Bandido da Luz Vermelha*, onde fez uma paródia do som no cinema brasileiro. Uma paródia com um filme policial narrado por um locutor esportivo. Esse ideograma define muito o cinema brasileiro até hoje.

(depoimento a André Andries)

## NEVILLE D'ALMEIDA

Eu só usei som direto em Super-8 e 16 mm. Não tenho nada contra, mas prefiro a dublagem. Não temos estrutura que permita um bom trabalho com som direto. Não há nenhum estúdio no Brasil com isolamento acústico, e os equipamentos são igualmente deficientes. O que acontece é que as pessoas improvisam e às vezes conseguem um bom resultado.

Eu falo muito durante as filmagens, fico intervindo muito nos planos, fazendo observações no meio da ação. Se usasse som direto, isso seria muito difícil, pois teria de ensaiar e rodar. Às vezes, é necessário rodar trinta vezes para conseguir uma perfeita integração entre som e imagem. Levo muito em conta as emoções. Acontece que, às vezes, um ator está com um bom desempenho e o som sai ruim. Na dublagem essas coisas podem ser corrigidas.

O primeiro curta-metragem que fiz, *O Bem Aventurado*, foi feito em Belo Horizonte. Trouxe o filme para o Rio para ser sonorizado e montado para o Festival JB. Nunca tinha feito isso até então. Fui ao arquivo de som lá do laboratório e pedi o que tinha de ruídos e música. Fiquei olhando os títulos e mandando colocar os ruídos. O pessoal de lá ficou achando que o som estava demais, que os efeitos eram desproporcionais. . . Resumindo a história: com esse filme, eu ganhei o prêmio de melhor trilha sonora. Fica o exemplo de que nesta atividade existem sempre os castradores que preferem o lugar comum, incapazes de inovar e melhorar uma trilha sonora. A facilidade do arquivo sonoro é relativa. Facilita o cineasta quando ele está montando o filme, mas o resultado pode ser desastroso. Vi filmes brasileiros onde, por exemplo, o barulho de um abrir de porta já foi utilizado em mais de dez outros. A tentação da comodidade é ruim. Para cada cena, cada momento, deve corresponder uma trilha sonora adequada à proposta do filme.

Em *Jardim de Guerra*, foi feita uma colagem tirada de várias fontes. O orçamento não permitia fazer uma música original para o filme. Mesmo assim, o resultado foi excelente. A banda sonora foi composta por uma colagem de músicas, mais som de rádio, jogo de futebol, noticiários, coisas ligadas à realidade brasileira da época. Usei ainda músicas do folclore mineiro. O problema é conseguir que o som não atropela a imagem, e vice-versa. Do contrário o filme perde a identidade.

Nos meus filmes, as músicas sempre foram feitas depois. Em *A Dama do Lotação*, mostrei o copião para o Caetano Veloso e fiz uma sessão em banda dupla. Depois que o filme estava montado, fomos à moviola e marcamos o tempo, rolo a rolo, e ele foi anotando onde deveria tocar. Ele primeiro fez a canção original e depois convidou o conjunto A Cor do Som para compor a trilha. O conjunto não havia visto o filme. Ele foi para o estúdio e explicou o que queria. É impressionante o modo dele trabalhar, porque faz tudo de cabeça. Viu o filme e quinze dias depois, quando entrou no estúdio, lembrou de cada cena e do tipo de música adequada pra ela. A música define o clima do filme e ele fez isso de maneira excepcional.

Meu último filme foi *Os Sete Gatinhos*, que é uma peça dramática com muitos diálogos. Me disseram que seria loucura dublar o filme. Mas acho que foi conseguido um ótimo resultado,

pois muita gente que assistiu não soube identificar se era som direto ou dublagem. Para o ator não é difícil realizar este trabalho, se bem que a maioria não goste de dublar. Com o som guia, gravado nas filmagens, faz-se a dublagem. Acho que a interpretação não perde nada, pode até melhorar. Piorar é que não pode. A emoção da voz é sempre mais fácil de ser reconstituída. A maioria dos nossos atores sabe dublar e dubla muito bem.

No caso dos *Sete Gatinhos*, o Erasmo Carlos fez como o Caetano no *Dama*: viu o copião, a banda dupla e anotou as inserções musicais. Compôs a letra, e o Roberto Carlos, que estava na época nos EUA, depois fez a música. O tema foi gravado pela Cor do Som, só que desta vez eles viram o filme e o resultado foi excelente.

Quando digo que a música dá clima ao filme, talvez não esteja me expressando bem. Mas ela tem uma importância que transcende o dever de ilus-

trar, dar ambiência a uma imagem. Tem uma função dramática. No *Dama*, onde a trilha foi feita pela Cor do Som, há um momento onde o Jorge Dória e a Sônia Braga vão para um motel, onde ouvem-se duas músicas incidentais. Em motel todo mundo sabe que toca música estrangeira. Mas quando eles apertam o botão do aparelho de som, ouvem-se músicas latinas, para conservar o clima do filme, para ser uma expressão nossa. O primeiro plano dos *Gatinhos* é uma loja de música na Zona Sul do Rio de Janeiro. Nesse caso, a música foi estrangeira, o que de certa forma demonstra uma influência no comportamento das pessoas desta parte da cidade. Fora destes efeitos de música incidental, perfeitamente próprios e dentro da realidade do filme, a música foi feita com cuidado muito especial para dar uma idéia aproximada do estilo de vida dos personagens.

(depoimento a André Andries)

a célula fotoelétrica não tem manutenção,  
o amplificador não tem revisão,  
o alto-falante é dirigido ao contrário  
da platéia.

## LEON HIRSZMAN

Meu filme *Garota de Ipanema* entrou em cartaz na última semana de 1967, no Rio de Janeiro, num cinema considerado bom, no Largo do Machado. Eu tinha feito com o Carlos de la Riva um trabalho sonoro chamado *cross-modulation*, acho que pela primeira vez no Brasil. No primeiro dia de exibição, passei pela porta do cinema às 4 horas da tarde e encontrei o Eduardo Escorel, que me disse que o som estava uma droga. Eu não entendi nada, porque tínhamos preparado uma trilha super e exibido o filme ali e acolá. Nessa época, eu não tinha muito contato com exibidores — o filme era distribuído pela Difilm, da qual um dos sócios era o Luiz Carlos Barreto. Pedi a ele para conseguir uma autorização para uma vistoria no dia seguinte de manhã. Compareceram o de la Riva e o Goulart, que trabalha com ele. O Riva, como quem não quer nada, olhou para a célula fotoelétrica e deu uma soprada. Levantou uma poeira! Então é isso: a cabeça da célula não tem manutenção, o amplificador não tem revisão, o alto-falante é dirigido ao contrário da platéia (como no Ricamar, de que a Cooperativa tem o contrato de arrendamento). . . Isso mostra o estado em que um cinema lançador importante estava naquela época e eu acho que desde então as condi-

ções de exibição e manutenção pioraram. A projeção da imagem era razoável, mas com o som acontecem coisas assim. . . Se a lente estiver quebrada, o público assobia, mas com o som, ele acha que já faz parte da coisa. . . E dentro disso se criam linguagens, costumes, manipulações. Não dá pra percorrer todos os cinemas: só o Barreto, o Mazzaropi e outros poucos. O Mazzaropi tem um cara para acompanhar cada cópia e o Barreto contrata pessoas só para cuidar desta manutenção. É terrível fazer um filme que não vai ser ouvido pela metade das pessoas.

Eu devolvi três cópias de *São Bernardo*, porque a posição da coluna sonora estava errada, a posição do positivo não estava correta, então a célula fotoelétrica fazia uma leitura inadequada, incompleta ou parcial.

Este trabalho, que deveria ser feito normalmente, não acontece. É um pouco a preocupação de uma elite cinematográfica e tem de tornar-se um problema de reivindicação sentida, para as entidades de classe, para a Cooperativa, etc. Essa é a minha posição pessoal. A situação vigente é uma forma de colonialismo — você tem filmes com legendas e o emporcalhamento só beneficia o ocupante, o dominador.

(depoimento a Mariam van de Ven)



## FALAM OS EXIBIDORES

Gilvan Cavalcanti, gerente administrativo da Cooperativa Brasileira de Cinema (CBC), lembra que a estrutura das salas de exibição está pautada para a exibição de filmes estrangeiros, ou seja, de filmes legendados. Em função disto, os espectadores não sentiam e não sentem a qualidade do som, na medida em que estão concentrados na leitura e não na audição. Daí porque as reclamações serem feitas apenas quando da exibição dos filmes nacionais.

Outro problema grave é a antiguidade dos equipamentos. Os cinemas que a Cooperativa administra (ex - Livio Bruni e Pelmax) são muito antigos, praticamente obsoletos. "São deficientes tanto na parte de som quanto na parte de imagem. Os equipamentos precisam de reparos constantes e não são renovados. O que aparece em primeiro lugar como um problema de acústica o mais das vezes é um problema de equipamento".

Já um dos diretores da Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), de Luiz Severiano Ribeiro, que prefere manter-se anônimo, discorda inteiramente que haja problemas de som na maioria dos cinemas. E atribui aos filmes, ou às cópias destes, a esporádica queda da acústica nas salas de exibição. Para ele, ou os filmes não foram bem produzidos ou são cópia da cópia, prejudicando assim o resultado sonoro final. Disse desconhecer problemas arquitetônicos na maioria das salas, assim como o envelhecimento do equipamento.

Mas a verdade é que o espectador está reclamando e pedindo uma solução.

Enquanto poucos cinemas são reformados, muitos vão sendo simplesmente fechados. O diretor anônimo da CCB acha que, hoje, ser dono de cinema já não é bom negócio. Os gastos superam as rendas: enquanto os consumidores reclamam do preço do ingresso, os donos das salas dizem que eles não acompanham a inflação. "Só a adaptação para o sistema *dolby* está custando cerca de um milhão de cruzeiros".

Helena Carone

# O SOM

ENTREVISTA COM **JUAREZ DAGOBERTO**

**POR JEAN CLAUDE BERNARDET COM A PRESENÇA DE MARIAM, PARTICIPAÇÃO DE TIZUKA YAMASAKI E KIKO TSUKAMOTO - DIRETORA E ATRIZ DE GAJJIN.**

**QUARTO DO HOTEL FIRENZE, EM S. PAULO, ONDE ESTEVE HOSPEDADA PARTE DA EQUIPE DO DO FILME SEGUNDA FEIRA: GREVE GERAL, DE LEON HIRSZMAN, BASEADO NA PEÇA DE G. GUARNIERI ELES NÃO USAM BLACK-TIE, PARA O QUAL JUAREZ FEZ O SOM DIRETO, ASSISTIDO POR MARIAM. 8/5/80.**

**BERNARDET** — Ouvi dizer que você acha que tudo vai bem com o som do cinema brasileiro. Por que você é um técnico de som assim tão satisfeito?

**JUAREZ** — Não. Som só tem problemas. A gente briga com uma série imensa de problemas. Nunca tem as condições ideais de trabalho. Em primeiro lugar porque, a partir dos anos 50, a partir da explosão da *Nouvelle Vague*, o cinema é feito no meio da rua. Daí as condições de gravação chegaram ao nível zero de técnica ideal. Mas, como somos todos brasileiros, sempre se dá um jeitinho, porque não tem outra saída. Basicamente, o equipamento que temos atualmente é o mesmo que se usa no mundo inteiro. O Nagra e acessórios. Quanto à acústica, ambiente, qualidade, etc., a gente procura suprir as necessidades, as reticências do meio ambiente, dos meios técnicos.

**BERNARDET** — Você é o proprietário do seu equipamento?

**JUAREZ** — Todo o equipamento com que trabalho é meu. Tenho quase tudo de som que um bom cinema exige. Meu material é tão bom aqui como nos EUA. Agora, o pouco mais que está faltando para mim é o que faz a diferença, às vezes. Dentro dessas condições, a gente tenta compensar as deficiências com a cuca.

**BERNARDET** — Deficiências de que tipo?

**JUAREZ** — Principalmente, no que tange ao equipamento, o microfone sem fio, que está sendo usado muito nos EUA e Europa. Não sei se alguém tem esse equipamento. Eu tenho um equipamento de microfone sem fio de origem japonesa,

mas não é bom. Outros pintaram por aí, franceses, que também não são de boa qualidade, sofrem muita interferência, principalmente de rádio patrulha, ambulância. Agora, de modo geral, trabalhamos com o sistema tradicional de microfone aéreo, de cabo — é mais seguro, de qualquer forma. Então, quando pintam locações difíceis — essa que a gente está fazendo agora é difícilíssima — usa-se a inteligência.

**BERNARDET** — Como você compensa as deficiências?

**JUAREZ** — Olha, o *Black-Tie* é particularmente difícil. O cenário principal é uma casa comum de operário da periferia de São Paulo. A produção pegou essa casa, deu um certo trato, eliminou algumas coisas e a transformou num *set* de estúdio, mas é uma casa comum de trabalhador. O fotógrafo, Lauro Escorel, usa um sistema de iluminação pendurado. Isso faz descer o teto. A condição básica do microfone aéreo é seguir todos os passos dos atores, conforme a marcação. Nessas condições, o microfone aéreo fica difícil de se resolver, pintam sombras. Então é preciso partir para um sistema de microfone tipo TV, que vai por baixo. Por outro lado, as marcações desse plano... e, considerando que o filme foi baseado numa peça teatral e usa atores de muita experiência teatral, em função disso, o Leon bolou planos terríveis quanto à execução. Agora, para a execução, a gente queima a cuca. Anteontem havia um plano desses, longuíssimo, difícil, e não havia condições para o microfone navegar por cima como tinha que ser. Os atores andavam e a câmara passeando atrás, 3 atores em cena, um falava aqui, outro no canto, outro lá dentro do quarto — isto tem sido muito frequente neste filme. Então, qual a solução? É preciso improvisar. O microfone sai da condição dele, aéreo, e se torna um microfone rasteiro, por baixo. Eu faço o microfone. Tinha que alongar o braço, que me esticar, que me arrastar no chão. Basicamente, como a gente não tem condições técnicas, acústicas, ambientais ideais, tem que improvisar posições, tomadas de som, à base do entusiasmo mesmo e também do conhecimento que a gente tem da máquina, do microfone. Sabendo também que, o que entra no microfone, o Nagra, atrás, registra; o Nagra não mente jamais. Eu tenho conseguido bons resultados nos últimos filmes que eu fiz. Por exemplo, em *O Caso Cláudia*, um filme muito difícil, de temática urbana, com locações no meio da rua, na

Avenida Niemeyer, lá embaixo, na encosta, delegacia de polícia, na Av. Rainha Elizabeth à beira da praia, consegui bons resultados. E *Gaijin*: acho que é um filme preciso em qualidade de som. Padrão da melhor qualidade. Pode ser passado em qualquer país do mundo.

**BERNARDET** — Nas equipes, você encontra interesse, compreensão pelos problemas de som? Ou resistência?

**JUAREZ** — Os diretores, de modo geral, têm respeito pela minha experiência — só fiz som, durante mais de 25 anos — e pela qualidade do meu trabalho. Mesmo assim, a maioria deles não tem a mínima experiência do trabalho de som, nem dos problemas técnicos, a mínima experiência dos problemas gerados por uma tomada técnica de cena. A idéia deles é que o microfone tem que ser escondido, por exemplo. E também eles têm um gosto especial pelo palpite. Acho que o diretor tem que cuidar da parte dele, como o fotógrafo. Cada qual tem que cuidar da sua área. Dentro disso, de vez em quando, surge atrito. Eles estão querendo filmar, rodar. A grande preocupação é a fotografia. Nos filmes nacionais, é muito freqüente eu ter atritos. Agora, isto acontece porque eu conheço a minha profissão, sei cada detalhe da coisa, sei exatamente que bicho vai dar. Então, quando chega a hora da verdade, que é a hora da moviola, põem as mãos na cabeça. Isso é freqüente. No final dá tudo certo, mas para conseguir chegar a um resultado bom,

# OS TÉCNICOS

a maioria dos diretores não tem a mínima experiência de trabalho de som. a idéia deles é que o microfone tem de ser escondido.

tenho que brigar. Mas é uma briga sadia porque, em última análise, estou defendendo a qualidade final do filme. São poucos os diretores que têm uma compreensão justa e precisa dos problemas de som.

**BERNARDET** — Que diretores têm mais compreensão?

**JUAREZ** — Dos nacionais, o Nelson Pereira, que tem 200 anos de cinema, e deixa você à vontade (...). Pelos conhecimentos que ele tem, sabe exatamente o bicho que vai dar. Então, você tem todas as condições, o tempo, o necessário para fazer o trabalho. Ele fica na área dele, o fotógrafo na área dele. É um padrão internacional de cinema. Ninguém se mete na área de ninguém, ninguém dá palpite.

**BERNARDET** — Você acha que há mais atritos com você do que com os diretores de fotografia?

**JUAREZ** — Há, sim. Os diretores de modo geral acham que o filme é a fotografia. É o que eles pensam e, se o som não der certo, eles dublam. A dublagem é o recurso: se a coisa não der certo agora, a gente repõe. Meu atrito começa exatamente em que eu só aceito o negócio quando há condições decentes para fazer o trabalho, senão me sinto desprestigiado, e então fico uma fera. Acho que é uma falta de respeito profissional. Se pagam o salário que peço, então tenho que ter o mínimo de condição para executar o trabalho.

**BERNARDET** — Como você explica esse menor conhecimento em relação ao som?

**JUAREZ** — O diretor brasileiro, de modo geral, é preguiçoso em matéria de técnica de cinema. Ele se preocupa muito com o aspecto filosófico da coisa, o aspecto formal, o cinema como um todo para discussões em cinematecas, não como um produto industrial bem acabado. Já vi muito isso. "A técnica não interessa, interessa o recado que a gente dá na tela." Mas para dar o recado, ele precisa ser bem dado. Se o filme é mal feito, mal falado, mal gravado, não diz droga nenhuma. Então,

*Kyoko Tsukamoto.  
Gaijin-1980 de Tizuka  
Yamasaki. "Na  
mixagem ia ser  
perpretado um crime  
contra a qualidade  
técnica. ..."*



acontece o que está acontecendo: o diretor tem que explicar o filme. No que saiu de pequenas salas do Rio e de São Paulo, acabou, ninguém entende mais nada em lugar nenhum. Então, em geral, os filmes nacionais, quando vão ser lançados, sempre, na semana anterior, o diretor dá entrevistas explicando o filme. É uma tradição. Todo filme tem isso. O diretor abre páginas no *JB*, no *Globo*, na *Folha de São Paulo*, para explicar: Os diretores, de modo geral, têm preguiça de tomar conhecimento de novas técnicas, de saber o que acontece com o som pelo mundo. Uma vez, falei na TVE que os diretores brasileiros eram tecnicamente analfabetos. Não estou pichando ninguém, mas é uma grande verdade. Não têm o mínimo conhecimento daquilo em que dá uma má colocação de microfone. Hoje, por exemplo, tinha um plano difícil, muito aberto, com uma árvore no meio, eu ia fazer uma camuflagem com folhas. Me disseram: "Não, não pode, porque vai aparecer, tem uma folha. ..." Tudo bem. Aí o cara me disse: "Então você se esconde aqui, atrás da árvore." Olhei para o cara — era o fotógrafo — e disse: "Olha, se você quiser esconder o microfone, o melhor lugar é deixá-lo dentro da mala. Não estou aqui para esconder microfone. Estou aqui para gravar som e para colocar o microfone na posição correta." O resultado desse trabalho é uma boa qualidade. Então, não tem nada que ver gravar com esconder microfones. Isso é uma expressão usual: esconder microfone. Muitas vezes, a gente está gravando na rua e passa, por exemplo, um carro, um barulho qualquer que é interessante dentro do contexto dramático do filme. Mas, se acabou o plano, o diretor grita: "corta", e corta no meio daquele ruído. Não pensa em só cortar a imagem e deixar fluir um pouquinho o som para depois, na montagem, fazer a justaposição desse som com outro. Um bloqueio, um corte brusco, tudo isso é falta de conhecimento, falta de idéia do que vai acontecer depois, na montagem.

**TIZUKA** — É verdade, isso. Eu fui assistente de vários diretores. O diretor está muito ligado à imagem. Era incrível, o Juarez me chamou a atenção.

**JUAREZ** — Os diretores simplesmente não ouvem. Um negócio que falo para todo mundo: num filme em que se faz som direto, não há tomada muda. Por exemplo, um plano de você me olhando. Você não diz nada. Mas se você parar um se-

gundo, você ouve o som do espaço, tem carros, tem buzina, e tem a própria ambientação desse apartamento. É diferente uma trilha sem sons especiais, e simplesmente um pedaço de ponta preta. Há som no espaço, sempre. Os caras dizem: "não tem som." Como não tem? Sempre tem. Sente-se a diferença quando há um plano que tem texto, que tem fala, e quando entra a ponta preta. Faz "chchchch pum". Simplesmente, o diretor não ouve isso. Não estão preocupados com isso. Isso na filmagem, porque, quando chega a hora da verdade, na moviola, as coisas mudam. Ficam procurando som para encher lingüiça.

**TIZUKA** — Logo depois do trabalho com *Gaijin*, em Berlim, vi um filme holandês em que o cara usou som, ruídos, como forma de expressão. A gente não usa esse recurso. Depois de ter feito *Gaijin*, percebi que realmente eu não usei os recursos do som como expressão. Não como você fez o som, Juarez, mas como eu usei.

**JUAREZ** — Eu faço muitos filmes estrangeiros. O jeito como eu gravo para filme nacional, gravo para qualquer filme estrangeiro. Dou toda a matéria-prima para ser usada. Depois vejo o filme nacional pronto, e não tem nada disso. Veja *O Mudo*: nesse filme, durante as folgas do trabalho, saía para caçar efeitos de passarinhos, saía no meio da noite, no vinhedo, para gravar ruído ambiental. Tinha seqüências bonitas. Quando se viu o filme — lembra? — a gente se encontrou: há um momento em que o mudo tenta comunicar-se com a moça. Fiquei prestando atenção ao que estava acontecendo na pista de som, na famosa trilha sonora. Aí, ouvi uma sucessão de ruídos, que se repetiu ciclicamente. Percebi que era um *loop* (anel), e de pássaros que não existiam lá. Senti o disco. Simplesmente não usaram o material que eu tinha gravado.

**BERNARDET** — Por que isto acontece, já que o material gravado estava lá?

**JUAREZ** — Burrice. Preguiça. Os pássaros que usaram não tinham nada a ver, nem pássaros tropicais eram.

**TIZUKA** — Sabe o que acontece? Conversei com a Vera Freire, que montou *Gaijin*: não existe um trabalho de montagem com uma assistência de som para classificar material. Na hora em que você for precisar do ruído gravado em som direto, você não sabe onde encontrá-lo na fita. Porque o trabalho não foi organizado para que se ache o material.

**JUAREZ** — Problema terrível: ninguém sabe, na verdade, montar som.

**BERNARDET** — Você já trabalhou em moviola?

**JUAREZ** — Não. No início do meu aprendizado, com Alberto Cavalcanti, era estudante de engenharia e fazia um curso de cinema paralelamente. Fui para a Maristela por volta de 1953. Fui para a Vera Cruz depois que ela estourou, na fase dos filmes independentes. Trabalhei com Lima Barreto. Comecei a aprender uma nova área. Fazia todo o som direto. Quando terminei o filme com Lima Barreto, passei a trabalhar com Mauro Alice. Fazia uma espécie de edição de som, classificação, esse tipo de trabalho. Faço até hoje. Mauro Alice aprendeu com os ingleses que Cavalcanti trouxe da Europa. Nessa época, havia o Rex Endsleigh que era especialista nisso. Hoje, quem basicamente monta som é o próprio montador, que na verdade não tem muita experiência, corta muito som errado. O trabalho da gente morre muito na moviola. Em 1973, mais ou menos, fiz *A Faca e o Rio*: foi o primeiro filme que eu olhei na tela e vi todo o trabalho que tinha feito. Efeitos, pássaros, respirações. Na dimensão exata.

**BERNARDET** — Os diretores com quem você tem trabalhado o chamam para trabalhar na moviola e na mixagem?

**JUAREZ** — Não, porque dentro do sistema existe um problema de ordem econômica. Sou contratado para filmagem. Quando ela termina, ainda faço um trabalho paralelo. Pego o som que gravei no cenário, nas locações e vou para o estúdio, onde faço a transcrição para 17,5. Trabalho importante, porque a gente se faz as tomadas de som sabe as deficiências. Então, sabe onde pode corrigir, melhorar. Em função das más

condições de trabalho, na hora de transcrever a gente tem que fazer correções, equilibrar o que está mais alto, mais baixo; as frequências altas demais, a gente corta, dá aquela equalização, para pôr no ponto exato, porque é um problema a menos na montagem e na mixagem.

**BERNARDET** — Você tem equipamento para fazer transcrição?

**JUAREZ** — Não. Com meu equipamento, faço só os originais: Transcrição, gosto de fazer na Nel-som, no Rio. Acho que é dos bons estúdios que a gente tem aqui. Se a gente entrega os originais para um estúdio que não conhece os problemas que têm os originais, eles fazem um trabalho puramente mecânico.

**TIZUKA** — Há um ponto em que você leva vantagem, Juarez: é que normalmente as equipes não valorizam o microfonista. Eles pegam um cara do lugar.

**JUAREZ** — O microfone equivale, em termos de imagem, à lente, pura e simplesmente. Se a lente está suja, mal ajustada, se o cara erra o foco, a imagem perde. O microfone é a mesma coisa. Tem que estar bem colocado, condição *sine qua non* para um bom trabalho. Se houver erro de registro e nível de volume, sempre dá para corrigir. Agora, microfone mal colocado, não dá. Eles acham que qualquer cara pega o microfone, bota lá pendurado e tudo bem. Ignorância total dos produtores e diretores. Isso geralmente não acontece com os diretores e produtores estrangeiros com quem trabalhei. Outro aspecto difícil é no que tange aos fotógrafos. Nossos fotógrafos estão viciados em apenas espalhar luz. Eles não chegaram na idade de ter um terceiro elemento, que é o microfone. Então, é uma briga quase fatal, às vezes. No *Caso Cláudia*, por exemplo, filmando na delegacia de polícia, o fotógrafo botou *foto-flood*. Cada lâmpada é uma fonte extraordinária de luz e, automaticamente, de sombra. Cada movimento de microfone se multiplica. O ator se mexe, e são seis sombras atrás dele, mas isso ninguém percebe. Todos os refletores, quando são importados, vêm com acessórios que são feitos exatamente para isso: bandeiras, funis. Mas ninguém usa esse tipo de acessório para cortar luz. O microfone, de modo geral, em filmes brasileiros, não tem condição de passear livremente no espaço que lhe é reservado. E os fotógrafos brasileiros, com exceção de muito poucos, também não têm conhecimento disso.

**BERNARDET** — Quais são as relações que você teve com os músicos nas equipes em que trabalhou? Diretores já botaram você em contato com eles?

**JUAREZ** — Nunca. Porque a música, na verdade, é a última etapa. Antigamente, em São Paulo, no final de Vera Cruz, que era Brasil Filmes, eu levava o filme desde o princípio até a mixagem. Aí eu participava de todo o processo da gravação original, da gravação dos efeitos, eventualmente da dublagem, quando tinha, participava da gravação da música nos estúdios, até a mixagem. Ou melhor, até a briga no laboratório. Porque sempre havia aquele problema: na hora da transcrição do magnético para o ótico, é terrível: a gente faz testes, manda para o laboratório, densidade tal, a gente grava dentro daquela gama de luz para atingir a densidade tal. Mas, quando volta do laboratório, a gente mede, e está fora de densidade. Então, quando o filme fica fora da densidade —, os sons agudos, as frequências altas, principalmente, ficam... O preto não fica preto, e o branco não fica branco, fica um meio-tom cinza. Então fica aquele som arredondado, sem definição.

**TIZUKA** — Outro dia, eu estive na Lider e o Alvarenga trouxe do Japão um filme Fuji revelado, com um som lindíssimo. Ele estava chamando vários fotógrafos para ver a qualidade da Fuji. Mas ele não falou em chamar vários técnicos de som para ver isso. Porque esta qualidade de imagem é também ótima qualidade de revelação, e isto importa para o som. A revelação toca também no problema de som.

**JUAREZ** — Toca sim. No caso específico do cinema nacional é comum acontecer. A qualidade da imagem já é ótima.

A imagem é bem colorida, a gama cromática é bem equilibrada. Agora, o som tem que continuar branco e preto. É comum você pegar a cópia de um bom filme e olhar: o som está meio colorido, vazou, não sei o que eles conseguem fazer, porque vaza da imagem para o som. Então, às vezes, o som é azulado, amarelado. . . Fica um som sem definição.

**BERNARDET** — Por parte dos atores, você também encontra desinteresse em relação ao som?

**JUAREZ** — Acho que hoje, tecnicamente, depois que foi industrializado o processo da TV, a partir da Globo, em que foi formado mercado de trabalho de bom nível econômico-financeiro, bons atores foram contratados pela TV, atores de teatro geralmente, que são atores que têm uma concisão, assim, intelectual, de nível universitário para cima. E a partir do advento dessa indústria de TV, houve uma melhoria acentuada quanto ao problema dos atores em relação ao som. Porque quase todos os atores têm boa dicção, sabem dizer o texto. O problema da dicção dos atores sumiu, na faixa em que trabalho.

**TIZUKA** — Mas acho que ator brasileiro tem um defeito. Não é questão de técnica, mas de expressão. Acho que ator brasileiro não trabalha com respiração. Senti isso muito com os atores japoneses. Porque eles podem falar com um tom de voz muito baixo, mas eles conseguem. . . Lembra uma vez em que a Kyoko cochichou, e você ficou assustadíssimo, porque teve que equalizar?

**JUAREZ** — A Kyoko tinha cenas fortíssimas em que ela praticamente não emitia voz, emitia sons, era aparentemente um filezinho de voz e estourava meu instrumento. Era uma tal quantidade de sons que entravam que em vez de ter que levantar, tinha que abaixar. Isso é problema de técnica, de colocação, que a gente não conseguiu fazer aqui. Assim mesmo, há atores aqui que conseguem. Neste filme que estamos fazendo, há seqüências em que a Bete Mendes fala em meio-tom, mais ou menos daquele jeito que a Kyoko falava, e sai um som de ótima qualidade, dicção perfeita.

**TIZUKA** — O que estou querendo dizer, Juarez, é que tanto o diretor como o ator não usam o som como expressão.

**JUAREZ** — Mas isso é que é. Na sua maioria absoluta, os diretores não usam o som como recurso dramático. "Se não deu certo, então dubla." Estão se lixando pelo som, tanto em termos de qualidade, como em termos de recurso dramático. Muitas vezes, eles acham que o cara que faz som está aí apenas para registrar, é o cara que aperta o negócio. É um preconceito. Para ficar atrás de um equipamento como este, além da cultura técnica, há toda uma questão de sensibilidade, principalmente. É necessário uma certa cultura musical.

**TIZUKA** — Isso se estende aos festivais, quando se dá o prêmio para música e não para trilha sonora.

**BERNARDET** — O que é a trilha sonora?

**JUAREZ** — Trilha sonora é a resultante da mistura de todos os sons que compõem o filme. Diálogos, textos, efeitos sonoros, ruídos, música e qualquer outro tipo de som. A pista de som de um filme é que constitui a trilha sonora. A mú-

sica é apenas um dos elementos da trilha, importante, tão importante como o diálogo, mas um dos elementos. Se alguém, os críticos, os júris de festivais tiverem coragem de pegar um metro de filme na mão, vão ver que há um risquinho todo tremidinho, aliás, dois risquinhos paralelos. Isso é a trilha sonora. Essa coisa de dar prêmio de trilha sonora à música é absurda.

**BERNARDET** — Quem, afinal de contas, acaba regendo a trilha sonora como conjunto de sons?

**JUAREZ** — O cara que pilota a mixagem. A meu ver, é o cara que mistura todos os sons que constituem a trilha.

**BERNARDET** — Mas o mixador chega bem no final do filme, ele não tem compreensão do processo de realização do filme.

**JUAREZ** — É verdade.

**TIZUKA** — Dentro do nosso sistema, quem acaba regendo é o montador.

**JUAREZ** — É outro erro. Eu dis-

o cara que fez o som na filmagem, durante o processo criativo, deve ser o mesmo que leva o trabalho até o final no laboratório.

se que o regente é o mixador, porque é o cara que senta à mesa e acerta tudo em termos técnicos. Mas, normalmente, é o montador que dirige a mixagem. E geralmente o montador também não tem idéia de som. Ele faz a catalogação das várias pistas de som em termos de números — isso acaba aqui, entra aqui, aquele negócio. Mas em termos de equilíbrio, ele não sabe de nada.

**BERNARDET** — Como você acha que isso deveria ser encaminhado?

**JUAREZ** — Acho que o processo normal seria o cara que faz o som na filmagem, momento em que se desenvolve todo o processo criativo, o cara que é responsável por esse som, levar até o final.

**TIZUKA** — Como o fotógrafo. Não é ele que faz marcação de luz, no final, na cópia?

**JUAREZ** — Exatamente. Era o processo que se fazia antigamente em São Paulo, no tempo da Vera Cruz, da Maristela. Mas há o problema econômico-financeiro. No fim do filme, não há mais dinheiro, tudo se complica. Tudo o que a gente gravou no cenário, a gente catalogou. Quem fez isso tem muito mais condição de dar apoio que o cara que não sabe de nada. O montador recebe todo o material gravado, mas, na hora de colocar sons especiais, ele não sabe onde está. Acaba pegando um disco. Independentemente disso, há o problema de uma assessoria mais precisa ao cara que está pilotando a mixagem. Eu participo do processo de realização do filme, me sinto pai da criança. Teria muito mais condições de dizer: "o negócio tem que ser assim." Quando começou a mixagem do *Gaijin*, cheguei lá no primeiro rolo, e ia ser perpetrado um crime contra a qualidade técnica. Cheguei na hora exata.

**BERNARDET** — O que aconteceu?

**JUAREZ** — Eu gosto dos agudos. Porque conheço o pro-

cesso das transformações, eu sei o que vai dar depois nos cinemas. Então o cara que está na mesa começa a sentir que o som está muito brilhante, vai cortando as frequências altas, os sibilos, vai arredondando na origem. Quando chega na cópia final e quando bate nos cinemas, já dançou.

**TIZUKA** — Foi uma loucura, porque o Juarez foi lá porque estava num dia de folga do filme de Nelson (Na Estrada da Vida). Ganhei com isso. Mas a gente não tinha condição de pegá-lo para ficar o tempo todinho. Outra coisa é que a gente sempre faz locação em função da imagem, nunca do som.

**JUAREZ** — O cara procura uma casa, acaba encontrando, mas não olha em volta, se tem tráfego, por exemplo. Na hora de filmar é um Deus nos acuda. Esse filme que estamos fazendo é uma loucura: Tem uma locação de um bar de subúrbio que fica num bico, numa curva da via principal do bairro. Todo mundo que entra nesse bairro tem que passar por lá.

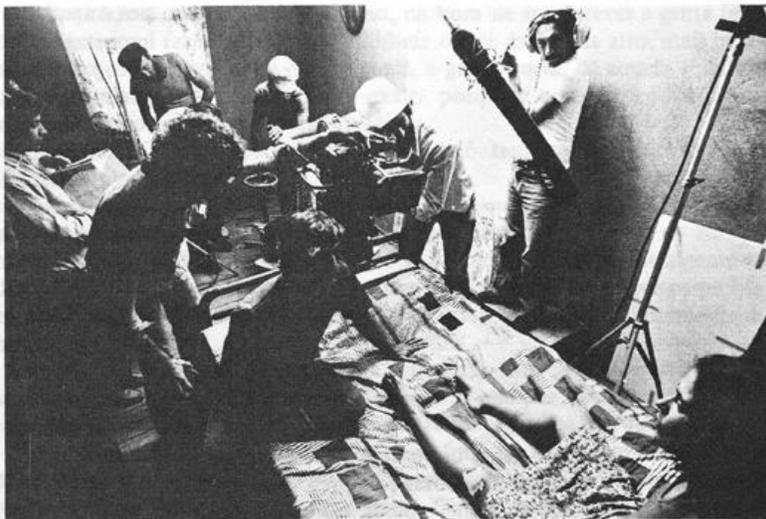
**MARIAM** — E ainda é uma ladeira.

**JUAREZ** — É diabólico. Tem dias em que a gente não consegue se ouvir.

**MARIAM** — E na imagem não aparece nada desse tráfego.

**TIZUKA** — No *Gaijin*, na chegada dos imigrantes no trem, se filmou com som direto, e a seqüência foi toda repetida, mas só o som, exatamente como se fosse ser filmada.

**JUAREZ** — A chegada do trem na estação é muito bonita. O trem vinha lá de longe. Quando chegava num determinado momento, o trem parava, e aí atacava a banda. Era um som geral bonito



A

para burro. Mas chegou num determinado momento, não lembro o que aconteceu — “corta”. Então reconstituímos todos esses sons separados. Pega só o trem vindo. Depois o ruído das pessoas descendo. Depois a banda. Então, a partir do som guia, se reequilibra. Pega todos os sons que foram gravados separados e usa o som original como guia.

**TIZUKA** — O problema básico é que não sabemos o B-A-BÁ. E obviamente não podemos usar os recursos. Acho que estamos precisando estudar um pouquinho. (. . .)

**BERNARDET** — Você acha que haveria interesse em se promover um encontro de técnicos de som com fotógrafos, diretores, músicos?

**JUAREZ** — Não acredito nisso.

**TIZUKA** — O que acontece é que a gente fica tão preocupado em termos de mercado, em termos políticos, que esquece, de certa forma, o lado da aprendizagem, tanto técnica como dramática. Acho que agora este tipo de preocupação está voltando um pouco.

**JUAREZ** — Isso é verdade. Senti nos três últimos filmes que fiz uma preocupação nesse sentido. Há uma preocupação em acertar. O caminho para chegar à boa qualidade técnica é doloroso.

**TIZUKA** — Uma explicação é que talvez, desde que o Cinema Novo resolveu tomar uma câmara na mão e uma idéia na cabeça, essa coisa está mudando. Não adianta ter só a câmara na mão. . .



B

A/B

Dois aspectos da  
filmagem de Segunda  
feira: greve geral de  
Leon Hirszman. Foto Ruth Toledo.

**JUAREZ** — O Cinema Novo é o cinema antigo. O processo de cinema antigo.

**TIZUKA** — Exato. Permanece ainda esse processo. É preciso uma idéia na cabeça e mais alguma coisa.

**JUAREZ** — Essa coisa, eu senti nesse filme, na estrutura montada para o *Black Tie*. Conseguiram condições de cinema industrial: bom equipamento, desenho de produção, roteiro bem delineado, pessoal de bom nível, apoio logístico para equipe de boa qualidade.

Mas, quando começou o filme, a concepção era exatamente de Cinema Novo. O Leon ainda estava no tempo de *Cinco Vezes Favela*. Tanto, que dei um estouro, outro dia, no meio da rua: "Isto é brincadeira? Estamos no Cinema Novo ainda? Qual é?" Depois de três semanas, essa coisa começou a entrar nos eixos. Hoje, a gente já cumpre, com o programa e a qualidade está dentro dos padrões.

**TIZUKA** — No Cinema Novo, não se dava muito valor à produção.

**JUAREZ** — Não. Cinema Novo era uma idéia na cuca e uma câmara no sovaco.

**TIZUKA** — Me disseram para não filmar em som direto meu primeiro filme, porque ia ter que filmar várias vezes.

**JUAREZ** — Isso é outro preconceito. Isso acontece porque as pessoas não têm idéia. Pensam que assim se gasta mais tempo e mais negativo. Se você pegar o boletim de continuidade de qualquer filme — quantas vezes se repete por problema de luz, de câmara —, se comparar com problemas de som, o som nem comparece. Nesse filme, se tem feito uma média de treze a quinze *takes* para uma cena. E dentro dos treze ou

Francisco Milani, Milton Gonçalves e figurantes.  
Segunda feira: greve geral, filmagem da peça  
Eles não usam black-tie de Gianfrancesco Guarnieri.



quinze havia uma ou duas repetições por problemas de som, um barulho qualquer. Mas por problema de qualidade, de erro, quase nada. Então as pessoas têm preconceito, por ignorância da área de que o som cria problema, demora mais.

**BERNARDET** — O fato de você estar fazendo som vem do quê? Um amor pelo som, um acaso profissional?

**JUAREZ** — Acho que comecei por acaso profissional. Mas depois fui me interessando, fui entrando para valer, que nem um samurai. O som é minha briga. Tem poucas pessoas encarando o som como profissão. Um dos grandes problemas do cinema no Brasil é que as pessoas não se especializam. Todo mundo faz direção, produção, fotografia. São pessoas-orquestras. Eu não quero nenhum homem-orquestra na minha equipe. Ele faz sete ou oito funções, mas não faz nenhuma

bem. No cinema, a gente tem que se especializar, como em qualquer outra atividade industrial. Não considero ninguém como discípulo. É o tempo que passa, as gerações.

Kyoko diz algo em japonês.

**TIZUKA** — Kyoko diz que, durante a filmagem, na seqüência em que ela corta o cabelo do Jiro, ela estranhou como Juarez, não entendendo japonês, de repente virava para ela e dava uma opinião. Na filmagem, ela achou que não tinha feito legal mas como você disse que o som estava ótimo, ela foi ouvir. E aí ela se convenceu.

**JUAREZ** — Muito bonito.

**TIZUKA** — É o trecho de que mais gosto. Houve um momento incrível. Depois do "corta", foi aquele branco, todo mundo emocionado, com a seqüência da despedida da Mika e do irmão. A gente viu inúmeras vezes em banda dupla. Na décima vez em que a gente viu em tela grande, a gente percebeu que havia uma entrada de luz no canto direito, que ninguém tinha visto, porque era muito bonito. O som era lindíssimo. Tinha que usar a segunda tomada. A gente foi ouvir o som da segunda tomada. Mas o som legal era mesmo o da primeira tomada. Mas não poderia deixar a primeira tomada por causa da entrada de luz, a gente estava cuidando muito da técnica. A Vera fez uma cirurgia: botou o som da primeira tomada com a imagem da segunda tomada.

**JUAREZ** — Eu lembro: ventava para burro, e havia pausas no meio do plano e o vento apitava no ouvido. Quando não havia fala, eu mudava um pouco a posição do microfone para pegar mais o apito do vento.

**TIZUKA** — Imagina isto dublado.

**JUAREZ** — Outro dia, no meio do texto, no *Black Tie*, começou a pintar um avião. Veio crescendo. Estou sentindo a presença da fala e o avião vem entrando. Então ele vem e chega a um ponto em que ele passa e sai. Um negócio bonito para burro, não atrapalha o texto e enriquece a cena.

**BERNARDET** — E o ator, como se comportou? Incorporou?

**JUAREZ** — Ele ficou meio assim, era o Carlos Alberto Ricelli, como se fosse dar um breque, mas acabou entrando no negócio, porque percebeu. . .

**BERNARDET** — E ruídos feitos em estúdio?

**JUAREZ** — Um horror! Dublagem. . . Se eu quisesse ficar milionário, estava há muito tempo. Recebi algumas dezenas de propostas para me associar a caras que queriam fazer estúdio de som, dublagem. Comecei em estúdio. Jamais quero me aprisionar. *Vive la liberté. La liberté* e a libertinagem. Dublagem é um troço medieval. Você entra em qualquer estúdio de dublagem, vê as pessoas olhando para a tela, repetindo um som que realmente nada tem a ver com a imagem. É um troço realmente triste. Tristemente dramático. Sai um som limpinho, certinho, mas não tem emoção nenhuma. Não tem mesmo. Geralmente essas dublagens acontecem, quando são muito rápidas, uns três meses depois da filmagem, e o cara está num outro barato. Toda a carga emocional que o cara teria tido na hora da filmagem já foi há muito tempo. Simplesmente ele diz o que está na boca da imagem, sem nenhuma força.

**BERNARDET** — E o som guia?

**JUAREZ** — Ah! O conceito de som guia. . . Atualmente, ou pelo menos até há pouco tempo, era um som que servia apenas para se saber o que os atores disseram, quando conseguem que isso aconteça. *Tenda dos Milagres* tinha um troço chamado som guia. Nelson me chamou para gravar o texto do filme. . . Eu tinha feito antes *A Faca e o Rio* com câmara blimpada. Chegava no fim do dia de filmagem, os atores recompunham todo o texto ouvindo o som guia, e então gravavam. Ouviam e atuavam em cima. Fiz outros filmes assim. No *Tenda*, Nelson tinha problemas. Havia dez mil atores. Tinha que botar esse pessoal para falar. Joffre Soares, que tinha feito *A Faca e o Rio*, insistiu com Nelson para usar o mesmo sistema. Nelson acabou se convencendo: tinha um facão na garganta, precisava resolver o som do filme. Levamos o Nagra para Salvador, reunimos os atores no Teatro Castro Alves, peguei todo o som guia na moviola, já com sincronismo, regravei tudo, para os atores ouvirem e atacarem em cima, sem imagem. Agora. . . o som não era tão guia assim, era tão mal feito, que não dava para entender quase nada.



**TIZUKA** — Para você ver, a incompetência é tão grande que esse cara que fez o som guia ia fazer som direto e, no primeiro dia de filmagem, percebemos que não dava sincronismo.

**JUAREZ** — É, a coisa é levada meio no amadorismo. O conceito de som guia é de um som que realmente tem que guiar. Tem que servir de guia para a dublagem. O texto tem que estar perfeito, embora com ruídos externos, tem que ser claríssimo, tem que montar, tem que sincronizar, para os atores ouvirem. E na hora da filmagem, além do som guia, a gente tem que gravar tudo o que acontece de som, para a cena. O cara chega aqui, briga, quebra garrafas, cadeira, tudo o que se puder aproveitar, fora do ruído da câmara, tem que ser aproveitado. Ou reproduzido depois. A única diferença é que a câmara não está blimpada. O que tem acontecido ultimamente é que som guia é feito com cassete, um negócio assim.

**MARIAN** — Coitada da continuísta. . .

**JUAREZ** — Em geral é a continuísta que faz. Na hora de rodar, aperta o botãozinho. Isso não é som guia. É brincadeira. Na hora de dublar, não se acham os textos, a gente procura numa fita, procura noutra, enquanto o tempo de estúdio passa, e depois a conta fica quilométrica. Esse som guia, assim, sai até caro, é uma deformação do sistema, além do problema da qualidade.

## VITOR RAPOSEIRO

**FC** — Como você se tornou técnico de som?

**RAPOSEIRO** — Quando eu comecei não havia, como ainda não há, hoje, curso médio ou superior na área de gravação de cinema. Eu surgiu nos anos sessenta, ainda no rádio. Tive a felicidade de fazer programas ao vivo (César de Alencar, novelas), na época da implantação da fita magnética. Em 1963 entrei na TV-Rio, com programações ao vivo, ainda antes da introdução do *video-tape*. Fazer uma telenovela era uma loucura: dois assistentes no estúdio, você operava dois microfones e ainda fazia a sonoplastia. Fiz sonorização de bailes, trabalhei em estúdio de dublagem, mixagem, etc. Depois, fui para a Somil, que, em termos de estúdio de sonorização, estava dez anos na frente dos outros. Lá aprendi muita coisa. Depois de cinco anos na TV Educativa, estou há mais cinco como *free-lancer* no *set* das filmagens.

**FC** — Você é proprietário do equipamento que usa?

**RAPOSEIRO** — Sou. Parti agora para comprar meu próprio equipamento. Na área de som não há locação de aparelhos, como há de câmeras e outros equipamentos. Há uma ou duas firmas que alugam gravadores Nagra, mas são muito precários. Você aluga sem saber se o gravador está ou não alinhado, pois entra e sai a toda hora da locadora. Então, apesar das dificuldades financeiras, resolvi investir nessa. Aproveitei uma das viagens que fiz a Paris pelo filme

trabalhei cinco anos em dublagem para tv e posso dizer que é um som sem perspectivas criativas.

*Amor Bandido*, de Bruno Barreto, e comprei alguma coisa. Mas é muito difícil a manutenção desta aparelhagem, assim como sua atualização. Uso um Nagra 4, microfone direcional, microfone de lapela, caixa de *play-back* miniaturizada que pode trabalhar com corrente contínua em carro ou locais onde não haja corrente.

**FC** — Você prefere trabalhar com dublagem ou som direto?

**RAPOSEIRO** — Trabalhei cinco anos em dublagem de filmes para a TV e posso dizer que é um som sem perspectivas criativas, um som chapado, com os atores diante dos microfones. Se você fecha os olhos, é como ouvir uma novela. Os atores ficam muito presos ao labial, ao sincronismo. Acho muito difícil o dublador recriar no estúdio o clima da cena. É toda uma emoção muito difícil de ser repetida. Ele pode conseguir e, em alguns casos, até melho-

a solução tem de ser política: facilitar a importação e a conseqüente renovação dos equipamentos.

rar, mas é raro. Geralmente os atores dublam a fita três ou quatro meses depois de concluídas as filmagens. Sou favorável ao som direto, mesmo que isso exija uma estrutura de produção diferente. Tem de ser muito ensaiado, os diálogos corretos, e o diretor não pode influir na interpretação durante o *take*.

**FC** — E o som guia?

**RAPOSEIRO** — Em algumas dublagens em que trabalhei, nem isso existia. Muitas vezes, os atores estão distantes e muita coisa se perde. O ator, às vezes, se perde também, vendo sua imagem na tela e não se lembra do que falou naquele momento. Agora, com o som direto, é preciso mesmo uma produção diferente e o resultado é muito melhor, porque é a emoção do ator que está ali. E não um negócio falso, recriado depois. . .

**FC** — Fale da qualidade dos laboratórios disponíveis

**RAPOSEIRO** — Nós temos um laboratório que é a Líder. É aquela eterna briga do fotógrafo com o técnico de som porque o banho não é o mesmo, etc. Há uma série de coisas que são deficientes pela própria formação do pessoal do laboratório. Outro problema é a exibição. Muitas vezes, você tem na cabina uma pessoa que não é projetionista, é o baleiro quebrando um galho porque o cara faltou e coisa e tal. Esse cara está operando uma máquina que ele não conhece. Não pode haver poeira, tem de haver manutenção e ele não domina isso. Além da maquinária desatualizada. A Líder, por exemplo, tem uma processadora, mas já existe coisa melhor e mais desenvolvida. Com essa lei de importação, os preços são proibitivos — além do mercado não estimular investimentos nesta área. O som direto, por exemplo, tem de ser editado por um especialista. Os cortes têm que ser precisos, diferentes da dublagem, onde você corta em qualquer trecho, com o silêncio do estúdio, sem maiores problemas. Representante de material estrangeiro, entre nós, também não existe. Você pede uma chave de Nagra que pifou e tem de ficar seis meses esperando. Então, o que acontece nos estúdios é a improvisação. . . Você vê um filme americano, por exemplo, e percebe que o som é melhor. Isso é porque o processo sonoro deles é melhor, as máquinas funcionam cem por cento. Estive mixando lá fora e pude ver que o profissional tem inclusive formação técnica superior. E todo o processo do laboratório é mais sério. Se você leva um problema, ele é discutido e resolvido. Aqui, se você reclama do estúdio, ele diz que o problema é o som do cinema, porque ele sabe que o som das salas é deficiente. Se você pegar a mesma cópia de filme e exibir em vários cinemas da cidade, vai ouvir uma coisa diferente em cada um. Houve filmes em que tive de fazer uma mixagem aqui e outra no exterior. *Bye Bye Brasil*, por exemplo. A trilha musical da cópia era inaudível, não tinha mais agudos. Um detalhe sonoro, às vezes, ajuda a imagem.

**FC** — A seu ver, qual a solução para esses problemas?

**RAPOSEIRO** — Sinto que estamos caminhando para um funil. A solução para isto deve ser política, facilitando a importação e a conseqüente renovação dos equipamentos.

(entrevista a André Andries)

## MARCOS FLAKSMAN

o que rege a construção de uma sala de exibição nunca é a qualidade.

FC — Na sua opinião, por que é tão ruim a acústica nas salas de exibição?

FLAKSMAN — Parece-me que elas são precárias em todos os sentidos. Fico impressionado, porque o ingresso está custando mais de cem cruzeiros e por isso deveria haver um mínimo de respeito pelo consumidor. Eu fui ver *Apocalypse* num cinema vagabundo da praia de Botafogo. Não havia uma imagem em foco e o som era também inominável. Num país civilizado, você processaria o dono como ladrão. Então, em primeiro lugar, impropriedade da aparelhagem, ou seja, máquinas projetoras velhas, distâncias focais mal calculadas, telas de má qualidade. No problema acústico, propriamente, você sabe que a acústica de uma sala destinada à projeção de cinema depende de alguns fatores. Primeiro, a arquitetura da sala, ou seja, a forma da sala — o formato do piso, a inclinação do piso, o formato das paredes laterais e o formato do teto. Então, para um volume X de ar, é feito um formato destinado a proporcionar boa acústica. Existe uma lei acústica básica que diz que, para uma boa audição, você teria o piso e o fundo da sala absorventes, e as paredes laterais e o teto como refletores. Essa lei básica nem sempre é obedecida.

FC — Para você, nossos cinemas se enquadram neste ideal?

FLAKSMAN — Não, pois se estou dizendo que isso simplesmente não é levado em conta. . . Acho que as formas dos cinemas são feitas em função de uma legislação de segurança, porque senão o Corpo de Bombeiros não libera. O que rege a construção de uma sala de exibição no Brasil? Nunca é a qualidade. Tanto, que a sala de cinema não tem sido considerada um bom negócio, um bom investimento, porque o imóvel está muito caro. Outra coisa que tem acontecido é que muitas salas estão sendo subdivididas e o problema acústico não foi sequer aventado. . . Antes de mais nada, vem o problema comercial: assegurar o maior número de pessoas para o maior lucro possível. Agora, não existe fiscalização de qualidade de projeção. No momento em que passa pelo projetor, o filme sai inteiramente deformado. Esse filme, por exemplo, o *Apocalypse*, inaugurou nos EUA o sistema *dolby* de som, que não era um sistema novo, mas uma utilização específica. Não é dizer “eu tenho um disco ótimo vamos na sua casa ouvir, porque você tem um sistema de som melhor do que o meu”. Não é isso, é “sabendo que você tem um sistema de som melhor que o meu, eu inventei uma música para executar a partir do sistema existente. A partir da possibilidade de reprodução, eu montei uma obra”. De

repente, esse negócio é passado num sistema de som de décima categoria. Em suma, você vê a obra adulterada e você paga para ver a obra como ela é.

FC — Uma reforma ficaria em custos muito altos?

FLAKSMAN — Olha, eu não posso informar exatamente. Só que me parece que os donos dos cinemas se importam mais com o aspecto da sala do que com a *performance* dela. Eu não mexo muito com sala de cinema, embora já tenha feito. Parece que as coisas ficam muito na mão dos decoradores: “bota umas cadeiras azuis, umas franjinhas, uns pingentes”. Uma preocupação mais com o aspecto. Em Paris, por exemplo, você tem salas de todos os tipos e tamanhos e o respeito à reprodução existe tanto nas mais luxuosas como nas mais baratas.

FC — Você disse que já trabalhou com salas de exibição. . .

FLAKSMAN — Eu e o Carlos Cesar Pini fizemos a sala Funarte, uma sala pequena, não comercial. Uma sala cultural. A diferença, a princípio é que ela não funciona em cinco sessões diárias. Na sala Funarte, nós utilizamos material nacional. Colocamos uma projetora Incol reversível de fabricação mineira que projeta 16 e 35 mm e recebe o rolo rebobinado, evitando a troca constante. O carretel tem capacidade para duas horas e vinte. Não sei se numa sala comercial poderíamos utilizar o mesmo material, por causa da distância. O cinema utiliza o que chamaríamos de acústica eletrônica, que já é uma reprodução amplificada do som. Mas a lei física não muda. Se o espectador está colocado em determinado lugar, essa emissão deve ser feita para o lugar certo, tem de rebater nos lugares certos e ser absorvida nos lugares certos, para que ela não reverbere, não ecoe e chegue até ele.

FC — Dê uma visão global das salas de exibição em termos acústicos.

FLAKSMAN — Realmente, seria incapaz de dizer que uma sala de cinema em que eu tenha entrado tenha me impressionado. Porque aqui o prejuízo vem de longe. Começa da cópia: no laboratório, nego já arranca metade da qualidade. No projetor, ficam outros 40%. Na sala, que tem uma péssima acústica, perde outros 5%. Então, normalmente, a qualidade é muito ruim. Parece-me que há uma grande defasagem na economia entre o preço da instalação e a rentabilidade. É a única explicação que eu vejo para essa catástrofe que são as salas de exibição no Brasil. O hábito de ir ao cinema, no Brasil, é um hábito deformado, porque todo mundo vê muito mal, ouve muito mal, não há projeção decente.

(entrevista a Helena Carone)

## IGOR SRENEWSKY

O cinema de hoje já exige, a meu ver, participar do desenvolvimento da própria acústica, podendo já dar ao espectador um som completamente diferente.

Antigamente, o som vinha exclusivamente da tela, podendo ser monofônico (um só grupo de alto-falantes), estereofônico (dois grupos de alto-falantes) ou multifônico (em vários canais). Não havia ainda os chamados *atrasadores* eletrônicos, coisa importantíssima, pois com eles podemos espalhar os alto-falantes pela sala inteira e perfeitamente fazer com que o som de um avião saia da tela e auditivamente passe por cima da nossa cabeça, sincronicamente. É uma nova possibilidade de usar o som tridimensional com controle eletrônico.

De qualquer modo, nos anos 30, 40, 50, nós tínhamos muita facilidade em repor material. Se os alto-falantes pifavam ou o amplificador quebrava, mandava-se importar outro. Nos anos 60, foram levantadas dificuldades à importação de material e a qualidade da reprodução caiu, surgindo um som cheio de chiados, barulhos, distorções, falta de graves.

Nos anos 40, construíram durante certo tempo salas enormes para sete mil pessoas. O que acontecia é que como não existiam ainda os *atrasadores*, o pessoal da frente ouvia muito bem, mas o de trás não escutava nada, pois a fila de alto-falantes na parede causava um falso eco, porque não estavam sincronizados.

A construção das salas foi muito pouco estudada no Brasil, onde temos pouquíssimas salas construídas numa grande maioria de barracões adaptados. A princípio, o teto deve ser construído com material que reflita o som, o fundo de material absorvente e as paredes laterais com material difusor. Isso não é observado. A maioria das salas é mal isolada, pois fica caro fazer paredes duplas com cobertura especial. Daí as divisões

## GÜNTHER BÖHM

Günther Böhm é um dos poucos técnicos em som e acústica do país que se dedicam à conservação e reforma de projetores 35 mm. Dirigiu durante 33 anos toda a parte técnica do circuito Art Filmes, além de ter produzido cerca de 900 documentários, 3 mil filmes de atualidades e 3 longas-metragens.

A questão da reprodução do som nos cinemas brasileiros tem de ser observada de diversos ângulos: a gravação, o laboratório e a reprodução onde falha tudo. Infelizmente, temos poucos cinemas capazes de uma reprodução fiel. Logo de saída encontramos a grande dificuldade de não possuímos maquinaria própria. Essa é uma das matérias-primas de que o cinema nacional precisa com mais urgência. Várias fábricas tentaram, mas apesar do esforço dos técnicos, ficaram muito deficientes. A parte da reprodução do som talvez seja a mais ineficiente, porque muito ligada à conservação dos projetores, que quase não existe.

90% dos projetores são estrangeiros, com muito tempo de uso. Os nacionais da Triunfo e da Incol começaram a ser fabricados há pouco mais de dez anos. Essas duas fábricas agora parece que operam juntas. Mas a maioria é de projetores americanos (RCA-Simplex) e alguns poucos alemães e ingleses. Há muita dificuldade de peças de reposição, pois a importação é demorada e cara. Os exibidores, em geral, apelam para as oficinas nacionais que fabricam uma peça similar. Isso de certa forma acaba prejudicando o funcionamento, porque essas peças são muito mal feitas.

**acho que existe um interesse comercial em dizer que a acústica dos cinemas não deve ser estudada.**

rias mal feitas, que encontramos hoje nos cinemas grandes que foram divididos em dois. Uma das únicas salas no Brasil construída com adequação, se não me engano, foi aquela do Conjunto Nacional em Brasília.

Isso deve-se, em parte, à falta total de preparo dos arquitetos, que mostram inexplicável repulsa por qualquer ensinamento tecnológico, construindo os prédios para si ou seus colegas, e não para o público. A maioria deles não passa de meros decoradores.

Antes de mais nada, acho que existe um interesse comercial em dizer que a acústica dos cinemas não deve ser estudada. Para concorrer com a TV, o cinema deve exatamente se apresentar melhor do que ela. A TV não pode concorrer com o som tridimensional que sacode a sala onde passa *Terremoto*, por exemplo.

(depoimento a Jean Claude Bernardet)

Um dos defeitos mais comuns vem de uma peça chamada "cruz de malta", que leva a imagem para a janela do projetor. Se não estiver perfeita, dá socos, causa vibrações e a imagem começa a pular. Outro problema é a falta da limpeza diária das lentes, pois a umidade forma um véu que desfoca e embaça a imagem. O mesmo problema acontece com a objetiva do som, que transmite a luz excitadora em cima da gravação, para retirar o som. Se o foco dessa objetiva estiver embaçado o som se altera profundamente.

Os projetores nacionais não tem uma estrutura própria, são muito primitivos e não oferecem a garantia de uma projeção tranqüila. Não há nenhum controle de qualidade. Vejo às vezes alguns trabalhando até com corrente de bicicleta em vez de engrenagens, e com aquela roda que se tem na bicicleta manejando todo o aparelho.

Tive a oportunidade de fazer para a Embrafilme a perícia das cabinas dos cinemas de Brasília. 80% das salas que visitei não eram manipuladas por operadores. Fato curioso: a maioria eram mulheres. Isso não tem nenhum demérito, mas essas mulheres eram serventes das salas de exibição e operavam os projetores sem nenhum conhecimento. Quer dizer, não se pode exigir uma projeção perfeita num aparelho que o operador mal conhece, onde ele é incapaz de dar uma assistência caso aconteça algum defeito.

(depoimento a André Andries)

São várias as etapas por que passa o som de um filme antes de ser reproduzido nas salas de exibição. E em cada um dos processos de transformação, o risco de perda de qualidade é muito grande, pois muitas variáveis concorrem para o resultado final.

Considerando primeiramente um filme em som direto, teremos a seguinte seqüência de realização:

**GRAVAÇÃO ORIGINAL** — feita simultaneamente ao registro da imagem, utilizando um gravador profissional (Nagra, Stellavox, Uher, etc.), fita magnética de 1/4 pol. e microfones de vários tipos (cardióide, direcional, bidirecional, de lapela e outros) e marcas (Sennheiser, Electro Voice, AKG, Beyer). Pode ser prejudicada por colocação incorreta do microfone, condição acústica deficiente do local, problemas de ditação e colocação de voz dos atores, nível de ruído ambiente muito alto, etc.

**TRANSCRIÇÃO PARA MAGNÉTICO PERFURADO** — a partir do que foi registrado na fita original, é feita a transcrição para filme magnético perfurado, geralmente de 16 mm de largura para filmes em bitola 16 mm e de 17,5 mm para bitola 35 mm. É esse filme magnético que vai para a moviola, com o cópião da imagem, para o processo de montagem do filme. Uma transcrição incorreta pode alterar definitivamente uma gravação original, com a perda de altas e baixas frequências, ocorrendo o que se chama "arredondamento" do som.

**EDIÇÃO DE SOM** — uma imagem pode ser montada com quantas bandas de som se desejar, mas geralmente dividem-se em bandas de diálogo, de música e de ruído ou efeitos de som especiais. A edição do som não é uma tarefa simples e fazer com que os cortes de som correspondam ao estilo dos cortes de imagem (fluentes ou propositalmente perceptíveis), por meio de *inserts* de ruído ambiente, colocação da música, efeitos especiais e outros, é bastante trabalhoso.

**MIXAGEM** — depois de montado o filme, a próxima etapa é a mixagem (mistura) das várias bandas sonoras. É onde vai ser dado o nível adequado ao diálogo, ruído, música, enfim, dado a cada som o seu nível de importância e significado em cada cena e no contexto dramático geral do filme, fazendo com que a banda sonora resultante seja um todo coerente, sincronizado com a imagem.

Para o filme dublado, o processo é semelhante ao até agora descrito. A gravação original é chamada de som guia e pode ser transcrita ou não para o filme magnético perfurado, a fim de ser utilizada na moviola. Depois de montada a imagem, o filme é projetado em uma sala de estúdio, acusticamente tratada, e os dubladores, que podem ser os próprios atores ou não, dizem o texto em cima da imagem projetada.

A gravação é feita quantas vezes for necessário até que o tempo e a entonação correspondam ao original. Como isso é feito meses após as filmagens, é muito difícil para um ator recuperar a emoção contida na imagem. Esse som é transcrito para o magnético perfurado, sincronizado com a imagem e mixado com os ruídos, efeitos especiais e música.

O procedimento restante é igual tanto para o filme dublado como para o filme em som direto.

**TRANSCRIÇÃO PARA O SISTEMA ÓTICO** — uma vez mixado, isto é, transformado em apenas uma banda de filme magnético, o som é transcrito para o sistema ótico — processo pelo qual é transformado em impulsos luminosos que vão imprimir fotograficamente o negativo de som. Com a diferença de latitude do sistema magnético para o sistema ótico, a perda é de aproximadamente 50%, principalmente nas altas frequências.

**CÓPIA FINAL** — o som assim transformado em imagem vai ocupar um espaço reservado na película da cópia final, acompanhando a imagem propriamente dita. Se a revelação do negativo de som e a cópia final forem imperfeitas, o mais provável é que o resultado seja uma massa de ruídos dos quais às vezes entendemos uma ou outra palavra.

**EXIBIÇÃO** — no projetor, a banda sonora é decodificada por uma célula de leitura ótica e o som é enviado para caixas acústicas. Porém, desde sempre, o maior problema do som no cinema brasileiro tem sido a reprodução final, ou seja, a exibição. Projetores sem manutenção, caixas acústicas de má qualidade, de pouca potência e mal colocadas projetam o som para salas de exibição acusticamente inadequadas. O resultado é que não se consegue nem entender o que é dito, quanto mais apreciar a qualidade da banda sonora.

Marian Van de Ven

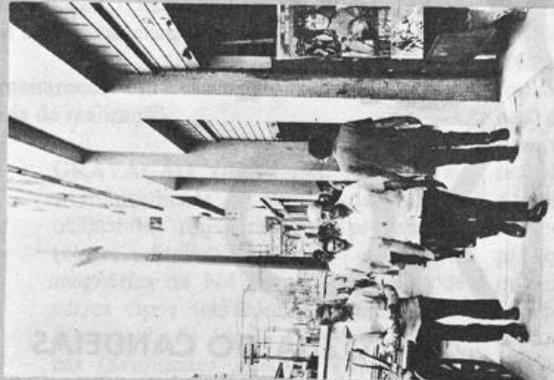
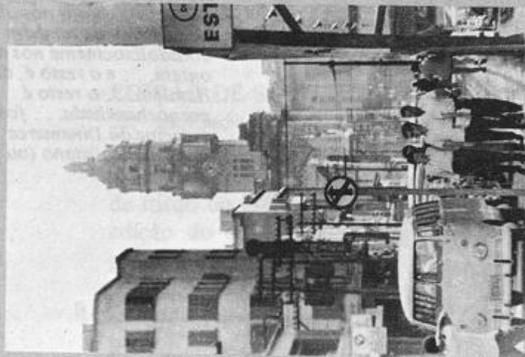
# BOCA DO LIXO

OZUALDO CANDEIAS



*Retrato 12 x 18 da rua chamada Triunfo nos dias de hoje, chamada também bocadolixocinema nos dias de ontem... e o resto é, diria o Hamleto... o resto é pornochanchada... fosse o príncipe da Dinamarca cineasta paulistano (ou brasileiro).*

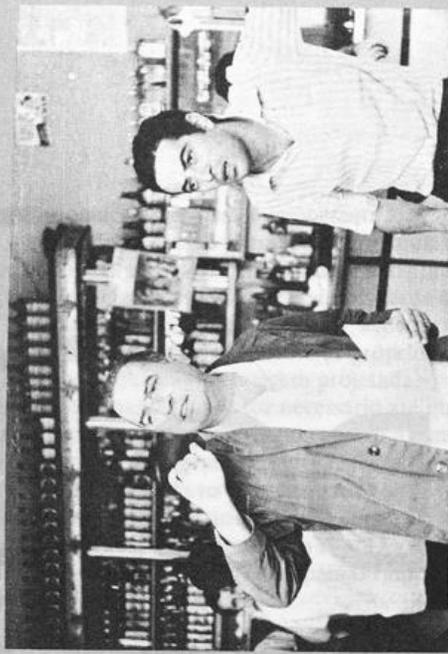
Acho que seria oportuno algumas informações sobre a Boca do Lixo cinema produção/distribuição. Conforme alguns pesquisadores, desde a década de 20 existiam distribuidores de filmes nos bairros Luz/Santa Ifigênia, talvez pela proximidade de duas estações ferroviárias. O pessoal do cinema produção começou a sua migração do Honório, onde nada fazia durante o dia, e da Costa do Sol, onde não fazia nada na boca da noite, para a rua do Triunfo, mais ou menos um ano depois da fundação do INC. O Honório ficava na rua Bento Freitas e o Costa do Sol, restaurante, na 7 de abril. Com o Instituto, veio a promessa de maiores reservas de mercado. Melhor fiscalização. Mais fitas, portanto mais trabalho. Os primeiros a pintarem na "boca" foram os produtores para a negociação de suas fitas, acabadas ou em produção, em projeto ou encailhadas. Naturalmente o pessoal de equipe e de elenco também começou a pintar no pedaço para poder cruzar com os donos do dinheiro e... assim se fez a boca-dolixocinema produção, que teve seus anos de glória no período 1968/72, tempo em que ainda se falava de cinema qualidade e quantidade. Boca do Lixo é o apelido de há muito inventado pela crônica paulistana para qualificar o território, onde se encontra a rua do Triunfo, por causa do lenocínio e das marginalidades com ou sem delinqüência.



1971... um pedaço da história do cinema brasileiro, no pedaço, boca dolixocinema — Adhemar Gonzaga.



Como já é do conhecimento de todo mundo (cineasta), a rua do Triunfo é um pedaço da boca dolixocinema SP, e toda boca de categoria tem que ter mulher, mulheres, que na opinião geral devem ser pelo menos fáceis.

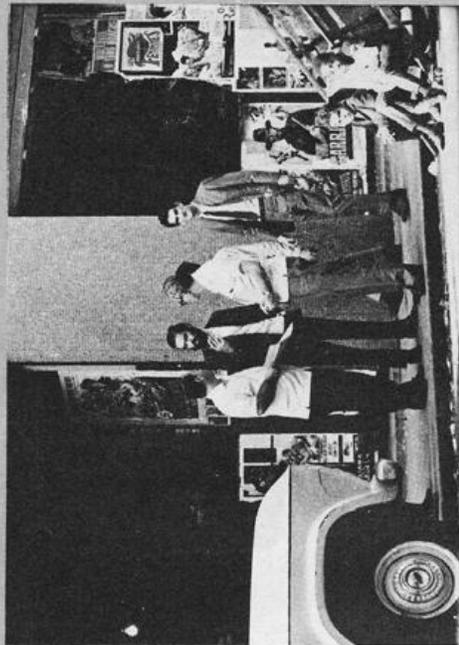


... todos os cinemas têm as suas divindades pelo que tenho constatado, e o nosso não poderia deixar de tê-las. Divindades de trás e de frente das câmeras, as de trás são de moda mais recente. Naqueles tempos, algumas das nossas divindades poderiam ser encontradas quase diariamente no pedaço da rua do Triunfo, neste ou naquele boteco, segurando um poste ou uma parede... Roberto Santos e



... é isso aí... no pedaço.

1971. Fosse hoje, se poderia falar de economia de divisas, mas os "homens" ainda não haviam descoberto o petróleo. Até os dias atuais, estas carrocinhas de tração "animal racional" vêm sendo usadas para o transporte de fitas das distribuidoras para as estações de embarque rodoviário-ferroviário. Creio que o emprego deste meio de transporte de fitas tem a idade da boca.



O crítico Orlando Fassoni, Zé Mojica do Caixaão, a cria mais conhecida do Bom Baiano do cinema brasileiro... talvez por equívocos de alvo, Galante, Palácios e dois trombadões em gestação.



por falar em críticos, Almeida Salles, o Presidente.

1971. Luiz Sérgio Person... um dos divinos... Antônio Tomé, Luiz Paulino e Mauro Alice.



1972. Até os bons do Rádio e da TV vez por outra apareciam na "boca" - Walter Durst já havia militado na crítica e no cinema. David Cardoso ainda não "venturoso", Barbara Fazio e etc., etc., etc.

1973. Além dos divinos, podia ser encontrada gente das intelectualidades do nosso cinema (SP). O que está segurando a parede é o Bernardo do MIS. O de cabelos brancos é o Pínto das comissões de cinema. O sentado na soleira disfarçando, sou eu.

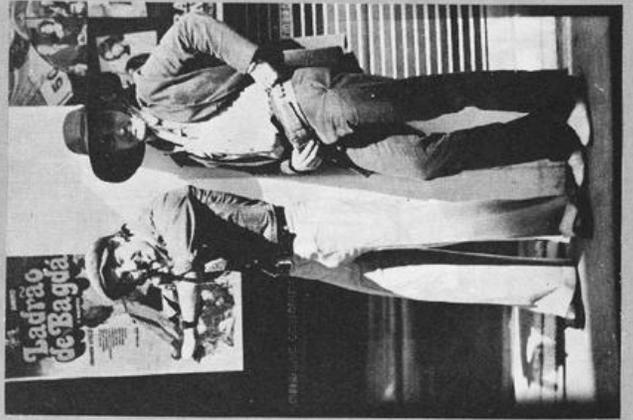




1975. . . . ainda nestes dias os divinos do nosso cinema poderiam de vez em quando ser encontrados no pedaço. Talvez seja desnecessário, mas vá lá - Anselmo Duarte, Sérgio Hingst e . . . figuração.



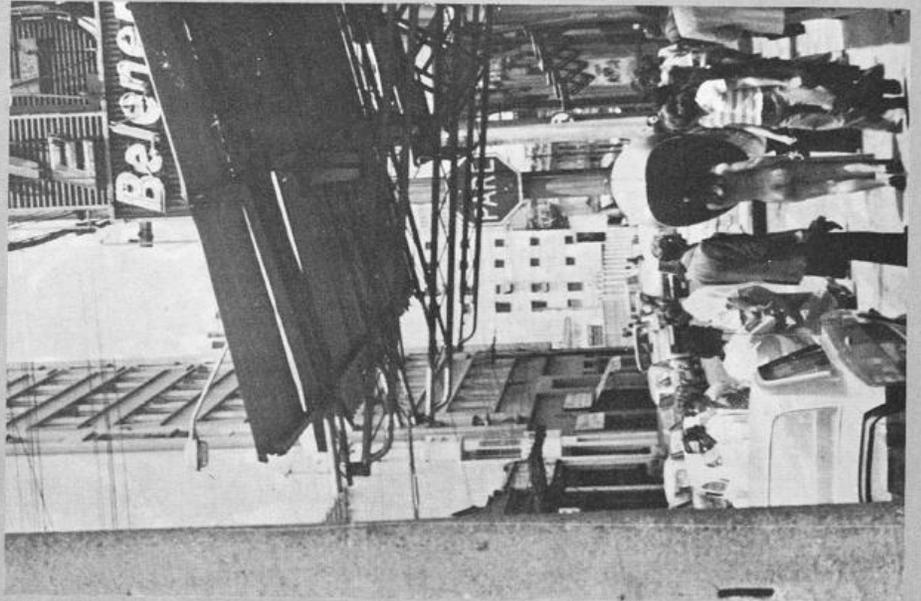
1977. - Crítica e pedagogia universitária cinematográfica de visita à Boca. . . pena não poder pintar mais no pedaço. . . pena mesmo. . . Paulo Emílio Salles Gomes.



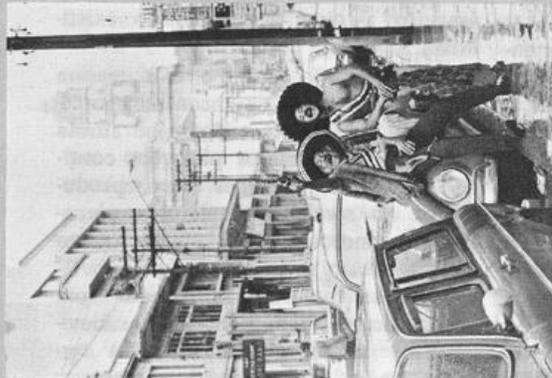
1975. Brasileiro é tido e havido como muito criativo, logo o cineasta brasileiro não poderia deixar de inventar. Nesta rua atores e diretores já inventaram em cinema de Godard, de Antonioni, de Bergman e sei lá mais de quem. . . por aí já se inventou em cima de movimentos inébrados de cinema. . . os dois, aí da foto, não me deixam mentir - Tony Vieira Bronson e Rosalvo Butch Cassidy.



1975 - A que rité a Denise, O MITO, inventada em cima da Marilyn, que por sua vez foi inventada pelo cinema americano.



1975 - A que telefona é a Ortega Welch, ou a Raquel Ortega. . . por causa da sinuosidade somática.



1976. — Já Durvalino Zapata e Valinho Armendariz preferiram criar sobre tema mexicano... segundo cinema USA.



1975 — gal. Freund Lee e Alfredo Alcapone, criação USA.



1975 — Butch Cassidy e dois índios brasileiros segundo o cinema do tal do Tio Sam — Ze Lopes e Azeitona.



1977. — Essa de inventar pode parecer ingênua, mas na verdade é um fenômeno de colonialismo que vai acabar acabando com a nossa já anêmica personalidade nacional... o diabo é que o fenômeno não é só cinematográfico... Geraldo Virgulino Ribeiro Lampião pelo menos inventa em cima do doméstico parciais.



1977. Índios brasileiros segundo realidade patriótica. Baixaram na Boca para figuração no Caçador de Esmeraldas, saídos lá da banda de Perute, SP, onde se moçoelam... São de uma tribo guarani em extinção o que tá meio na cara. Sem inventação/criação.



"O Estado não deve — e, aliás, não precisa — financiar pornochanchadas até porque elas são autofinanciáveis, já que contam com o apoio maciço de espectadores ávidos de sensações fáceis, espectadores que se abandonam e, ao se abandonarem, se entregam de corpo e alma ao poder perverso desse estranho lazer. É por isso que, entre a puberdade e a senilidade, entre os que ingressam e os que se retiram do misterioso mundo da sensualidade, cresce a multidão que se acotovela e se espreme nas filas e nas ante-salas dos cinemas pornós. (. . .)

(. . .) Em nenhuma hipótese justifica-se a ação repressiva. A pornochanchada, a princípio um imperdoável ato de violência, logo se redime, porque se oferece, se expõe, se arrisca, sem o menor subterfúgio. A nitidez de seu pecado antecipa-se como garantia de absolvição. Seu lugar é à margem e aí deverá permanecer. Quanto mais proibida, tanto mais atraente se tornará. Proibir é mais que permitir: é promover."

Eduardo Portella VEJA, 7/05/80

## A PRODUÇÃO DA BOCA

Bem ao contrário dos prognósticos sombrios ou agourentos que, há três ou quatro anos, diagnosticavam sua rápida e futura morte, a pornochanchada continua tão viva quanto na época de seus primeiros passos. O "modismo que irá cansar" ou "a superpotência do machão [que] em breve deixará de ser um apelo capaz de interessar à platéia" ou o "sucesso que não dura muito" (1) foram afirmações de certa forma precipitadas, pois tão viva está a pornochanchada que ela nem precisa mais de defensores que a valorizavam como fórmula de conquista do mercado e rechaçamento futuro do produto estrangeiro: ela já conquistou sua fatia do mercado, mesmo que o mercado brasileiro ainda não pertença ao produto brasileiro. Às vezes é difícil perceber esta conquista, subjugados que estamos pelos circuitos exibidores mais "refinados" ou pela crítica submissa aos critérios de qualidade, mas basta observarmos os programas das salas de exibição da região central ou periférica de uma cidade como São Paulo para percebermos a presença da pornochanchada no mercado (2).

Obviamente, tal conquista não se deu pela sedimentação do rótulo pornochanchada enquanto exclusivamente "comédia grosseira e mal feita". Seus produtores percebem que a melhor estratégia de absorção de um espaço no mercado e de manutenção do interesse por parte do público é aquela dada pela diversificação. Pornodramas, pornopoliciais, pornoterroros ou pornochanchadas, mesmo do tipo "comédia grosseira", ou pornochan-

chadas promovidas ao privilégio estético da "comédia de costumes" se espraíam em tentáculos devoradores que apavoram os "produtores de cultura" e a crítica especializada na defesa da "obra de arte" (3). Esta idéia de "concorrência desleal" se dá quando, mesmo no nível de subdesenvolvimento, a pornochanchada pleiteia o nome de indústria e, como indústria de produtos diversificados (e até concorrentes entre si), ela consegue fazer, vender e tirar lucros do negócio. Com pouco investimento, talvez com um lucro não tão vantajoso (daí as perspectivas de morte que sempre lhe auguram), mas certamente com um lucro razoável que lhe possibilita o movimento de capital em forma de novos filmes e novas estruturas miméticas. A pornochanchada vive.

E vive pela constante tentativa de assimilação de fórmulas que vão do bang-bang à comédia, passando pelo filão dos filmes ambientados em penitenciárias e inclusive pela pretensão de fazer filmes "sérios", "intelectuais", pontilhados de citações psicanalíticas e/ou existencialistas. Fórmulas essas que efetivamente recebem como contribuição os elementos caros à pornochanchada e as promessas de maior ousadia na violência ou no sexo. Em todo caso, são motivos para a diversificação no mercado, da mesma maneira que o liberalismo outorgado pelo regime serve de aparência "nova" a pelo menos três pornochanchadas que chamaríamos da "nova safra": *Histórias que nossas Babás não Contavam*, *A Dama da Zona* e *Essas Deliciosas Mulheres*.

O primeiro filme é bem claro na apresentação dos dois canais de vida da pornochanchada: diversifica-se enquanto versão "pornográfica" de um conto infantil e se vende mais audaciosa graças ao abrandamento da censura. Se, tempos antes, a pornochanchada era uma representação do país enriquecido graças ao "milagre" brasileiro, hoje não seria muito diferente se ela fosse uma representação do teor liberatório do regime. Ou seja, se algo mudou no regime, a pornochanchada passou a refletir esta mudança para com isso se manter viva e atualizada.

A primeira parte de *Histórias que nossas Babás não Contavam* exhibe, por exemplo, a política como piada: a rainha é uma espécie de revolução desvirtuada que abocanha, ditatorialmente, o poder monárquico da princesa, instituindo o ARI nº 1 (Artigo Real Inconstitucional) e impondo à futura exilada a cassação de seus mandatos sem qualquer idéia de anistia à vista. A piada política que do resumo se depreende só é política na medida em que se utiliza de termos-chavões atualmente incorporados ao repertório de uma camada mais vasta da população. E a utilização destes chavões, outrora proibidos e agora com ares de passado remoto, reforçam a idéia da redemocratização e abrandamento censório, confirmados inclusive pelo carimbo "Liberado sem cortes" que os cartazes e os anúncios publicitários orgulham em ostentar. De um lado, a confirmação daquilo que o regime vende e de outro, o filme se vendendo como uma promessa de ousadia sexual, dado o tom de "quase proibição". Afinal, se ele foi liberado *sem* cortes, nada impediria que fosse hipoteticamente liberado *com* cortes: neste caso, tanto o abrandamento censório quanto a ousadia sexual não existiriam.

O mesmo carimbo e a mesma idéia de mudança se encontram em *A Dama da Zona*. O carimbo se afirma sincero nos inúmeros palavrões contidos no filme, palavrões estes reproduzidos no *trailer*, completos e plenamente sonoros, longe daqueles outros que ou eram pronunciados pela metade ou se tornavam borrões de som decodificados, contudo, pelos movimentos labiais dos artistas. Os termos-chavões aqui também se repetem: fala-se da "prostituta anistiada" ou do "filme com muita abertura".

Ele ainda se diversifica ao abandonar o universo de luxo da grã-fina-

gem (a possibilidade de ascensão oferecida pelo "milagre") para rodopiar no universo semiproletário do bairro do Bexiga, em nome de uma "verdade" agora necessária:

"Coisas estão acontecendo no Brasil. Coisas importantes. O marco dos novos acontecimentos, é o fim do AI-5" — diz o *press-release* do filme. "O cinema, forçosamente, sofreu muito com as restrições até então impostas. Mas ele é dinâmico e permanentemente sensível aos movimentos do terreno social e político; portanto, deve abrir-se imediatamente para as verdades urgentes do país e do povo, refletindo sua realidade, seus anseios, os rumos do seu caminhar (...) Através de Esmeralda, nossa prostituta, conheceremos e viveremos com gente que ficou à margem do maravilhoso 'milagre brasileiro' (...), atirada para fora de toda a riqueza produzida."

O final do texto também é explícito: *A Dama da Zona* é uma comédia (...), não estamos diante de uma tragédia. Trágica é a própria vida que os personagens de *A Dama da Zona* vivem com muito humor e malícia, o que é muito mais cruel."

*Essas Deliciosas Mulheres*, ao contrário de *A Dama da Zona*, ainda prefere os filhos do milagre, a suposição de uma classe média alta de *hobbies* caros, extravagantes viagens e fascinantes peripécias sexuais. O filme ostenta o mesmo carimbo e promete peripécias ainda mais sexuais e fascinantes. E exhibe, também, como prova dos novos tempos, um tratamento que superficialmente seria classificado de amoral. Mera aparência, contudo, mesmo que seu ganhão milionário, conquistador de todas as mulheres, não sofra o castigo (em forma de casamento) que a "permissividade" sempre sofria. Mesmo que o filme venda aparentemente a idéia da mulher liberada que busca os mesmos prazeres a que o homem — macho da sociedade — tem o direito de possuir.

Na verdade, o filme pratica o oposto e revela a mesma estreiteza moral e machista de qualquer outra pornochanchada de qualquer outra época. Nele, a mulher ainda se estrutura nos tipos: a insatisfeita e frígida por causa do tamanho do sexo do marido, a devoradora e ninfomaníaca, a piranha oferecida que rouba o prazer da conquista. Reitera os fetiches "classe média alta" (avião, piscina, banho com as gueixas no ritual da excitação, etc.) e exhibe uma simbologia fálica como sinal de reverência ao sexo masculino. Uma delas, por acaso (?), define o filme: uma mulher conquistada, nua e na cama, usa o telefone, de modelo longilíneo, como tapaxo aos olhos indiscretos da câmera.

O apêndice que lhe oculta o sexo revela a intenção do filme: a mulher liberada é aquela que assume o falo. O final do filme reforça a mesma idéia, quando sua personagem central "cura" sua frigidez (e se libera, portanto) ao incorporar o mesmo *hobby* e o mesmo fetiche do ganhão. No caso, a mulher que se libera é um prato ainda mais fácil de satisfazer a sexualidade do macho — de objeto, ela passa a "mais objeto", sem nenhuma ameaça ao macho, já que a única possibilidade de libertação se encontra na impossibilidade de incorporação do pênis. E, enquanto a mulher se libera, é o macho quem mais usufrui dessa libertação.

Nada de novo nesta história toda: a pornochanchada "faz parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual" (4), ainda que aperfeiçoe ou invista no filão de um cinema pornográfico e efetivamente liberador, consoante os desejos de um crítico. No fundo, os três filmes da "nova safra" assumem a mudança do regime, diversificam-se e se atualizam a partir desta mudança, utilizando elementos aparentemente novos que, na essência, são constituídos pela re-articulação dos elementos tradicionais. Em um deles — o machismo — a moralidade repressora permanece como substrato ideológico, de pleno agrado do sistema. A mulher objeto, o homossexual e o machão ratificam a tríade constante da pornochanchada, onde agora



Marlene Silva e  
Canarinho em *A Dama da Zona* — 1979 de  
Ody Fraga

o último personagem se valoriza como "herói exemplar".

No tempo do *topless* e da "abertura", onde o sistema não atua concomitante ao regime, a subdesenvolvida indústria da pornochanchada — ainda assim núcleo de resistência à dependência estatal — se mantém produtora e lucrativa, dominando sua fatia do mercado como qualquer comércio que se preze. E assim ela se adapta e se revigora, sepultando hoje os antigos necrológicos de seus críticos.

Jair Leal Piantino

Adele Fátima e os  
7 anos em Histórias  
que nossas babás não  
contavam, 1980 de  
Osvaldo de Oliveira

(1) Conforme declaração de Luís Fernando Goulart (*Jornal do Brasil*, 17/09/76, página 5 do Caderno B), José Carlos Avellar (*Revista de Cultura Vozes*, Maio de 1976, página 271) e Paulo Emílio Salles Gomes (*Movimento*, 19/01/76), respectivamente. O pensamento de Paulo Emílio, melhor dizendo, pressupõe uma maior profundidade: "Agora, é preciso também não ter ilusão: esse sucesso não dura muito. Do jeito como a publicidade engana o público em relação ao conteúdo dos filmes, logo vai haver uma retração do mercado e ninguém mais vai acreditar no que o título dos filmes anuncia". E mais adiante insinua outro dado:

"E por outro lado eu penso de novo nesse tal público das tardes, de homens maduros, que decididamente não vão ao cinema para ver história nenhuma. Eles vão lá para ver determinadas imagens, determinados instantes que possam conter um eventual apelo erótico". Determinados instantes na tela são semelhantes às fotos de cena afixadas nas portas dos cinemas e motivos de atração para esse público:

(2) Esta presença não é muito bem vista, em termos de mercado, pela APACI — Associação Paulista de Cineastas — conforme seu boletim n.º 17 de janeiro/fevereiro de 1980, onde se revela que "São Paulo produziu 53,7% dos filmes que obtiveram Certificado [de Produto Brasileiro] em 1979", mas que "essa alta expressão quantitativa não significa entretanto uma produção diversificada. Muito ao contrário, o grosso dessa produção é de filmes de fácil apelo erótico, obedecendo à receita do exibidor, via de regra co-produtor minoritário da maioria desses filmes".

Simplificações à parte, pode-se dizer que, historicamente, os momentos mais "propícios" ao cinema brasileiro foram aqueles nos quais o exibidor se confundiu com o produtor, seja na Bela Época de 1908-12, seja na chanchada dos anos 40 e 50.

O ponto de vista que aqui se levanta é contrário aos trechos grifados pelo redator do boletim: a produção de pornochanchada se mantém farta graças à diversificação que nela se verifica.

(3) Elucidativa é a afirmação de Florestan Fernandes Junior (*Opinião*, 18/03/77, página 22): "Os riscos que estamos correndo com a pornochanchada não são poucos (...) Temos que defender o mercado nacional e ao mesmo tempo a classe cinematográfica desta concorrência". Ou ainda, a mesma declaração supracitada de Luiz Fernando Goulart: a pornochanchada é "... uma forma predatória de fazer cinema".

(4) Jean-Claude Bernardet (*Movimento*, 19/01/76).

# ainda BOCA DO LIXO

## INIMÁ SIMÕES

São duas situações testemunhadas em momentos distintos, mas no mesmo território: o chamado centro tradicional de São Paulo.

I — Nas imediações do cruzamento da avenida Ipiranga com São João, se espalham dezenas de cinemas populares oferecendo o cardápio tradicional: sexo e lutas marciais. Uma dessas salas, o cine Esplanada, apresentava há três anos *Lua de Mel sem Começo nem Fim*, produção carioca de Nilo Machado, com chamadas publicitárias escandalosas: “Chifra melhor quem chifra por último”. . . “Até hoje ninguém sabe se a mulher trai por vingança ou por necessidade física”. . . e o apelo que sempre se considerou ir-resistível para vencer a intransigência do transeunte: “o mais proibido dos filmes agora finalmente liberado”.

II — Bem na frente, do outro lado da avenida, fica o Marabá, que ostenta na espaçosa sala de espera alguns vestígios de épocas mais prestigiosas. Setembro de 1979 e o filme exibido, anunciado bombasticamente, é *Mulher, Mulher*, de Jean Garret: “a luta da mulher em busca do orgasmo”. . . “Ela queria apenas sentir-se mulher. Na sua luta insansável pelo poder do orgasmo” . . .

O primeiro exemplo, como se percebe de imediato, não deixa dúvida, já a partir dos textos promocionais, quanto às suas intenções e respectivos ingredientes servidos num conjunto de imagens sucessivas cujo pique dramático são *strip-teases*, inesperados ou não. A narrativa que se dane (1). Já *Mulher, Mulher* apela para você, espectador que se mantém informado das últimas novidades e com isso alcança algum tipo de sanção através da palavra mágica *orgasmo*, repetidamente citada na promoção do filme, como a lhe sugerir um caráter de obra séria e compenetrada. Aliás, não parecia ser outra a intenção dos produtores ao garantir nos *releases* que se tratava de “tratado de sexualidade feminina”, ainda que a aparição de Helena Ramos e outras atrizes na plenitude de

suas anatomias (com enquadramentos manjadíssimos e diálogos arranjados às pressas) fossem uma ameaça latente à credibilidade da proposta publicamente confessada.

Mas tal contradição — em que a imagem, por exemplo, propõe um espaço de argumentação e o texto se desloca para outro — é tão freqüente e cotidiana entre nós, que passa sem sobressaltos. Basta citar aqui as fotos do carnaval estampadas nas revistas ilustradas, onde a mulher quase nua (ela chega lá!) e oferecida em ângulos sugestivos e favoráveis vira símbolo da alegria momesca. Ou as fotos que se distribuem generosamente nas páginas das revistas masculinas fazendo parceria com textos “sérios” e/ou “científicos”. Quando não é a ladainha em torno das mulatas a exemplificar, com a melhor das intenções, as maravilhas da miscigenação étnica que se deu no país. O que se depreende, nesses casos, é que a coerência interna se torna uma função secundária, cedendo prioridade ao pragmatismo frente às injunções do mercado (*Mulher, Mulher* se dirige a um público muito mais amplo que o habitual da pornochanchada), que exige cada vez mais as exposições anatômicas ou situações de sexo identificadas com a idéia da evolução do comportamento, novos hábitos, etc. . . Como se mostrou naquela novela das 8 que celebrou o *topless* como trincheira da emancipação e questão de honra para a mulher moderna. Se a novela tem a vantagem da compulsoriedade para ser exibida, o cinema tem de se valer de atrações extras, como um cavalo lambendo os seios da heroína — o grande chamariz de *Mulher, Mulher*. “Uma mulher. Seus homens. Seu cavalo. Sua sexualidade”. . . palavras do *release*.

É fundamental perceber que os dois filmes citados no início se filiam a uma mesma vertente (ainda que um deles seja carioca, isso não significa muita diferença em relação aos produzidos na Boca em São Paulo), genericamente denominada pornochanchada. Deixando de lado o fato de a tratarmos como um

termo de conotação pejorativa — embora nessa safra de filmes se identifiquem filiações com o cinema italiano, argentino e mesmo com certa tradição narrativa nacional — o melhor a fazer é encarar a pornochanchada como um gênero popular, o mais rentável de toda a história do cinema brasileiro, à maneira do velho *western* e, portanto, uma liturgia pronta e acabada. Público fiel e renda garantida. Aquilo que foi observado por Andrew Tudor em *Cine y Comunicación Social* (Ed. Gustavo Gilli), nos seus comentários sobre gêneros cinematográficos americanos, cabe perfeitamente aqui: o gênero é acumulativo, pois as inovações se somam a um corpo já existente, em lugar de substituir elementos redundantes. É um reduto conservador, na medida em que as inovações devem ser basicamente coerentes com aquilo que já existe e, finalmente, surge a ocorrência de diferenciações internas promo-

Helena Ramos.  
Mulher, Mulher-1979  
de Jean Garret.



vendo a cristalização de subgêneros especializados. Isso ocorre com a pornochanchada a partir de 1974/75, que define o surgimento da segunda geração da Boca (2) e permite que, sob o mesmo rótulo, se abriguem filmes aparentemente tão diferentes e distintos como *Lua de Mel...* e *Mulher, Mulher*, na verdade situados em diferentes pontos de um *continuum* que reserva ao primeiro a identidade inequívoca da pornochanchada e, ao segundo, uma tentação de tratá-lo como filme erótico, simplesmente. Esse raciocínio globalizante não é novo nem inédito, e na prática, é que vem alimentando os reclamos frequentes de alguns diretores da Boca, que se sentem

injustiçados com o tratamento discricionário que lhes é dado. Af eles se dizem: “mas, por que? Por que falam assim da *Dama do Lotação*? Ela é uma pornochanchada de luxo”!

Por esse motivo, cada vez que se perpetra um necrológico da pornochanchada, fica a impressão de que o buraco é mais embaixo. Melhor que esperar ansiosamente pelo fim de um tipo de cinema, é observar o seu ciclo vital, reconhecer sua dinâmica e os elementos presentes no processo. *Mulher, Mulher* é exemplar nesse sentido e seu sucesso de público — uma renda de 50 milhões em menos de um ano de exibição para uma produção barata de no máximo 3 milhões de cruzeiros — ilustra a presença, na Boca, desta segunda geração de profissionais que traduzem em filmes as novas demandas do mercado. Agora sim, a Boca está na rua do Triunfo.

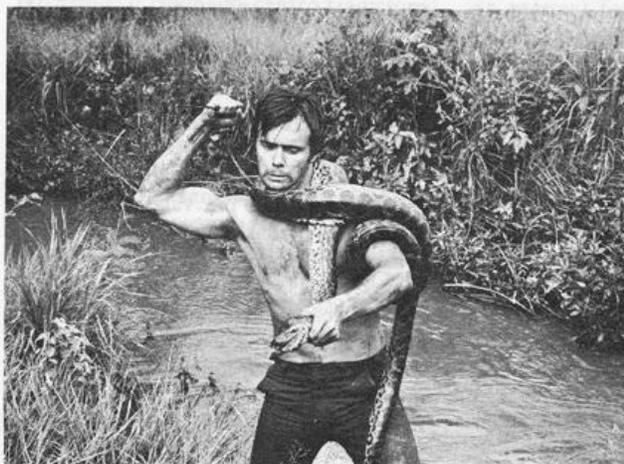
### A SEGUNDA GERAÇÃO

Desde o final da década passada, quando surgiram pra valer as primeiras pornochanchadas paulistas, a Boca se tornou sinônimo da linha de montagem desses filmes. Não cabe aqui corrigir a inadequação dessas observações, mas apenas notar que é a partir de 1975, mais ou menos, que se concretiza a diversificação do gênero e os novos profissionais despontando com eficiência na produção cinematográfica. David Cardoso, Jean Garret e Cláudio Cunha são legítimos representantes desta geração que se apropria do existente para escolher um caminho pessoal e bem sucedido.

Os primeiros êxitos de bilheteria conseguidos por David Cardoso (*A Ilha do Desejo*, *Amadas e Violentadas*, *Posuídas pelo Pecado*) eram dirigidos por Jean Garret, que mais tarde preferiu desenvolver seus próprios projetos. O cinema ingênuo de David Cardoso — ingênuo só na tela — segue com obstinação algumas regras e fórmulas consagradas do velho cinema americano de ação e aventura. Estamos frente ao herói imaculado, disposto a tudo para salvar mulheres, crianças e velhos das garras de bandidos que povoam o pantanal matogrossense. Esse herói — financiado inclusive por banqueiros paulistas — enfrenta onça pintada, serpente traiçoeira, luta contra vários bandidos ao mesmo tempo e sempre termina, na última cena, com a virgem merecedora de sua atenção. Em *19 Mulheres e Um Homem*, está mais clara que nunca a fórmula adotada: gente às dezenas (imagine-se o potencial de exibição anatômica de 19 mulheres!), lutas aos montes, aviões, etc., numa linha de exacerbação que leva o espectador mais atento a concluir que está assistindo a um filme de muita

tiros depois de beber um copo de leite (??); pilotos de avião – 2; companheiro de piloto – 1; pára-queda – 1; presidiários durante fuga da prisão – 6.

Um total de 29 mortes num período não superior, na tela, a uma hora e meia, o que dá uma morte a cada três minutos, transformando o pantanal em lugar mais perigoso que a Baixada Fluminense. Esse congestionamento de pessoas e situações se transforma num recurso eficiente para mascarar a fragilidade da trama. Não é só ele que se vale disso. Garret, em *Noite em Chamas* (um *disaster-movie* em toda extensão do termo), e Cláudio Cunha, em *Sábado Alucinante*, apelaram para o mesmo estratagema. Principalmente o segundo, na sua tentativa de criar um universo tra-



David Cardoso.  
19 mulheres e  
um homem-1977  
de David Cardoso.

ção. Quando lançado em São Paulo, preparei para o jornal *Em Tempo* uma tabelinha onde procurava contabilizar os elementos participantes. Aqui vai uma parte dela (da tabela):

**Mortes:** Bandidos em acidentes automobilísticos – 3; empregados da fazenda tomada pelos seqüestradores – 3; universitárias seqüestradas durante excursão ao Paraguai – 8, sendo 3 num barco alcançadas por uma serpente aquática, uma que vira churrasco nas mãos de um bandido, uma após estupro, duas em meio a tentativa de escapar através de um curral, uma que morre a

voltiano na Zona Sul carioca (na rabeira de *Dancin' Days*), com tanta gente passando na frente da câmera, que uma lauda não daria conta. Nesses casos, ocorre o inevitável: dispersão total, mistura de nomes de personagens e resultado inverso às intenções. Caso de Sandra Bréa, por exemplo, uma dama trágica e misteriosa (no telefone ela sussura: "Rogério... Rogério...") e chora), que desopila o fígado mais renitente.

Cláudio Cunha, além de escolher com precisão os temas de seus filmes – sempre calcados nos temas de evidência – tem sensibilidade para atuar com atores da TV (que lhe rendem mais divulgação). Além disso, como poucos cineastas de sua geração, soube absorver os ensinamentos de que tão importante quanto filmar é explicar de maneira convincente aquilo que fez. *Amada Amante* – 1978 – se torna, então, "uma comédia amarga na melhor linha dos filmes de Dino Risi" e que propõe "a verdadeira aproximação dos personagens entre si, sem as barreiras do convencionalismo, do patriarcalismo moralista, da solidão em família, na melhor solução reicniana (sic)" – folheto informativo.

Jean Garret, dos três, é sem dúvida o mais inquieto e o que demonstrou,

no curso de alguns filmes, maior afinidade com a gramática cinematográfica dentro da qual vem se aperfeiçoando e traçando até certo ponto uma trajetória pessoal. Ainda que nessa trajetória ele demonstre grande apego pela idéia de criar um "padrão Boca de qualidade", por outro lado ele se garante (enquanto um diretor em evolução) com a companhia de profissionais competentes. Fotografia de Carlos Reichenbach, um roteiro de João Silvério Trevisan para seu último filme *A mulher que Inventou o Amor*, pessoas que curiosamente (ou não?) participaram do cinema da Boca do Lixo no final da década de 60 e início da seguinte e cujo filme mais conhecido é *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla.

O problema de Garret, até agora, se situava prioritariamente no ponto de partida para seus projetos. *Noite em Chamas* era obviamente uma versão de *Inferno na Torre*; *Mulher, Mulher* se baseou no discutível *Relatório Hite*, mais conhecido pela sua proibição por alguns meses do que pelo seu valor como documento. O resultado foi um inventário oportunista e desequilibrado, com diálogos horrorosos ("eu não quero ser um mero receptáculo do esperma matrimonial" – diz uma personagem), ambientes excessivamente empetecados que lembram mais um antiquário ou loja de decorações, na intenção, talvez, de encher os olhos do espectador (e enchem, literalmente).

Tudo se repete em *A Força dos Sentidos* ("um filme forte e ousado. O sexo e a parapsicologia unidos na explosão do orgasmo"), que já representa um passo à frente. A música de Rachmaninoff e a citação de H. P. Lovecraft ("Não está morto aquele que eternamente pode fazer e após eternidades até mesmo a morte pode morrer") o aproximam daquele que parece ser o modelo idealizado, Walter Hugo Khoury, que, entre uma citação de Spinoza e um quadro de Magritte, apresentou recentemente sua última autodiluição: *O Convite ao Prazer*.

(1) – Pelas frases promocionais de *Lua de Mel* sem Começo nem Fim se conclui que, para estar junto a uma mulher o homem tem de pagar um alto preço: a eterna vigilância.

(2) – A Boca de Cinema é mais um espaço delimitado por uma ou duas ruas, onde se concentram dezenas de produtoras, distribuidoras, sedes de entidades de classe, lojas de equipamento, bares onde só se discute cinema etc. Sua localização estratégica – perto das estações de trem e da rodoviária – coincide com a chamada Boca do Lixo. A Embrafilme está presente, bem na esquina da rua do Triunfo com Vitória. P.S.: a Boca é responsável por mais de 30% da produção brasileira.

# TIZUKA YAMASAKY

entrevista a

JOÃO CARLOS RODRIGUES

**FC** — Primeiramente, alguns dados biográficos. Sua idade, onde você nasceu, etc.

**TIZUKA** — Tenho 31 anos. Nasci em Porto Alegre, onde fiquei até os dois anos. Morei em Atibaia, interior de SP, até os quinze. Depois, mais cinco anos na capital de São Paulo. Não passei no vestibular de arquitetura, fui para Brasília, onde morei dois anos e meio e comecei a fazer o curso de cinema. Em meados de 1972, vim para o Rio estudar na Universidade Federal Fluminense e estou aqui desde então.

**FC** — Quando você morava em São Paulo, o ambiente em que você viveu era um ambiente brasileiro, misto, ou de imigrantes japoneses?

**TIZUKA** — Em Atibaia, o contato com os japoneses foi muito grande, porque lá moravam os meus avós e havia ainda uma grande quantidade de imigrantes. Mas foi em São Paulo que comecei a travar contato com o que se chama de “sociedade japonesa”. Fiz parte de uma patota de *niseis*, coisa meio fechada — só tinha um chinês no grupo. Convivi muito com esse grupo, até que um dia cortei tudo e fui para Brasília.

**FC** — O ensino que você recebeu, curso primário e ginásial, foi um ensino brasileiro ou foi em escolas japonesas?

**TIZUKA** — Eram escolas brasileiras. Em Atibaia, havia apenas umas poucas famílias japonesas vivendo na fazenda. Depois que meu pai morreu, minha mãe foi para a cidade e abriu uma escola de costura. Mas o ambiente era todo brasileiro. Tanto que minha mãe ficou preocupada em querer me dar uma educação japonesa. Tentou de todos os modos levar um professor de japonês de São Paulo para Atibaia. Como não conseguia sustentar isso sozinha, criou uma escolinha de japonês. Só que eu nunca consegui aprender. Quando meu pai era vivo, eu só falava japonês, até cerca de quatro anos de idade. Depois eu desaprendi e comecei a falar só o português. Até em casa eu só falava português. . .

**FC** — Você foi para Brasília por ter se aborrecido com a colônia?

**TIZUKA** — Na época, pensei que poderia começar uma vida nova. Depois de dez anos, eu percebi que, se não estava conseguindo viver bem em São Paulo, a pressão era menos da sociedade urbana etc., do que da comunidade japonesa. Esse negócio de exigir de mim um comportamento japonês eu já sentia em Atibaia. Os japoneses, por exemplo, são incapazes de achar que você é brasileira, chamam você de *nisei* ou *sansei*. Isso já é uma forma de segregação.

**FC** — *Nisei* é a primeira geração e *sansei*, a segunda. É isso?

**TIZUKA** — É. Se você tem cara de japonês, tem de falar japonês e ter um comportamento japonês. A maior preocupação da minha avó, quando fui morar em Brasília, é que eu não me comportava mais como uma menina.

**FC** — Além da colônia japonesa, no Brasil temos ainda a colônia chinesa e a coreana. Como é o relacionamento entre elas?

**TIZUKA** — Péssimo. Não se cruzam. Os japoneses sentem-se superiores aos chineses e a qualquer outra nação. Por isso a palavra *gaijin*.

**FC** — *Gaijin* significa exatamente o quê?

**TIZUKA** — Significa estrangeiro no sentido pejorativo. Exemplo: nós somos japoneses e você é *gaijin*. Tudo o que está na periferia é *gaijin*. Isso demonstra porque os japoneses não

gostaram do título do filme, não acharam que fosse um título comercial.

**FC** — Chegemos a Brasília. Você foi estudar cinema lá?

**TIZUKA** — Não. Fui fazer o Instituto Central de Artes, porque não passei no vestibular de arquitetura. Isso foi na passagem de 1969 para 1970. Comecei a frequentar uma matéria de cinema e outra de música. Era o Cecil Thiré que estava dando o curso básico de cinema. Acho que ele conseguiu realmente interessar os alunos e muitos foram fazer o curso profissional de cinema.

**FC** — Era um curso mais para o prático ou para o teórico?

**TIZUKA** — Era prático. Nós fazíamos uns filminhos.

**FC** — Isso durou quanto tempo?

**TIZUKA** — Só um semestre. O Cecil, então, foi mandado embora e comecei a fazer as matérias do curso profissional de cinema. As aulas eram dadas pelo Vladimir Carvalho, Fernando Duarte etc.

**FC** — Vocês fizeram algum trabalho prático, um filme, alguma coisa coletiva?

**TIZUKA** — Foram dois trabalhos mais ou menos importantes. Um foi para o Instituto de Tecnologia, sobre o *overcraft* uma espécie de barco que anda na terra e na água. No outro filme, eu fiz a continuidade. Depois, o Fernando propôs um desenho animado sobre o feto humano. Eu me interessei muito, porque gostava de desenho. Quando chegou na hora de rodar, a escola foi fechada. Quando fui fazer a matrícula, não tinha mais o curso nem a matéria. Isso foi em 1972.

**FC** — Qual foi a alegação dada?

**TIZUKA** — O MEC dizia que o curso não era regulamentado, que não tinha o número de professores, que não tinha equipamento e que era muito dispendioso. Fizemos a proposta para que o curso fosse um centro de produção para a própria universidade, que por sua vez distribuiria os filmes para as outras universidades, o que geraria recursos. Eles não quiseram nem saber. Queriam era fechar o curso. Diziam que era o mais subversivo da escola. Aí, acabou o curso e eu fui para a UFF.

**FC** — E lá foi aluna do Nelson Pereira dos Santos.

**TIZUKA** — O Gustavo Dahl também era professor, o Rogério Duarte, o Breno Kuperman.

**FC** — Quais eram as disciplinas?

**TIZUKA** — Análise de filmes e Técnica de cinema. Só que não se aprendia nada de técnica, porque não havia equipamento. Tanto no curso de Brasília como neste de Niterói, você não aprendia a fazer cinema. Fazer a escola e receber o diploma eram mais para provar que existia um curso de cinema.

**FC** — Esse curso era reconhecido?

**TIZUKA** — Não. E acho que foi por isso que decidi fazer cinema. Com o Lael também foi assim. Ele decidiu fazer cinema quando veio a ordem para acabar com o curso. Porque esse também foi fechado, em 1976.

**FC** — Como se deu a passagem deste ensino eminentemente teórico para a prática?

**TIZUKA** — Em 1973, o Nelson estava filmando *O Amuleto de Ogum*; o Ney Santana ia ser o *still* do filme, mas como ia ser também o ator principal, quando ele estivesse filmando, eu fotografava. De repente, não tinha continuísta. Aí o Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, que era o assistente de direção,

teve uma crise, saiu e eu acabei sendo também assistente de direção. Foi o meu primeiro trabalho profissional.

**FC** — *O Amuleto* trata da umbanda e do Esquadrão da Morte, assuntos muito distantes da sua vida de adolescente *nisei* e, depois, de universitária. Você já se interessava por esses temas?

**TIZUKA** — Quando eu saí de São Paulo, deixei pela primeira vez a colônia, que até então era a minha realidade. Em Brasília, tive contato com pessoas do Brasil todo, nordestinos, gaúchos. Na Universidade, tinha muito bairrismo, cada um defendendo a sua. De certa forma, eu não tinha escolhido a USP, porque era uma universidade classe-média. Em Brasília, os alunos tinham bem menos poder aquisitivo, era uma universidade com poucos carros. Numa viagem que fiz ao Nordeste, me pintou a idéia de fazer um filme sobre a imigração japonesa, e falei até com o Vladimir. Era a idéia ainda para um curta-metragem. No Rio, através do *Amuleto*, eu tomei conhecimento do que era a Baixada Fluminense e a cultura negra.

**FC** — De certo modo, a cultura afro-brasileira tem pontos de contato com a cultura japonesa no Brasil. Ambas tiveram de manter-se isoladas para resguardar suas características principais.

**TIZUKA** — Pois é. Há um certo reconhecimento, porque ambos são povos fisicamente diferentes da maioria.

**FC** — O que você fez depois do *Amuleto*?

**TIZUKA** — Fiz *still* em *Motel*, de Alcino Diniz e *Solidade*, do Paulo Thiago. E depois, cenografia em *Tenda dos Milagres*, do Nelson.

**FC** — Vamos especificar esta parte. Você estudou arquitetura, esteve ligada com desenho animado e agora cenografia — três atividades ligadas ao desenho e imagens pictóricas. Como você vê a cenografia e como foi a experiência de fazer a cenografia de um filme ambientado num mundo totalmente diferente do que você havia vivenciado?

**TIZUKA** — Eu nunca tinha feito, levei até um susto quando o Nelson me convidou. . . mas aceitei. Era uma espécie de desafio e tinha toda uma pesquisa iconográfica importante para ser feita. Mas, com o Nelson, eu não me surpreendia mais com nada. Um dia, nas filmagens do *Amuleto*, ele teve de viajar e me deu duas seqüências para dirigir. . .

**FC** — Quais foram essas seqüências?

**TIZUKA** — Uma foi cortada na montagem, a outra é quando um menino é seqüestrado pelo Esquadrão dentro da escola.

**FC** — Na cenografia da *Tenda*, você teve problemas com a equipe baiana, por você ser uma sulista, e ainda por cima de cara japonesa?

**TIZUKA** — O baiano mistura muito relação pessoal com relação profissional. Tive principalmente o problema de ser uma mulher chefiando uma equipe de cenografia composta de homens, onde havia até gente respondendo a processo por crime etc. e tal. Eles tinham o maior grilo de ter uma mulher mandando neles.

**FC** — E a cenografia propriamente dita?

**TIZUKA** — Visitei pessoas, vi arquivos de família, fui a museus e bibliotecas etc., quase cinco meses antes das filmagens.

**FC** — E depois da *Tenda*?

**TIZUKA** — Logo em seguida escrevi um primeiro tratamento de *Gaijin*. Em maio de 76, botei esse projeto na Embrafilme. Fiz também o programa *Nosso Cinema*, na TV-E, onde fazia de tudo — produção, direção, edição e textos.

**FC** — Você já era ligada em cinema brasileiro desde a universidade, ou foi se informando de acordo com a necessidade?

**TIZUKA** — Na minha primeira aula na Universidade, eu conheci o cinema brasileiro e comecei a me interessar. Mas, quando fui para a TV defender o cinema brasileiro, aí eu tinha de acompanhar os filmes desde o início do processo de produção etc. Foi então que apareceu o Glauber lá na CPC

e nos convidou para sermos os produtores do filme. Era o primeiro projeto da gente, foi assim uma ousadia da parte dele. . . Várias vezes deu vontade de largar o filme no meio, mas fomos até o fim.

**FC** — Quanto tempo levou o trabalho com o Glauber?

**TIZUKA** — De outubro de 1977 a março de 1979.

**FC** — Quais eram exatamente as suas funções?

**TIZUKA** — Comecei como uma assistente de direção mais ligada à produção. Tinha outro mais ligado aos atores etc. O trabalho da gente era fazer o Glauber filmar.

**FC** — Você trabalhou com os dois diretores mais importantes do cinema brasileiro. Fale um pouco do método de trabalho de cada um deles.

**TIZUKA** — Com o Nelson, por exemplo, é engraçadíssimo. Tudo o que você faz e apresenta para ele está bom, convida todo mundo pra ir ao botequim. Se você entrar no ritmo dele, você dança, porque quem trabalha com ele deve saber que não pode ir pro botequim. Se na hora de rodar você não der as coisas que ele precisar, você nunca mais trabalha com ele. Como ele não exige nada, você sempre tem vontade de dar mais pra ele. A transa do Glauber é uma espécie de desorganização que tem muito a ver com o filme. Você inclusive tem de aceitar, por exemplo, preparar toda uma filmagem e ele virar e dizer que não está a fim de rodar. Assim como, de repente, ele chega sem nada programado, não diz nada, começa a filmar e não pára mais. Eu me lembro de que, às vezes, ele se sentia pressionado em estar tudo pronto e alguém dizer “pode filmar”.

**FC** — Isso não seria por que o Nelson talvez tenha tudo mais preparado na cabeça e o Glauber não?

**TIZUKA** — Comparando com o Glauber, o Nelson é mais planejado. Mas o que acontece em termos de imprevisto é muito grande.

**FC** — Um pouco antes, você falou em CPC. O que é CPC?

**TIZUKA** — CPC quer dizer Centro de Produção e Comunicação, do qual sou sócia com mais três pessoas. Nós nos juntamos porque já trabalhávamos há algum tempo como técnicos, assistentes de direção, diretores de produção. Tínhamos nossos projetos e queríamos opinar. Resolvemos que a única maneira disso acontecer era fazer uma produtora.

**FC** — Essa sigla CPC tem alguma coisa a ver com os extintos Centros Populares de Cultura da UNE, no início dos anos 60?

**TIZUKA** — Sempre acaba tendo um pouco a ver.

**FC** — O primeiro filme que vocês produziram foi *A Ida e Volta da Terra*?

**TIZUKA** — Foi. Juntamente com *J.S. Brown, o Último Herói*, do José Frazão. Ambos filmados simultaneamente, na Bahia. Mas, antes, já havíamos feito prestação de serviços em *Se Segura, Malandro, Delmiro Gouveia e Lúcio Flávio*.

**FC** — Agora, eu gostaria de falarmos do começo da idéia de *Gaijin*.

**TIZUKA** — Havia a história da minha avó. Depois estruturei um pouco mais, em Brasília. . .

**FC** — O filme conta exatamente a história da sua avó?

**TIZUKA** — A maioria das ações é parecida com coisas que aconteceram com minha avó. A morte do marido, a fuga da fazenda. Já a relação da filha com o pai, eu tirei muito do meu pai. Foram assim coisas da vida da minha mãe, da minha própria vida e muito da vida da minha avó. E também a história da sra. Takano Nakamura, que veio no primeiro navio migrante e está viva até hoje. Ela chegou aqui com desesseis anos e veio casada por contrato. Uma coisa que achei interessante foi que, através dos imigrantes, não consegui nenhuma explicação sobre a realidade social da época. Eles diziam: fugimos da fazenda porque não tínhamos o que comer. Nunca conseguiam explicar a relação deles com a fazenda e com os outros imigrantes. Tive então de consultar livros, essa coisa toda. Na hora que comecei a perceber a importância da imigração italiana,

decidi incluir um personagem italiano...

**FC** – Você percebeu isso através de pesquisas ou pela sua experiência pessoal?

**TIZUKA** – Através de pesquisas. A minha avó me contou ainda que os italianos faziam pão e ela trocava por objetos pessoais.

**FC** – Os italianos foram os introdutores das lutas trabalhistas no Brasil e eram principalmente anarco-sindicalistas. Os japoneses tinham alguma tradição de luta semelhante no Japão?

**TIZUKA** – Não, vinham de uma sociedade imperial e feudal. No filme há uma seqüência quando os italianos resolvem fazer greve e os japoneses não aderem. Fiquei dias matutando qual seria a reação deles numa situação como essa. Pela própria educação, acho que não adeririam a uma greve.

**FC** – Inscrito o projeto na Embrafilme e escrito o roteiro, como você começou a levantar a produção?

**TIZUKA** – Fizemos um folheto com o roteiro do filme, dados sobre o cinema brasileiro em termos de renda, orçamento. Fizemos trezentas e cinquenta cópias e oferecemos a empresas japonesas ou brasileiras com negócios com a colônia, cooperativas, essa coisa toda – oferecendo 2% da produção por 240 mil cruzeiros. Multinacionais também. Alguns se interessavam, mas precisavam de uma autorização da matriz no Japão, e aí vinha uma resposta negativa. Os do Brasil, quando o relações públicas era *nisei*, ficava entusiasmadíssimo, mas acabava que o chefe era japonês ou então imigrante, e nada feito.

**FC** – Então não houve nenhuma receptividade?

**TIZUKA** – Foi aí que alguém me falou da Igreja Messiânica, que promovia exposição de pinturas, não sei o que. Acabei um dia na sala do reverendo Watanabe, falando que queria fazer um filme sobre imigração e que ninguém tinha se interessado. Estava danada da vida. Quando parei, ele disse que eu tinha o mesmo comportamento que ele quando chegou no Brasil para divulgar a Igreja e ninguém acreditava. E comprou uma cota só para me dar um incentivo e eu não desistir. Não leu nada, foram quinze minutos de papo. Depois recebi uma carta do Sérgio Suguino, dono da loja de móveis Lixão, que colocou os móveis à nossa disposição. De fato ele deu tudo, mobiliou a casa em que a gente morou, mobiliou o cenário, levava de caminhão. Já a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, cujos presidentes são os mafiosos da colônia, ficou três meses enrolando sem querer emprestar os móveis deles. Depois de muita pressão,

Tizuka Yamasaki.



A família Yamasaki.  
De pé, os pais (Sumiko e Toshio).  
Sentados, os avós (Tito e Shimehiti Nishi).  
Tizuka é a garotinha.

emprestaram apenas o material que estava no depósito jogado.

**FC** — Houve alguma tentativa de co-produção com companhias de cinema japonesas operando no Brasil, como a Toho, Shochiku e Niterói?

**TIZUKA** — Tentei tudo, mas as filiais brasileiras não têm nenhum poder de decisão. A Toho chegou a mandar o projeto para o Japão, e foi recusado. Mas, fora do poder econômico, houve muita ajuda. Os figurantes, por exemplo, trabalharam de graça.

**FC** — Você já falou das suas relações com o cinema brasileiro. Agora eu quero saber as com o cinema japonês. Você viu muitos filmes japoneses? Gostava? Não gostava?

**TIZUKA** — Em Atibaia, quando eu era criança, via uma média de dois filmes por semana, porque vinha uma projecionista ambulante de filmes japoneses. Depois, em São Paulo, eu também via muito. Quando eu vim morar no Rio, a coisa dificultou muito. Mas sempre vi os filmes como espectadora comum, não sou uma conhecedora do cinema japonês. Quando fazem uma crítica dizendo que tenho influência, sei lá, do Kurosawa, acho engraçado porque não me lembro de nenhum filme dele. Se existe alguma influência em mim, é do cinema brasileiro. Influência da cultura japonesa, tudo bem, mas não do cinema japonês. Cheguei a ficar preocupada no *Gaijin*, porque havia cenas japonesas e eu queria que o espectador japonês pensasse que tinham sido filmadas no Japão.

**FC** — Eu não sou espectador japonês, mas vi muito filme japonês, e acho que essas cenas têm uma iluminação, sei lá, uma cor diferente das outras seqüências e que lembram muito o cinema japonês.

**TIZUKA** — Os próprios japoneses acham que eu filmei no Japão...

**FC** — Fale um pouco agora da música de John Neschling.

**TIZUKA** — Eu queria que fosse uma mistura de música japonesa, italiana, brasileira, tudo junto. Achei que o Neschling podia funcionar, na medida em que tem uma formação erudita e também um conhecimento de música popular e poderia ser, como foi, muito feliz na trilha sonora.

**FC** — O filme custou caro em relação ao orçamento médio dos filmes brasileiros?

**TIZUKA** — Na época, era acima da média, mas não chegava a superprodução. Estava orçado para doze milhões, enquanto a média era oito. Mas já tinha



*Kyoko Tsukamoto, Jiro Kawarasaki, Kaneko e Celso Saiki. Gaijin, 1980 de Tizuka Yamasaki.*

sido feito *Guararapes* por quarenta e mesmo *Bye Bye Brasil* falava em vinte.

**FC** — Perguntei isso porque a maioria das pessoas fica muito impressionada com as seqüências da chegada do navio e da guerra russo-japonesa, apontadas como exemplo de superprodução. Como você resolveu essas seqüências?

**TIZUKA** — O que gastamos na chegada do navio foram treze ônibus para transporte da figuração e dinheiro do almoço deles. Ficamos procurando um navio parecido com o *Katsumaru* e acabamos descobrindo que o cargueiro do Lóide era semelhante. O problema maior era o dia que o navio ia ancorar, quantos dias ia ficar no porto e como botar aquela gente toda lá dentro. E esse navio ia ancorar no porto moderno de Santos — o porto antigo não tinha profundidade adequada. Foi muito mais um trabalho de produção. Não podia errar, era uma vez só e tá acabado. Lembro-me de que chamei um amigo arquiteto para planejar a chegada dos quinhentos figurantes. Quando cheguei no porto, às 5:30 da manhã, pensei: vai dar tudo errado. Mas apareceu até um guindaste à minha disposição servindo de grua — quando o navio aparece andando é o guindaste que está andando. Às 10:30 começamos a rodar e às 16:30 estava todo mundo voltando pra São Paulo. Um técnico me disse que, em vinte anos de cinema, nunca

viu coisa mais organizada. Já a seqüência da guerra foi transada mais através dos figurinos, da cenografia e da interpretação.

**FC** — Por que você escolheu atores japoneses e não *niseis* de São Paulo ou imigrantes?

**TIZUKA** — Eu queria que os atores japoneses tivessem o impacto que os imigrantes tiveram ao chegar no Brasil. Isso, atores *nisei* não poderiam me dar, além de serem muito poucos. Por outro lado, abriria uma oportunidade de comercialização no Japão, por ter atores japoneses.

**FC** — Como você selecionou o Jiro e a Kyoko?

**TIZUKA** — Cheguei a Tóquio com alguns endereços de agências e empresários de atores. Vi fotos, li currículos e quando me interessava, marcava uma entrevista. Entrevistei umas sessenta pessoas. A única pessoa que vi trabalhando foi o Jiro. Como, apesar de ter gostado da entrevista dele, achei-o um pouco velho para o papel — fui de noite a um teatro onde ele estava representando *Macbeth*; fiquei impressionadíssima. Só faltava ele ler o roteiro para ver se estava a fim. Ele terminou a peça à 1 hora da madrugada. Às 8 da manhã a gente se encontrou e já querendo. Já a Kyoko me impressionou muito no papo. Achava a cara dela um pouco sem expressão, mas o papo foi ótimo.

**FC** — Filme pronto, vamos falar do lançamento. Como foi a receptividade da colônia japonesa?

**TIZUKA** — Antes de terminar o filme, eu fiz uma sessão em banda dupla para os atores sacarem que o trabalho estava em andamento. Nesta época, correu um boato de que a liderança da colônia tinha visto o filme, e que era muito ruim. A primeira exibição pública foi na ABI no Rio e a segunda no MASP em São Paulo. E pintou parte desta liderança. Foi um negócio incrível: aplaudiram durante muito tempo e eu fiquei emocionadíssima. Aí, o filme foi lançado em São Paulo e premiado em Gramado. Comecei então a aparecer de vez em quando nos cinemas, porque as pessoas me diziam que tinha fila no Astor, sei lá. . . Um dia passei por lá às 6 horas da tarde e vi uma fila imensa. . . Em plena avenida Paulista. Comecei a perceber que muita gente que não se deslocava do bairro da Liberdade, começou a sair para ver o filme. Outra coisa engraçada é que na primeira semana havia mais ou menos metade de japoneses e a outra metade de brasileiros. Depois, a porcentagem dos japoneses foi diminuindo e a dos brasileiros aumentando. Isso me animou, porque já estava pensando no Rio, onde não tem colônia japonesa pra me segurar. Enquanto eu estava em Berlim, foi feita em SP uma sessão para a liderança econômica japonesa e parece que o resultado foi o melhor possível. A frase mais falada foi: “nós não acreditávamos que vocês terminassem o filme”. Coisa interessante, eu acho que aqui não se discute o problema da cara estrangeira, do *gaijin* — que é um problema brasileiro. No cinema, por exemplo, o Jorge Bodansky fez *Os Mucker*, sobre uma colônia alemã religiosa, mas não a relacionou com o resto do Brasil. Era, aliás, uma colônia que não queria se relacionar. *Aleluia Gretchen*, do Silvio Back, é a mesma coisa. E a colônia italiana? A portuguesa?

**FC** — Você já sofreu discriminação racial?

**TIZUKA** — Duas vezes, aqui no Rio de Janeiro. Uma vez foi em 73, na avenida Rio Branco, defronte da Escola de Belas Artes. Tinha um aleijado que pintava com os pés. Me agachei perto dele, comecei a perguntar coisas e a fotografar. Aí uma mulher começou a gritar histericamente que eu era estrangeira: “ela está roubando nossas coisas, tem de expulsar ela daqui. . .” Juntou gente, tive até de mostrar minha identidade para provar que era brasileira. A outra vez foi há pouco tempo, numa batida de carro. Abriu o sinal, um carro bateu no meu, aquela confusão, aí uma mulher começou a falar que eu estava errada porque era estrangeira, não sei o que mais. . .

**FC** — Como foi a reação da colônia ao final do filme, que de certo modo prega a integração do imigrante sob a bandeira das reivindicações sociais? Você nunca pensou em outro final?

**TIZUKA** — Uma semana antes da estréia me deu uma paranóia de que a colônia ia odiar o filme por causa da proposta final. Fiquei realmente apavorada com isso. Cheguei a pensar num outro — ela se casava com outro japonês, depois encontrava o Antonio Fagundes, apresentava o marido para ele e partia pro interior. Mas tanto não gostava desse final, que o abandonei ainda durante as filmagens.

**FC** — Você é sócia de uma companhia da qual já foram lançados dois filmes no mercado: *Gaijin* e *J. S. Brown*. Um fez sucesso, o outro não. Alguns dos grandes problemas do cinema nacional são a distribuição, a exibição, a divulgação. . . Como acha que essas coisas deveriam funcionar?

**TIZUKA** — Acho que cada filme tem de ter um tipo de lançamento, *J. S. Brown*, por exemplo, acho que foi muito mal lançado, pela escolha das casas. Deveria ter pego apenas uma ou duas. Já com *Gaijin*, a coisa foi bem melhor. Quase surgiu até um problema político, porque a Cooperativa achava que tinha de ser o circuito dela e foi preciso muitas reuniões para convencê-los de que, para o filme, o circuito Severiano era melhor. No Rio, o circuito melhorou muito depois do prêmio em

Cannes, mas em São Paulo, na semana do prêmio de Gramado, o Serrador me tirou o cinema Ipiranga, e acabou perdendo dinheiro. Foi pressão da Warner Brothers porque era Semana Santa e ela queria lançar *A Vida de Cristo*.

**FC** — Queria saber agora um pouco sobre a carreira de *Gaijin* nos festivais de Cannes e Berlim.

**TIZUKA** — Em Berlim, o filme tinha sido convidado para a mostra competitiva, mas só passou na informativa. Quando cheguei lá, descobri que não entrou porque tinha chegado atrasado, ficou cinco dias rolando no aeroporto e ainda por cima com legendas em inglês. Passou despercebido. O que pude fazer foi convidar o máximo de pessoas ligadas ao festival de Cannes. Assim, o Louis Marcorelles do *Le Monde* viu, e o Claude Antoine também. . .

**FC** — Esse último se considera o pai do cinema brasileiro na Europa. . .

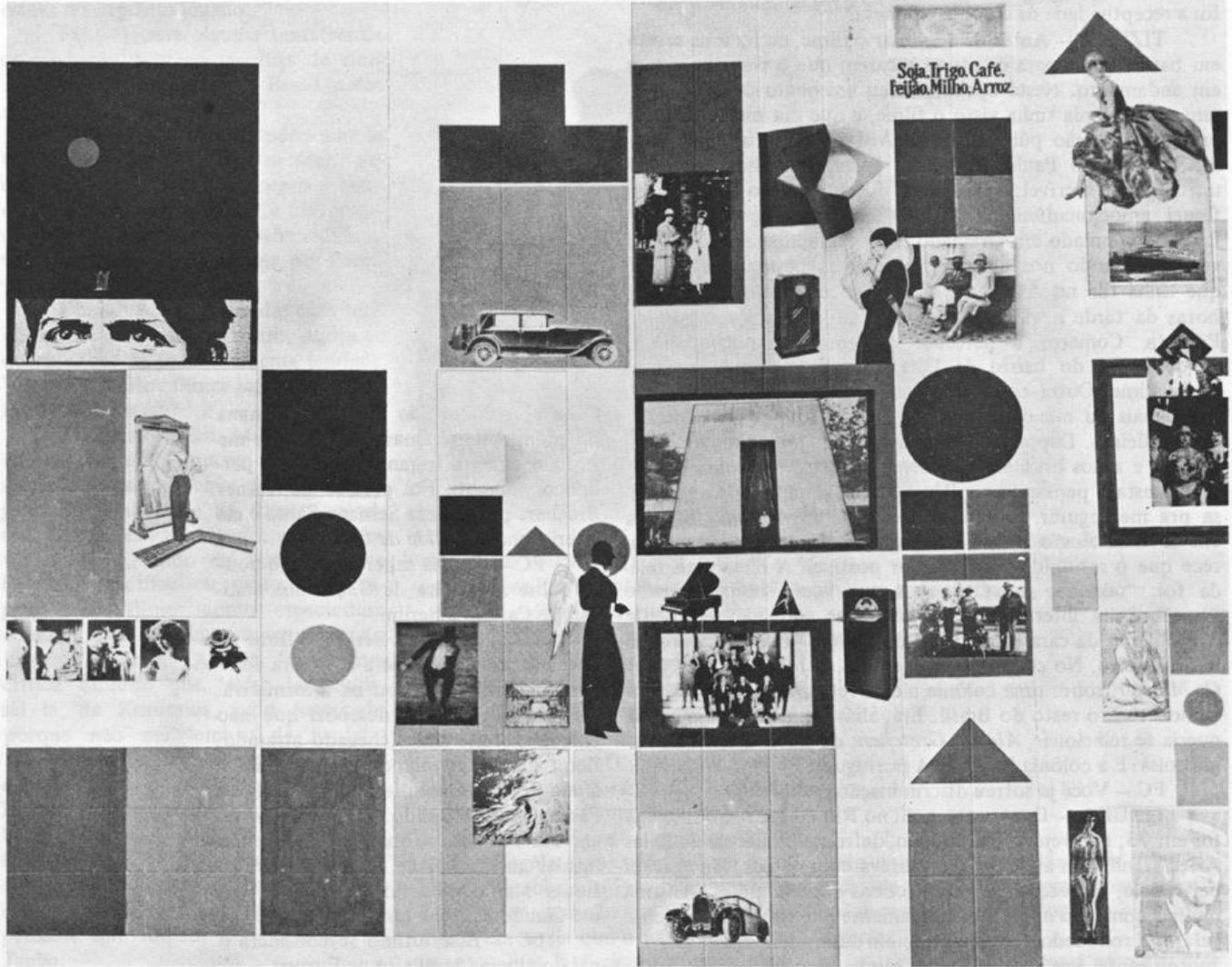
**TIZUKA** — O padrasto seria a expressão mais adequada. Aí o filme passou no Festival da Mulher em Paris e agradou bastante. Quando passou em Cannes, já tinha propaganda de boca em boca. Fomos convidados para a Semana da Crítica e a Quinzena dos Realizadores. Preferimos a Quinzena.

**FC** — Você é a única cineasta brasileira premiada internacionalmente nos últimos anos e que não saiu do núcleo cinemanovista, daqueles diretores que fizeram aqueles filmes. . . Você se considera uma continuadora do Cinema Novo ou se considera outra coisa?

**TIZUKA** — Tanto eu como as outras pessoas da CPC, entende, nós aprendemos com o pessoal do Cinema Novo. Agora, eu acho que *Gaijin* não tem nada a ver com Cinema Novo.

**FC** — Terminando, o que você vai fazer agora em seguida?

**TIZUKA** — Vou ser produtora executiva do próximo filme da CPC, um filme urbano sobre a juventude carioca dirigido por Lael Rodrigues. Como diretora, tenho um projeto caro sobre a Revolução de 30, um fato verídico, mas ainda é segredo de Estado.



# JOAQUIM PEDRO E O HOMEM DO PAU BRASIL

WILSON BUENO/RICARDO DIAS

Somos jovens cineastas querendo nos profissionalizar a qualquer preço, mendigando verbas ridiculamente baixas, ainda mais quando comparadas ao orçamento de um filme como *O Homem do Pau-Brasil*, último filme de Joaquim Pedro de Andrade, em filmagens.

Não éramos repórteres e nossa finalidade ao procurar Joaquim nos era mais evidente enquanto cineastas. A primeira impressão foi a de que a gente tinha entrado numa fria. Num primeiro contato por telefone, Joaquim nos pediu as perguntas por escrito, alegando que ele era muito "tímido" — uma saída meio mineira. Mas, logo ao primeiro encontro, durante a fase final de produção de *O Homem do Pau-Brasil*, a coisa adquiriu uma conotação menos formal e bastante pessoal. O interesse foi outro a partir de então, tornando fascinante todo o processo de descoberta e envolvimento com um trabalho e um indivíduo (essa coisa da gente se perder com as datas ao mesmo tempo em que se envolvia profundamente com os detalhes pessoais e os acontecimentos pitorescos que permeavam a realização de seus filmes). Nossa atenção se desviava constantemente para o seu modo de falar e olhar, a pontuação que, de repente, um meio sorriso dava àquilo que estava sendo dito. Joaquim fala baixo, tem o olhar meio desconfiado e o jeito de quem pode estourar a qualquer momento. De certa forma, isso foi confirmado uma semana depois: Joaquim estava com a mão quebrada por um violento soco dado numa mesa.

Joaquim Pedro é, sem dúvida, um autor de cinema que, por uma série de razões, se encontra em uma posição bastante especial dentro do panorama geral dos cineastas da geração formada pelo Cinema Novo. Por mais diversos entre si que possam parecer filmes como *O Padre e a Moça*, *Guerra Conjugal*, *Garrincha*, *Alegria do Povo* ou *Macunaíma*, todos eles revelam o mesmo artista. Como salientou Susana de Moraes, assistente de direção de Joaquim em *O Homem do Pau-Brasil*, ele tem muito desse jeito de mineiro de não mostrar tudo, assim de cara, deixando muita coisa oculta nas dobras do paletó; e são nas dobras de seus filmes que vamos encontrar as características mais pessoais de Joaquim Pedro.

Todos os seus filmes, com exceção de *O Padre e a Moça*, obtiveram rendas respeitáveis de bilheteria. Talvez a mais admirável façanha do cineasta Joaquim Pedro seja esta capacidade de assumir o cinema como produto industrial, sem esquecer nunca de sua importância cultural e da fidelidade à sua criação.

Joaquim Pedro chegou ao cinema profissional aos 27 anos, bacharel em Física, tendo trabalhado durante dois anos com Física Nuclear; mas sua relação com o ramo é pontuada de indefinições: abandonou o curso duas vezes e, quando rompeu definitivamente com a Física, num momento que ele próprio define como de "crise", não tinha nenhuma outra perspectiva profissional, pensando mesmo em ir trabalhar numa livraria. O cinema já existia para ele, mas a nível de amadorismo, em experiências "pretensiosas" e "frustradas" realizadas com um grupo que atuava no Cineclube da Faculdade de Filosofia. Participavam desse grupo Cacá Diegues e Leon Hirszman, entre outros. Joaquim não tinha então a menor idéia de como chegar ao profissionalismo; terminou por conseguir emprego num grupo organizado pela Fundação Rockefeller para o trabalho de restauração das obras de Congonhas do Campo. Uma inesperada herança de cem cruzeiros possibilitou a Joaquim a aquisição de uma câmera cinematográfica com a qual passou a integrar a Saga Filmes, que acabaria por produzir seu primeiro filme: o curta-metragem *O Poeta do Castelo*, sobre Manuel Bandeira.

A realização de *Couro de Gato* foi a partir de um acerto com a Saga Filmes: Joaquim lhes vendeu sua câmera Arriflex com a condição de antes rodar a fita. Conseguiu uma bolsa do governo francês e o filme acabou sendo montado na Europa. O filme veio a ser um dos episódios de *Cinco Vezes Favela*, apesar de Joaquim nunca ter sido membro do CPC, que distribuiu o filme. Ainda na Europa, Joaquim conseguiu uma bolsa da Fundação Rockefeller e foi para a Slade School of Arts, em Londres. De lá foi para Nova Iorque estudar Cinema Direto com os irmãos Maysles. Conseguiu, então, a doação de uma câmera Arriflex, um gravador Nagra e uma moviola para o MAM do Rio de Janeiro. Esse equipamento participou na realização da maioria dos filmes do Cinema Novo.

Chegando ao Brasil, Joaquim foi convidado por Luís Carlos Barreto para dirigir *Garrincha*, *Alegria do Povo*, em 63. Seu filme seguinte, *O Padre e a Moça* (66), foi um grande fracasso de público e crítica. Carlos Lacerda ataca o filme na revista *Manchete* e Joaquim, que não costuma defender seus filmes, responde, atacando um filme de que Lacerda tinha gostado muito, *África Adeus*, um documentário fascista italiano, que na época criou polêmicas. Desde que os filmes do Cinema Novo começaram a ser bem acolhidos e a receber prêmios no exterior, os cineastas passaram a ter maiores facilidades em obter financiamentos. Lacerda, então governador da Guanabara, criou o CAIC, com a finalidade de colaborar na produção de filmes brasileiros, e uma das primeiras medidas da entidade foi a de oferecer um prêmio, sem qualquer critério, a várias fitas do Cinema Novo. Joaquim Pedro recebeu um telefonema onde lhe perguntaram quanto tinha custado *O Padre e a Moça* e mais tarde lhe foi dado o prêmio com tal valor. Pôde, assim, cobrir parte de suas dívidas e partir para a produção de *Macunaíma*.

Realizado em 68, *Macunaíma* foi, como todos estão cansados de saber, o filme de maior aceitação popular de toda a pequena história do Cinema Novo. Representou o primeiro trabalho de Joaquim Pedro a partir de Oswald de Andrade. O filme é "uma leitura oswaldiana da obra de Mário de Andrade", definição endossada pelo próprio Joaquim.

Em 71, Joaquim recebe uma verba da Rádio e Televisão Italiana (RAI) para a realização de um documentário sobre a Inconfidência Mineira. Apresenta um projeto de filme de ficção, que resultou em *Os Inconfidentes*.

Seu filme seguinte foi *Guerra Conjugal* (75), que também obteve grande sucesso de público, seguindo-se em 77 *Vereda Tropical*, episódio do longa-metragem *Contos Eróticos*, apenas liberado pela censura em 79, o que deu tempo para o episódio de Joaquim ganhar fama como "o da melancia". Observando-se a filmografia de Joaquim Pedro, dois fatos reveladores aparecem: em primeiro lugar, todos os filmes são inspirados em outras fontes. Joaquim sempre faz uma "leitura": de Drummond, em *O Padre e a Moça*, de Mário de Andrade, em *Macunaíma*, da História do Brasil, em *Os Inconfidentes*, de Dalton Trevisan, em *Guerra Conjugal* e de Oswald, em *O Homem do Pau-Brasil*. É como se Joaquim não quisesse nunca ser o único responsável por seu trabalho.

O segundo fato é a constatação de que os filmes de Joaquim Pedro, ao contrário da maior parte da produção do Cinema Novo, não apresentam nunca um compromisso a priori com qualquer postura político-ideológica. Seu campo de ação foi sempre o da ficção: a elaboração dentro dos limites da narrativa e linguagem.

## O HOMEM DO PAU-BRASIL

**“Blaise, assistido por Oswald, descola financiamento para um filme 100% brasileiro” (do roteiro)**

A nossa primeira aproximação a *O Homem do Pau-Brasil* consistiu em um longo papo com Susana de Moraes e o conhecimento de um painel que ocupava toda parede de uma sala da produtora Lynx, em São Paulo. Fotos dos modernistas, Isadora Duncan, Josephine Baker, Flávio de Carvalho, Blaise Cendrars; grandes recortes geométricos coloridos, fragmentos de textos, reportagens e publicidades da época, imagens de navios, o Art Deco, a moda feminina, o café como fonte de riqueza, o nacionalismo, a intelectualidade européia, as mulheres de Oswald. Tudo colocado de forma aparentemente caótica, resultando num todo extremamente revelador em seus diferentes níveis de análise. O painel, idealizado por Hélio Eichbauer, era uma condensação visual do que pretendia ser *O Homem do Pau-Brasil*. Uma soma da vida de Oswald e seu tempo com a abordagem típica de sua obra.

O filme terá setenta personagens com fala e a produção, embora cara para os padrões do Cinema Brasileiro, é na verdade barata, para um filme como este. Filmagens em São Paulo, Bertioga, uma fazenda no interior de São Paulo e Belém do Pará, onde serão rodadas as seqüências com os navios. Segundo Joaquim, o filme terá uma estrutura rapsódica onde as etapas da vida de Oswald de Andrade serão vistas através de seu relacionamento com quatro mulheres principais. Os personagens masculinos conservam seus nomes verdadeiros, enquanto as mulheres têm nomes fictícios.

Joaquim nos disse que, quando adquiriu os direitos da filmagem com os herdeiros de Oswald, fez questão de não obter exclusividade. Já que ele está fazendo uma transposição livre da vida e obra de Oswald, não haveria sentido em se ter exclusividade.

A conversa com Susana de Moraes centrou-se mais em Oswald, nos modernistas e no seu tempo. Susana é fascinada pela geração dos modernistas e essa é, segundo nos disse, um dos principais motivos de sua presença no filme como assistente de Joaquim. Ela fala com entusiasmo do assunto.

Oswald tinha certamente uma personalidade alucinante e alucinada. Sua maior loucura consistia no ato puro de viver, com todas as conseqüências que essa aventura exige. Ele deu tudo que tinha a seus amigos, morreu pobre e sozinho. Uma personalidade muito forte, o convívio com Oswald não fugia à regra: era muito difícil. Filho de alta burguesia, assim como quase toda a intelectualidade modernista, as idas à Europa foram uma constante na vida de Oswald de Andrade e seus amigos. Dessa visão do Brasil colonizado, iludido e espoliado, foi através do binóculo europeu que nasceu a antropofagia como a mais lúcida abordagem da realidade brasileira. Durante seu tempo nunca se reconheceu em Oswald o grande escritor e criador de idéias que ele era. Foram necessários quase cinquenta anos para seus textos serem redimidos do esquecimento pelos tropicalistas em 68/69.



Outro fragmento do painel.

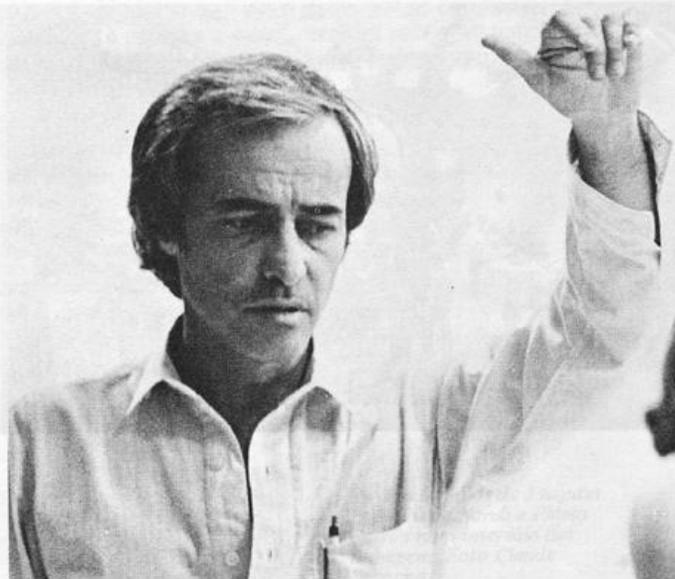


As mulheres pontuaram a vida de Oswald, sempre dado a grandes paixões. Tarila do Amaral (no filme, Branca Clara) e Patrícia Galvão (Pagu, no filme Rosa Lituana) foram as influências femininas mais marcantes. Por algum poder especial, Oswald conseguiu que suas mulheres chegassem até mesmo a serem amigas e se ajudarem na educação dos filhos, um comportamento moral que ainda hoje reluta em conquistar alguma legitimidade.

As oscilações ideológicas de Oswald foram, na verdade, aparentes. Se a cada mulher de sua vida correspondeu uma “fase ideológica”, mesmo quando manteve laços mais estreitos com a esquerda ortodoxa, quando de sua relação com Pagu, Oswald nunca traiu sua única e verdadeira ideologia: a completa e irrestrita liberdade de viver. À altura de nosso primeiro encontro com Joaquim Pedro, o elenco estava quase definido, porém ainda não havia sido escolhido o intérprete para Oswald. Há poucos dias, Joaquim levantara a possibilidade de Oswald ser interpretado por uma mulher e de que a atriz seria Ítala Nandi. A escolha de Ítala acarretaria na saída do elenco de Tônia Carrero,

escalada para o papel de Isadora – motivos “pessoais”. Foi o que acabou acontecendo e o papel de Isadora ficou com a bailarina Juliana Carneiro da Cunha. Dina Sfat interpreta Branca Clara, Zé Celso Martinez é Jean Cocteau, Regina Duarte é Lalá, Cristina Aché faz Dorotéia e o papel de Pagu, que a princípio seria de Renata Sorrah, acabou ficando com Dora Pelegrino. Uma semana antes de começarem as filmagens, Joaquim nos dá notícia de uma novidade: Oswald seria interpretado por um homem e uma mulher, Ítala Nandi e Flávio Galvão. Já não havia dúvida de que antes da finalização de *O Homem do Pau-Brasil*, Joaquim retiraria outros inesperados coelhos de sua cartola.

No dia 27 de maio, como estava previsto, nos antigos estúdios da TV Tupi, na Vila Guilherme, pouco depois das 15 horas, atores, equipe e dezenas de figurantes eram convocados ao estúdio para se rodar a primeira cena do filme. Todas as marcações de atores, câmera, som e iluminação já haviam sido exaustivamente ensaiadas desde as nove da manhã. No estúdio, o cenário do interior do transatlântico *Rompenuvem*, que havíamos visto em maquete na pequena sala da produtora, tornara-se realidade. Tanto na vida como na obra de Oswald, o navio é uma constante: representa a ponte Brasil – Europa, dado primordial na sua formação e nos escritos.



Joaquim Pedro de Andrade.

**“D. Azeitona – Minha cara Branca Clara, quando se começa a achar bonitas as vitrinas do Mappin está na hora de voltar a Paris. . .” (do roteiro)**

A primeira cena a ser filmada pertence à seqüência 33 do roteiro: Baile a fantasia no interior do Rompenuvem. Os figurantes começam a ocupar suas posições. As cores vivas dos figurinos contrastam fortemente com o cenário em estilo Art-Deco com tons de branco, preto e cinza. Ítala Nandi, cabelos curtos, trajando um *smoking*, anda de um lado para outro com passos largos sobre saltos altíssimos e abanando-se com um leque chinês: sua figura é fortemente andrógina. Dina Sfat, com o cabelo repartido ao meio, se assemelha bastante às fotos antigas de Tarsila do Amaral. Flávio Galvão usa barba e isto faz lembrar de uma foto rara de Oswald com barba, que Joaquim nos havia mostrado em nosso primeiro encontro. No trabalho do diretor nada parece gratuito, mesmo que a justificativa se encontre em impulsos meramente pessoais.

Todos são chamados a ocupar suas posições. Os figurantes, fantasiados ou em trajes de gala, já estão sentados nas mesas ou dançando ao som de um conjunto situado num palco ao fundo. Todos devem simular muita alegria e conversar apenas com movimentos labiais. O conjunto também deve fingir que está tocando, mesmo assim certas notas dissonantes escapam dos violinos. Joaquim filma com som direto e apenas os diálogos dos atores devem ser audíveis, o som de fundo é gravado posteriormente e depois mixado.

**“Baile a fantasia no salão de festas do Rompenuvem. Oswald baila com Branca Clara.**

Oswald – Peço-lhe apenas um *après-minuit* de nossas vidas. Que é afinal um *après-minuit*? Nos separaremos ao depois. Mas levarei ao corpo o orgulho de teres sido amada por um poeta modernista.

Branca – Por quem é, por alma de sua mãe, não continue, não me faça mandinga. . .

Oswald – Ah, encher-vos o bolso dos mais caros cigarros de filtros drogados. . . Segurar os cabelos de vosso corpo depilado, o ventre que indica o grelo central da terra...

Branca – Senhor Oswald, todos os homens que se aproximaram de mim até hoje brocharam. Todos.” (do roteiro de Alexandre Eulálio e Joaquim Pedro)



Aspectos do set de O Homem do Pau Brasil.  
Fotos Wilson Barros.

Itala Nandi e Dina Sfat.  
Dina Sfat e Flávio Galvão.  
Dina Sfat e Itala Nandi. Fotos Claude Salmona.

“Seq 22 – Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. O escândalo da noite dedicada à poesia e à prosa, cercadas pela nova música, novas artes plásticas, com exposição de pintura, esculturas e arquitetura.”

Joaquim Pedro filma cada cena duas vezes; primeiro é Flávio Galvão, que dança com Dina e diz a fala de Oswald, Ítala dança ao fundo da mesma cena com uma figurante vestida de animal com um enorme rabo. Na segunda vez, a situação se inverte: Ítala dança com Dina, enquanto Flávio fica na posição anterior de Ítala Nandi. Além de desdobrar a figura de Oswald, Joaquim joga com a presença simultânea desse duplo.

A câmera está inicialmente com a grua no alto e apanha um plano geral de cima do salão de festas do *Rompenuvem*, desce lentamente em diagonal para a direita, indo encontrar os rostos dos dois personagens em primeiro plano: por trás deles vê-se o segundo Oswald. As duas cenas são repetidas quatorze vezes cada. Joaquim parece nunca perder a paciência, dirige com segurança tanto os atores quanto a equipe. Todos estão sintonizados, não se percebe sinal de dispersão.

Ao comentar *O Homem do Pau-Brasil*, Ítala Nandi chama a atenção para um possível repensar cultural sobre a antropofagia oswaldiana, relacionando o filme a outras realizações de suas obras, como o filme *O Rei da Vela*, em fase de finalização, doze anos após a sua primeira montagem no palco, assim como a prometida montagem de *O Homem e o Cavalo*, por Zé Celso e o atual Grupo Oficina.

Lendo-se o roteiro de *O Homem do Pau-Brasil*, sente-se fortemente o estilo de Oswald, sua forma de abordar o real: o deboche, a irreverência política, a antropofagia, enfim, todo aquele prato indigesto a certas facções da esquerda cultural. É o caso de se perguntar em que medida Oswald será aceito, desta vez, no atual momento por que atravessa o Brasil. *O Homem do Pau-Brasil* não é a simples biografia de um homem ou uma época, não é antropológico nesse sentido, mas um produto cultural de inegável atualidade, a atualidade que ainda não foi reconhecida em Oswald de Andrade, obra e vida. *O Homem do Pau-Brasil* é uma bomba cultural como foram *João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *Manifesto Pau-Brasil* e a semana de 22. Como foi também uma bomba o movimento tropicalista que nos devolveu a herança dos modernistas num momento político tão exigente como 68.

Da mesma forma que os modernistas foram violentamente rejeitados pelo público do Teatro Municipal de São Paulo, em 22, quase 50 anos depois, um outro público virava as costas para Caetano Veloso, no Festival Internacional da Canção, enquanto este pronunciava seu discurso de desespero diante da irascibilidade daquela que se pretendia a vanguarda revolucionária do país; “Que juventude é essa?”

Parece que a virulência da antropofagia está condenada a ser indigesta e parecer sempre anacrônica à época histórica em que acaba por ressurgir. O revolucionarismo da antropofagia incomoda a direita por ser irreverente e é rejeitado pela esquerda por sua aparência anárquica.

*Os dois Oswalds de Joaquim Pedro. Ítala Nandi e Flávio Galvão num intervalo das filmagens. Foto Claude Salmons.*



Em 68, José Celso Martinez assim se pronunciava sobre Oswald: “. . . a sua grande lição é a coragem da criação, a falta do medo do certo ou do errado, do mau e do bom gosto, que faz com que ele invente seus valores na sua própria obra. Esta não tem preocupações de fidelidade a uma visão engajada, conforme a cartilha de algum partido, não tem ortodoxia alguma. Não tem problemas de forma. Tudo é instrumento de expressão. Tudo é linguagem.(. . .) Nada com mais eficácia política do que a arte pela arte, porque a arte em si é um fenômeno de criação, de descompromisso com fórmulas feitas, é sentido de reivindicação e portanto de subversão.”

Parece que isso não mudou, e parece que nem todos o percebem. Quanto ao resultado final de *O Homem do Pau-Brasil*, apenas algumas previsões podem ser feitas com certa margem de segurança. Mas, de qualquer forma, tendo por base o roteiro original, as reações ao filme serão sintomáticas. A familiariedade de Joaquim Pedro de Andrade com a obra de Oswald é anterior a *Macunatma*, e os dois anos que passou desenvolvendo o atual roteiro só podem ter amadurecido esse conhecimento. O roteiro de *O Homem do Pau-Brasil* é um reflexo evidente disso. “TUPI OR NOT TUPI, THAT IS THE QUESTION! Abaixo as ditaduras espirituais, o que vale são as ditaduras. . . A antropofagia é a base estética instintiva do Brasil!”

Esse estilhaçamento dos valores sempre assusta muita gente, talvez as mesmas pessoas que podem vir a se revoltar com o filme de Joaquim Pedro de Andrade, onde a irreverência e a fuzarca são presença permanente em cada página do roteiro, cheio de situações de comicidade absurda, mas de um absurdo pleno de significação, um absurdo pregnante — o grande segredo da obra oswaldiana.

# CURTA-METRAGEM

Gilda.



## ANOTAÇÕES HIPOTÉTICAS SOBRE ALGUNS FILMES DE CURTA-METRAGEM

JEAN-CLAUDE BERNARDET

LAY-OUT PARA UM FILME SOBRE HARRY LAUS

(Olívio Tavares de Araujo, São Paulo)

GILDA (Augusto Sevá, São Paulo)

MORADORES DE GUARARAPES (Sérgio Peo, Rio)

TARUMÁ (Raulino-Kuperman, São Paulo)

SEU RAMULINO (Marcos Mendes, Brasília)

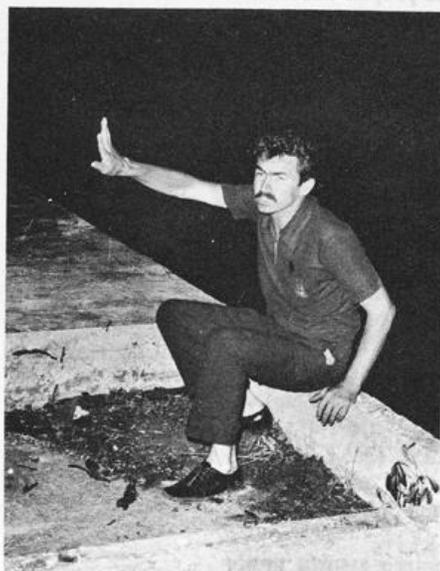
TIGREZA (Wilson Barros, São Paulo)

CAROLINO LEOBAS (Sérgio Moriconi, Brasília)

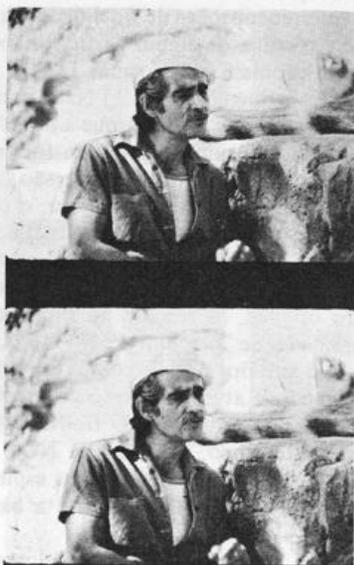
PRIMEIROS CANTOS (Sérgio Santeiro, Rio)

DESTRUIÇÃO CEREBRAL

(Paulo Chaves, Joatan Vilela e José Carlos Avellar, Rio).



Destruição cerebral.



Moradores de Guararapes.



Lay-out para um filme sobre Harry Laus.

Aspectos das filmagens:  
o retratado em primeiro plano,  
o cineasta atrás da câmera.

Estes filmes de curta-metragem, realizados nos últimos anos e provavelmente muitos outros que não conheço ou que esqueço (e por essa omissão não deixarei de ser mais uma vez culpabilizado) nada têm a ver entre si.

A não ser num ponto: todos eles estão centrados em pessoas, eventualmente personagens de ficção (*Tigreza*). Os filmes giram em torno delas, sem digressões, seus depoimentos fluem ininterruptamente sem intervenção de locutores, às vezes mesmo sem que apareça na trilha as perguntas de seus entrevistadores. Em muitos casos, a câmera encurrala a figura (*Tigreza*), ou se deixa fascinar e não consegue desgrudar dela (*Tarumã*). Essa pessoa pode ser uma primeira pessoa do singular: em *Primeiros Cantos*, Santeiro se filma a si próprio recitando poemas de sua autoria.

Apesar da diversidade de propostas e problemas colocados por estes filmes, a presença de uma pessoa como figura central parece indicar uma preocupação comum. A de resgatar o comportamento individual, a individualidade.

Comparar esta atitude com o documentário que se tem chamado de sociológico, cujos exemplos mais expressivos datam provavelmente da década de 60 (*Aruanda, Maioria Absoluta, Viramundo*). Neste, em geral, o entrevistado não vale pelo que é, mas pelo que ele representa; ele vale enquanto representa algo maior do que ele, algo que não é ele. Ele representa uma profissão, um meio social, uma categoria. Ele é um tipo ou uma média significativa. Ele é um particular usado como amostra de um geral, as moças da classe média, o operário qualificado, o camponês. A categoria ou o tipo deglutem a pessoa que está na origem do personagem cinematográfico. Este personagem é peça na análise do assunto do filme ou na demonstração da tese.

Se identificado, não mais anônimo, o entrevistado em geral será uma personalidade muito ou relativamente conhecida que comparece no filme enquanto imagem pública (Lacerda, Arraes, Érico Veríssimo) ou enquanto especialista que pode informar mais ou menos "cientificamente" sobre o assunto que o filme aborda (um sociólogo, um técnico de futebol).

Será que *Gilda* funciona da mesma maneira? Apesar de identificada, "Gilda" não é personalidade conhecida. O filme gira em torno dela, mas talvez possamos interpretar a participação de "Gilda" no filme e o personagem criado pela filmagem e pela montagem como um pretexto para falar de outra coisa. "Gilda" vive num mundo fantasioso, povoado de estrelas do cinema americano, imagina (pelo menos no filme) ter sido a vedete do filme americano *Gilda*, ter sido amante de astros cinematográficos etc. O filme de Sevá é, então, uma reflexão sobre a ocupação do mercado brasileiro pelo cinema americano, a dominação cultural, a alienação gerada por esta dominação. "Gilda" leva a extremas conseqüências, à "loucura", aquilo que, medianamente, está um pouco em todos nós. *Gilda* se destacaria do filme sociológico usual por não ter um personagem mediano mas, ao contrário, extremado; no mais, pessoa e personagem seriam usados como metáfora de algo bem maior do que eles, a dominação cultural.

Da mesma forma, o cantor nordestino Carolino Leobas: ele não vende mais seus folhetos na feira, porque não custam um cruzeiro, mas dez ou vinte; com a carestia da vida, o pessoal não leva muito dinheiro à feira e não vai deixar de comprar carne ou feijão para comprar um livrinho; ele se aproxima cada vez mais das autoridades, prefeitos ou governadores, que compram ou mandam imprimir seus livrinhos; e assim ele não escreve histórias imaginárias, só trata de assuntos importantes, a chegada dos homens à lua, a volta dos tricampeões. O depoimento de Leobas traz um caso exemplar de relacionamento entre produção cultural e mercado.

Estes comentários sobre *Gilda* e *Carolino Leobas* não são falsos, mas insuficientes. O comentário achata o filme. É o crítico aí que reduz a pessoa/personagem àquilo que pode ser generalizado, eliminando o que marca o indivíduo. A vibranti-

dade de Leobas que se desloca constantemente pelo Brasil, a tenacidade com que defende a sua pessoa e a sua poesia, seu narcisismo: tudo isto pode ser interpretado em termos de mercado; as viagens ampliam o público comprador potencial, sua autovalorização é promoção. Mas estes aspectos de sua personalidade ultrapassam a interpretação mercadológica. Como a solidão de "Gilda", a doçura de seu sorriso envelhecido, patético e grotesco, as cores de suas roupas não se esgotam na interpretação metafórica. Os ditames realistas que exigem que o personagem seja exclusivamente composto com traços generalizáveis reduzem os traços não-generalizáveis ao chamado "exotismo social". Assim foi visto *Gilda* anos atrás, inclusive por mim, como também o *Dr. Kaneta* ou a "louca" de Ouro Preto, em não lembro que filme. Mas o que estes filmes procuram e criam, não é "exotismo social", e sim traços individuais que não sejam tomados apenas como elementos constitutivos de um geral, de uma globalização, de uma totalidade, mas que fiquem individuais, que marquem e diferenciem um indivíduo.

Além de procurarem afirmar o particular de um indivíduo, alguns destes filmes se opõem ao tipo ou à categoria, também sob outro ângulo. Por não acreditarem que o tipo médio seja a melhor maneira de revelar a situação e as contradições do sistema, como acontece no documentário sociológico habitual. O comportamento no desvio, a "loucura", mesmo que leve o indivíduo à paralisação ou à destruição, expressam melhor as limitações e opressões do sistema e a busca de uma outra vida possível. Encontra-se isso em *Gilda* e particularmente em *Destruição Cerebral*. Este filme data de alguns anos e me parece significativo que um dos primeiros filmes de temática operária realizados na segunda metade dos anos 70 gire em torno de um operário não-típico. Bom pai de família, conceituado operário da Volkswagen, militante sindical, este operário rompe com tudo, faz uma viagem pelo Brasil que o leva inicialmente a Brasília, imagem do poder, depois a Belém, onde se suicidou espetacularmente. É uma viagem em busca de um absoluto indefinido em total oposição ao sistema e, aliás, não tem mais o sistema como ponto de referência. Em *Destruição*, o operário torna-se significativo e criador exatamente no momento em que deixa de ser um tipo médio, em que deixa de ser representante de qualquer geral. Em realidade, a sua "loucura" lhe e nos permite encontrar uma outra generalidade. O comportamento deste ex-operário da Volkswagen deve ter muito a ver com a deseducação e a busca do Dr. Artur em *Triste trópico* (Arthur Omar) e com *Uirá, um Índio em Busca de Deus* (Gustavo Dahl).

*Tigreza* é um destes filmes em que mais se sente (ou: mais eu sinto) o esforço para captar um indivíduo sem defini-lo, sem classificá-lo, e dar a perceber uma espécie de nó individual irredutível a qualquer categoria, qualquer enquadramento. A Tigreza do filme é um personagem quase indefinível: talvez prostituta, talvez estudante interiorana, talvez feminista, talvez jovem da classe média em crise. O personagem flutua, passeia esquizofrenicamente por várias possibilidades, várias hipóteses. Essa multiplicidade e indeterminação valorizam, nos gestos, falas e corpo da atriz, um ser. Ser que se acentua nas relações paranóicas que existem entre a atriz e a câmera na abertura e no final do filme. No início, a atriz rechaça a câmera que a persegue e a acua. No final, ela a chama para dizer alguma coisa, para, talvez, finalmente se definir. Mas a câmera foge dela. E quando a câmera atende a seu pedido e lhe concede um tempo para falar, a atriz emudece. Ela não se define, limita-se a ser um indivíduo não classificado, só e angustiado, mas não classificado.

A câmera de Raulino também fica em cima da campolina em *Tarumã*, entrevistada no meio de um campo. O filme tem dois planos. No primeiro, a câmera, saindo do rosto da mulher e voltando constantemente a ele, passeia pelas crianças que estão a seus pés e por uma mulher a seu lado. O segundo plano intensifica esse processo, a câmera praticamen-

te não sai do rosto da mulher, corrigindo as enquadrações conforme os pequenos deslocamentos da depoente. Aqui, nada das relações persecutórias vistas em *Tigreza*, mas uma relação de fascínio da câmera e do cineasta pelo camponesa que fala com tanta clareza e expressividade da sua situação, do seu trabalho, da sua vida. O fato do filme girar exclusivamente em torno de uma pessoa e de sua fala me parece ter aqui uma motivação diferente da dos outros filmes: encontrar numa "pessoa do povo" não apenas uma amostra da miséria, mas uma compreensão clara e verbalmente articulada da sua situação social.

A presença dessa consciência maravilha o cineasta. No documentário sociológico tradicional, em geral, o "popular" entrevistado testemunha sobre sua vida, mais especificamente, sobre seu trabalho. Mas as significações últimas do que é dito pelo entrevistado fica a cargo, não dele, mas do filme. A consciência é o filme. O filme se atribui até uma função didática, a de ser conscientizador. Se o entrevistado fosse a consciência, o filme não precisaria ser conscientizador. E, para ele ser consciência e conscientização, pode até se dizer que é necessário que o entrevistado não tenha essa consciência. O filme precisa ou aparenta precisar das informações do entrevistado para construir a consciência. Essa consciência fica, tradicionalmente na arte erudita brasileira, do lado do artista e intelectual que, pedagogicamente, pretende transmiti-la. A reação existente em certos meios contra a arte pedagógica, a recusa cada vez mais acentuada de considerar a consciência do intelectual como a consciência da nação por excelência a ser transmitida a um povo sofrido mas alienado, a reação contra a redução a categorias, o descrédito do tipo: são fatores que levam a encarar com espanto e fascínio a presença da consciência onde o cinema dizia que não estava. Espanto, fascínio, valorização dessa consciência "popular" levam a filmes que giram na sua totalidade em torno da pessoa que expressa a consciência; o filme tende a se submeter a ela, a eliminar não só a locução, é óbvio, como a reduzir a montagem o quanto possível. Desse ponto de vista, *Tarumã* é exemplar.

Fenômeno semelhante, tenho impressão, aconteceu com *Seu Ramulino*. Que um sociólogo, antropólogo, ecólogo falem das culturas predatórias, da preservação da fauna e flora, nada de extraordinário. Que um camponês, não um cientista, tenha consciência clara e organizada da questão ecológica é o que surpreende o cineasta e o leva a centrar seu filme sobre essa consciência. Basta comparar *Seu Ramulino* com *Apelo*, que Triguerinho Neto realizou no início dos anos 60, para perceber a profunda mudança de atitude. Em *Apelo*, os camponeses praticam técnicas agrícolas predatórias, desmatamento, queimadas (os camponeses não falam: o filme foi produzido bem antes do desenvolvimento no Brasil do documentário de entrevistas); a compreensão da situação pertence com exclusividade ao filme, ao cineasta, ao autor da tese universitária em que se baseia o filme, e ao seu representante: um estudante que passeia pelo filme observa as técnicas predatórias e lê livros de botânica numa biblioteca. De *Apelo* a *Seu Ramulino*, a consciência se deslocou de 180° — o que não tira nada do papel absolutamente precursor do *Apelo* em matéria de preocupações ecológicas no cinema brasileiro.

Há quem tenha visto no depoimento do favelado de *Moradores de Guararapes* algum artifício, alguém infiltrado na favela, quem sabe um sociólogo disfarçado, de tão estruturada e límpida que é a fala de Claudio de Castro. É uma reação perfeitamente compreensível. O longo depoimento do favelado, que o filme deixa correr, revela um nível de consciência de que a elite considerava-se guardiã. A revelação de uma consciência tão organizada num outro lugar da sociedade, se pode fascinar, pode também escandalizar. Pois, se não continuarmos produtores e distribuidores de consciência, que diabo estaremos fazendo aqui?

A fala de Claudio de Castro não é só uma consciência, e nada tem do discurso analítico de um cientista. Diferencia-se também profundamente dos depoimentos de *Tarumã* e *Seu Ramulino*, pois não descreve nem analisa uma situação. É o discurso da luta. Claudio de Castro relata uma luta coletiva dos favelados de Guararapes contra os poderes públicos, no sentido de encaminharem autonomamente, conforme os seus interesses, a sua situação de moradia. O depoente destaca as etapas da luta, como cada etapa gera reações que modificam a situação, como cada modificação provoca uma reavaliação da tática. A originalidade desta atitude pode se tornar mais clara se comparada com os depoimentos de, um exemplo entre inúmeros, *O Buraco da Comadre*, de João Batista de Andrade: os depoentes relatam as providências que tomaram, em vão, para que os poderes públicos resolvessem o seu problema de moradia; é o discurso da pressão e da dependência (situação sobre a qual o filme, no seu projeto original, tinha uma visão crítica). Estas duas características tornam o depoimento de *Guararapes* provavelmente único no cinema brasileiro. O fato de ser o discurso da luta, e não da compreensão e da análise, o fato desse discurso não ser nunca reivindicatório, não ser uma pressão para obtenção de melhorias, mas o discurso de um enfrentamento de igual a igual e de uma luta.

Pergunto-me se não há aspectos contraditórios em *Moradores de Guararapes*. A câmera fixa revela fascínio pelo depoente. Mas, diferentemente do que ocorre em *Tarumã*, a montagem interrompe a imagem do depoente, por exemplo, com planos negativos cor da maquete do conjunto habitacional para onde os favelados não querem ser transferidos. As intervenções iniciais me parecem ter como função nítida pontuar a fala do depoente, grifar, destacar as frases que o cineasta julga mais relevantes e que marcam momentos decisivos da luta. Por exemplo, os primeiros cortes vêm logo após frases como "Arelada aos poderes públicos", "remoção das comunidades faveladas", "criou a Associação dos Moradores de Guararapes", etc.

O material inserido no meio do depoimento torna-se cada vez mais extenso, introduzindo o Cristo Redentor visto da favela, uma festa de crianças (algum aniversário ou festa de S. João) e, no final, acabado o depoimento, planos de atividades na favela, com o acompanhamento de um samba *off* com muita presença e que confirma um caráter de festa. E aí tenho uma certa dificuldade em acompanhar o filme. Compreendo o caráter de festa, mas ele me parece colocado no filme por uma determinação exclusiva do cineasta, e não por vir do que diz Claudio de Castro. Esse clima de festa apostado ao depoimento da luta lembra o velho chavão do "amanhã que canta". Lembra também uma velha festa: aquela do samba que nasce na favela, da favela que fica mais perto do céu, familiar à chanchada dos anos 50.

Pergunto se não há uma defasagem entre o filme e o depoimento que veicula. O cineasta percebeu a força do depoimento, tanto que o filme foi feito, e feito com planos longos que deixam falar Claudio de Castro. Estes planos são momentos em que, predominantemente, o cineasta se submete ao depoente, atuando principalmente no corte, da maneira que vimos acima, e na enquadração. Mais adiante e depois de terminado o depoimento, o cineasta vai assumindo a predominância, e dá então a impressão de, em termos de consciência e de luta, estar aquém de seu depoente. Como se a consciência e a força maior do cineasta consistisse em identificar a consciência do depoente, e se limitasse a isso. A força e eventuais fraquezas de *Moradores de Guararapes*, a relação depoente-cineasta talvez apontem para a relação atualmente existente entre setores da intelectualidade e setores dos movimentos populares: reconhecer a força crescente destes movimentos, valorizá-los, e correr atrás, sem saber muito bem onde se situar, embora se gostasse de fazer um pouco mais do que apenas apontar para

a consciência popular. Talvez não seja exagerado (ou talvez eu esteja cristalizando excessivamente sobre o filme de Sérgio Peo preocupações minhas que ultrapassam o campo do filme, ou talvez não; *Moradores de Guararapes* me fascina e me intriga e foi um dos filmes que mais contribuiu para deslanchar toda essa reflexão) — não seja exagerado dizer que o filme, ao mesmo tempo em que aponta para a força do movimento popular, também aponta para uma crise — não tematizada no filme — de setores da intelectualidade.

Por exemplo — para finalizar — a questão da enquadração do primeiro plano de Claudio de Castro. Sua construção é forte e surpreendente. Claudio está enfiado em relação ao eixo da câmera, como que falando a um interlocutor que se encontraria à esquerda da câmera; está encostado num muro de pedras. Alguns instantes após o início da fala, uma criança passa atrás de Claudio, na altura de sua cabeça, a câmera recua, o plano se abre. O espaço inicialmente percebido (por mim, pelo menos) como achatado, dilata-se e revela uma profundidade de campo inesperada, que valoriza um outro elemento de composição: uma viga ou tronco depositado naquilo que revelou ser um caminho, na altura da cabeça de Claudio e que se prolonga até o lugar onde está a cabeça — é difícil descrever uma imagem. Disto resulta uma composição plástica forte, que me fascina tanto quanto, talvez, o próprio depoimento. Só que não sinto a relação entre o depoimento e a estrutura de composição do plano. Há uma relação: o plano veicula o depoimento. Mas ela, evidentemente, não se esgota aí.

O que acontece em *Tarumã* é diferente: a depoente está num descampado, o que impede que, quando se focaliza sua cara, qualquer outro elemento, além da cabeça, seja usado para a composição do plano. A depoente tampouco fala no eixo da câmera, também está orientada para a esquerda, mas de modo que me pareceu menos acentuado que em *Guararapes*; a posição da câmera está mais sensivelmente condicionada pela presença da mulher, mostrá-la falando e eliminar o que poderia perturbar a relação de mostrar e de se submeter à depoente, processo que se acentua no decorrer da evolução do filme.

Diferentemente, em *Guararapes*, além de sua função de mostrar e veicular, a enquadração mantém com o depoente uma outra relação. Qual? A estrutura do plano me parece nada acrescentar ao depoimento; ela dá impressão de ser um modo de apresentação elegante (que poderia ser este ou outro); ela dá a impressão de ter uma função decorativa. Mas simples decoração, ela também não é. Ela é a expressão do cineasta. Em filmes de Sérgio Peo, posição e movimento de câmera têm grande importância, por exemplo *Rocinha*. Mas uma expressão, em *Guararapes*, que é como que paralela e simultânea ao depoente, que, além de mostrar e veicular com certo fascínio, não encontra uma relação mais íntima com ele. O depoente mostrado no plano e o plano como que pertencem a duas ordens diferentes que não sabem como se relacionar mais profundamente. Essa espécie de desritmia ideológica para que apontava acima entre o depoimento e o conjunto do filme talvez esteja, já no primeiro plano, condensada na relação entre o depoente filmado e a maneira de filmá-lo.

Estes comentários sobre *Guararapes*, *Tarumã* e outros filmes são evidentemente motivados pelo esforço de compreendê-los e explicitar a minha relação com eles. E também pelo esforço de perceber, não ao nível das idéias expostas e das teses desenvolvidas, mas sim ao nível da relação câmera/objeto filmado e do corte, ao nível, digamos, da materialidade do filme, a relação que se estabelece entre o filme e as pessoas, ações e movimentos que ele apresenta.

# POR UM EXEMPLO REGENERADOR

RAQUEL GERBER

A PARTIR DA CONVOCATÓRIA DA IX JORNADA  
DE CURTA-METRAGEM DE SALVADOR

Nascido no interior do sistema capitalista de produção, o cinema foi sempre, ao longo do tempo, se comportando à medida da expansão dos mercados e de sua ideologia propulsora. E o cinema, cuja base e matéria-prima é a própria vida e o homem, muitas vezes trilhou excusos caminhos. Conectando-se sempre diretamente com o inconsciente do homem, ele vem moldando a libido coletiva e criando valores e concepções sobre o homem, sua natureza e a sociedade que vieram favorecendo, em última instância, a expansão da indústria capitalista dos grandes centros.

O novo momento histórico mundial nos joga com novas perspectivas no interior da discussão sobre a produção e a produtividade. A então afluyente sociedade industrial americana começa a apresentar os primeiros sinais de cansaço. Se o século XIX foi o tempo da expansão do capital inglês e francês, o século XX é o século dos Estados Unidos da América.

Pergunto-me com certa angústia se, para pensar o curtametragem no Brasil, ou mesmo o destino do fazer cinema, só precisamos da resposta sobre o futuro político-econômico do mundo. Isto porque, apesar de que o Brasil se pretende um modelo para o mundo, não estamos isolados da crise dos imperialismos. Somos o fluxo e o refluxo desta questão.

Pelas suas condições de grande indústria, a discussão sobre o cinema sempre se faz necessariamente no interior da discussão sobre o *capital*: é preciso que alguém pague pelo filme e que ele se venda, ou que seja subsidiado como produto básico, assim como soja ou trigo.

Até o momento, estamos pensando os filmes curtos em função do mercado compulsório ou para mercados paralelos. Nossa reflexão ainda se processa no ângulo da produção e da produtividade. Em primeiro lugar, é preciso verificar se podemos veicular o mesmo produto em todos os mercados. Nunca me separo da idéia de que cada filme tem seu público potencial, seu destinatário primeiro. Só mesmo o que chamo de cinema de massa estrangeiro, ou os enlatados para televisão que já moldaram profundamente grandes contingentes e a psique infantil não precisam dessa preocupação. Estes vêm progressivamente ao longo do tempo formando um público muito fiel, no processo de internacionalização do capital e da cultura.

Por isso quando falamos em *filme cultural* é preciso que tenhamos muito claro, para nós mesmos, qual o conceito e qual a cultura da qual partimos e qual o destino deste filme; tem ele precisas referências geográficas, étnicas? É um filme do campo? É um filme da cidade? Qual sua estética? Quem o pro-

tagoniza? Qual o sujeito da ação? Qual sua paisagem? Isto porque ainda não formamos um público.

A distribuição comercial, tradicionalmente mera intermediária em transações de interesses imediatistas, jamais será uma aliada. E as estruturas de distribuição paralela, herdeiras do cineclubismo, ainda não formularam uma estratégia no que se refere a diferentes espaços sociais e físicos para a veiculação do cinema. São sempre eminentemente setoriais e sua reflexão ainda está longe do maior espaço para a veiculação audiovisual, que é a televisão. Para isso, se deveria formular uma estratégia conjunta entre o produtor e a exibição. Mas é claro que tudo é muito teórico num país dominado pelo filme estrangeiro e cuja exibição compulsória nunca esteve tão ameaçada. Temos hoje, no Brasil, uma grande produção, que não se exhibe ou se exhibe mal e a discussão que começa hoje a propor-se é a do conteúdo da produção, já que a questão do mercado já está mais ou menos fechada pelos seus verdadeiros limites: o filme estrangeiro com a expansão do capitalismo monopolista.

Os cineastas se perguntam como sobreviver e fazer o cinema sobreviver. Para quem faz cinema, o cinema é um alimento de cada dia. E um país sem cinema carece de alimento. O cinema é uma técnica que manipula o tempo. É uma ciência da história. É memória viva. É espelho. E o registro sonoro de informações explícitas ou latentes, normalmente perdidas mesmo pelo mais atento dos observadores, tem que ser visto como parte do processo da consciência nacional.

Que cinema fazer em país pobre, economicamente e culturalmente dominado? Glauber Rocha falava nos idos de 60 que o Brasil era um país que tinha uma vocação cinematográfica e era assim que ingressaria na modernidade. No Brasil, hoje, temos muitos cineastas e um número elevado de mulheres se dedicando ativamente ao cinema.

Nesse panorama pulula um sem-número de curta metragistas, dedicando-se exclusivamente ao filme curto. Até 1965, aproximadamente, pelas referências jornalísticas, até nas próprias origens do Cinema Novo, o curta-metragem seria uma passagem meio estreita para o acesso ao longa. Mas a categoria dos filmes curtos do Cinema Novo afirmava, com novos critérios de criação e nova técnica, uma iniciação valiosa à realidade brasileira (*Aruanda, Couro de Gato, Arraial do Cabo, Maioria Absoluta*). E tudo tinha que ser portátil em nossa tão vasta realidade, o equipamento, as idéias, onde a concentração do tema se impunha como uma necessidade econômica e cultural. E o filme curto foi sempre uma escola de cinema no Brasil, onde todos os problemas do fazer cinematográfico já se apresentam, impondo a sobriedade e a síntese em um terreno ainda não totalmente conhecido e dominado pelas suas infinitas possibilidades lingüísticas.

Segundo o crítico e ensaísta Almeida Salles, até 1906 só produzimos, como no mundo, filmes curtos, de um só rolo. Os *Estranguladores*, do português Antonio Leal, por nosso ufanismo, acrescenta Alex Viany, concorre ao título de um dos primeiros longos do mundo. Mas nossa obsessão era o filme longo, porque raros são os filmes curtos entre os pioneiros e nos ciclos.

Mas hoje nos deparamos com uma grande produção de filmes de curta metragem cuja absorção não se faz e cujo significado cultural é sempre reiterado, mas não conhecemos essa produção, seu verdadeiro significado e também seus limites.

É importante que se filme. Mas cada vez mais auscultando o homem e a sociedade para perceber quais filmes fazer. Não uma produção programada, mas também não uma produção individualista ou narcísica. É preciso que o social passe por dentro do criador. A Jornada quer premiar obras de maior significado cultural, quer premiar filmes que apresentem maior inovação. A Jornada está convocando os cineastas para discutir "as causas da atual falta de vitalidade de nosso cinema". Para os organizadores do encontro, a conquista do mercado do curta não motivou o surgimento de filmes inovadores.

# INVENTANDO O CINEMA

conversa de ALOYSIO RAULINO  
REINALDO VOLPATO  
com CLAUDIO KAHNS

Braços cruzados, máquinas paradas-1978 de Sérgio Toledo e Roberto Gerwitz. Visto por mais de um milhão de pessoas fora do esquema tradicional de exibição.



Aloysio Raulino (32 anos) e Reinaldo Volpato (29) são dois curta-metragistas paulistas que há muitos anos batalham, cada um à sua maneira, para viverem de seu trabalho. O que não deixa de ser um privilégio em se tratando de cinema. Aloysio tem 14 curtas (outros 30 em projeto) como diretor, mais de 100 filmes (entre acabados e inacabados) como fotógrafo e é, sem dúvida, um dos mais destacados representantes de sua geração. Formou-se na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1970. No momento, prepara a produção de seu primeiro longa-metragem, *Noites Paraguaías*, sétimo filme do *Polo Cinematográfico Paulista*.

Reinaldo acabou o mesmo curso de cinema em 1974, tem seis filmes como diretor e faz parte, com mais seis colegas, de uma produtora chamada Gira Filmes. Já trabalhou na Globo e é, em São Paulo, um montador bastante requisitado. Seu roteiro para longa-metragem *Nenhum Pássaro Abrasasas*, é um dos aprovados no Programa de Desenvolvimento de Projetos da EMBRAFILME.

Reinaldo e seu grupo tem idéias que no mínimo podem ser consideradas polêmicas e pretende "sem nenhuma modéstia, reinventar o cinema". Prolixo, pode falar horas sobre cinema e seus projetos. Aloysio e Reinaldo representam duas correntes de opinião, às vezes bastante diferenciadas. E o debate só pode ser enriquecedor, neste momento de aberturas e (re) definições do cinema brasileiro.

**Reinaldo** — A Gira Filmes está fazendo um trabalho de pesquisa: como é que nós, enquanto artistas, criadores de cultura, podemos interferir na realidade? Somos 7 pessoas trabalhando juntas. De um lado, como se organizar e por outro como dar desenvolvimento ao trabalho que queremos fazer? Isto tem criado muitos problemas.

Nosso trabalho independe de toda corrente cultural, de toda ligação política com as pessoas, com os produtos, com a Embra. Há uns três ou quatro anos atrás, nossa grande preocupação era saber como o oprimido se manifesta. Um dia, descobri que era uma grande safadeza com o operariado acreditar que é uma coisa reprimida, oprimida, e nunca libertar a energia dele mesmo, a consciência possível, o que o identifica como ser humano, como pessoa, como homem no dia-a-dia, cheio de grilos, mas cheio de maravilhas. A que resultado está nos levando este processo de pesquisa? Começamos a fazer alguns filmes: *Pergunta de Amor, Paixão Maria, Sete Vidas*.

**C. K.** — Estes filmes estão criando esta relação nova com o espectador?

**Reinaldo** — Não posso dizer que estão criando, porque não completaram o processo todo. Mas a prática é esta, e o futuro de nosso trabalho é este. A gente fala que está inventando o cinema brasileiro. Pode ser pretensioso, mas é isso. A gente quer inventar esta história do personagem-sujeito. “O que você acha importante falar com o Brasil inteiro? o que é importante registrar?”. Eu vou perguntar: — “De que jeito”, “como é que é”, “assim tá bom”, “assim tá errado”, e a gente vai construindo um trabalho cinematográfico juntos. E isso tem resultado. Começou com *Pergunta de Amor*, e todos os trabalhos seguintes fizemos assim. Começamos a perceber o seguinte: que este trabalho só pode ter uma função se ele for exibido da mesma forma como ele é produzido.

Batalhamos para abrir uma nova frente de exibição. A Gira não quer passar como informação aquilo que a gente já sabe. Queremos descobrir qual a informação que existe. Não quero manipular as informações na perspectiva de contar o que eu acho, minha análise da realidade. Quero que ela esteja presente na hora em que a gente estiver filmando, através da nossa construção. Não vou te perguntar quanto você ganha e provar que teu patrão te explora. Agora, vou querer ficar sabendo como é que você se relaciona com teu patrão. E se esta informação existir, que ele te explora, ela aparece. Acabar um pouco com esta história do cinema de autor, onde o cara vai lá e se expõe, manipula todas as informações para dizer o que ele quer. Isto cria a possibilidade da realidade se manifestar como ela se apresenta mesmo, não como uma pessoa acha. Agora, como é que estes filmes seriam veiculados? Se a gente filma em 16 mm, amplia e coloca no mercado, vai tudo bem, mas não faz a cabeça como a gente propõe, não cria a relação cinematográfica que a gente propõe seja criada. Então começamos a querer inventar outra forma de cinema. Tudo isso dentro do trabalho, não foi uma coisa teórica. Fomos verificar na prática.

Estamos trabalhando há seis anos. Realizamos este trabalho sem a mínima infra-estrutura em Brasília, nas cidades-satélites. Foi pouquíssima gente ver, a maior sessão teve 150 pessoas, mas foi tão lindo, tão aquilo que a gente estava procurando. Não é aquela coisa fechada, o cara vai, entra, vê o filme, vai embora. É um acontecimento, um espetáculo, festivo, popular. A população participa. Com isso, você muda fundamentalmente a característica do cinema capitalista. Você inventa uma nova estrutura de comportamento cinematográfico. É isso que eu estou propondo.

O cinema merece um destino muito maior do que ficar contando estas estórias caretas para a população. Eu proponho que o cinema tenha uma interferência na sociedade, na vida das pessoas. Por exemplo, os filmes do João Batista de Andrade. Quando ele vai fazer os filmes, não tem nada a ver com o que o operário pensa disso ou daquilo. O que o filme está le-

vantando é o seguinte: o que o Batista acha dessa relação do operário com não-sei-o-que. Agora, estou discutindo se é bom ou ruim. Para mim é muito difícil falar de minha relação com ele, porque é uma coisa muito pessoal. Mas um dia eu disse que ele era muito paternalista. Escutei três horas de discurso, ele ficou provando por A mais B que não era paternalista. Por outro lado, ele dirigiu toda produção do *Cinema de Rua*: “é assim que faz”, “é deste assunto que trata”, “é desta forma que você tem que falar”. O dia que percebemos a quantidade de manipulação que estava envolvendo nossa cabeça, na Jornada da Bahia em 1976, quando o *Cinema de Rua* ganhou dois prêmios, eu falei: “Não, nunca mais”. “Muita manipulação demais”. Quando descobri este paternalismo todo, este dirigismo, saltei do pedaço.

Antes as pessoas trabalhavam juntas porque se gostavam, ninguém era obrigado a nada, fazia porque era um aprendizado. Quando foi montado o mercado, toda esta produção parou. Ninguém mais tem esta perspectiva; quando as pessoas vão filmar agora já se tem esta relação do mercado pré-estabelecida. A relação da economia mudou, a relação política/estética, mudou. Fazer cinema não é mais um trabalho de interação cultural do artista com a população. Virou uma questão de comércio. A gente sempre trabalhando para entrar numa estrutura comercial de cinema que nos é imposta, e que a gente quer atuar nela da mesma forma que ela nos é imposta.

Havia um projeto de cinema popular na década de 60, engajado. Hoje quando se fala em cinema popular é o contrário. Mesmo que se use *A Dama do Lotação*, mesmo que se use características populares, a relação que está pré-estabelecida para pegar o povo e colocar na tela é o Mercado. É muito mais um padrão Global que cultura popular.

**Aloysio** — A capacidade de produzir e exibir fora do esquema comercial tem existido. Há outras respostas além da Gira Filmes. O problema é que os filmes que se opõem a isso, os que fazem uma resistência popular mal estão chegando à população. Eu e outros cineastas estamos fazendo isso com um grupo de 4 ou 5 filmes, na periferia de S.P., em Osasco, com 6 ou 7 pessoas. Verificando junto a quem supostamente se dirigem nossos filmes. Não fomos nós que chegamos e perguntamos: o que vocês acharam? São pessoas das respectivas comunidades de bairros que promoviam estas projeções, que nos deram esta resposta.

*Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, filme de que eu participei, foi visto por um milhão de pessoas no Brasil. Em praças públicas, no Norte, Nordeste, Sul, nos grandes centros, nas pequenas cidades. Talvez quase um milhão e meio. O filme chegou a passar em Teresina para 4 mil pessoas em praça pública. As pessoas pediam para parar o filme, bater papo, voltar algumas seqüências.

Não é o grupo que realizou o filme que o está exibindo. É a oposição sindical. Há trinta cópias em exibição neste esquema.

Volpato

Maria Aparecida.  
*Pergunta de Amor*  
de Reinaldo Volpato.



Raulino

**Reinaldo** — O cineasta ainda não está fazendo este trabalho. Outras pessoas é que estão.

**Aloysio** — Mas é claro, o cineasta não tem o patrimônio da divulgação de seu trabalho. Na medida em que este trabalho tenta ser orgânico, num processo de luta política, a gente não tem obrigatoriamente o patrimônio. Pelo contrário, quanto mais ele sair de nossa mão, mais ele se democratiza.

**C. K.** — Voltemos ao *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*.

**Aloysio** — Este filme foi uma resposta a um momento que o país vivia. Não é um filme inovador, é um documentário mais tradicional possível. Todo um didatismo que é uma opção dos realizadores.

Achei que o filme poderia ser mais emocionado, havia material para isso, poderia ser menos pesado; agora, se discutiu, se estudou a questão. Neste sentido é um filme rigoroso e eu respeito. Inclusive porque partiu de gente extremamente jovem, de 20, 22 anos. Quem deu o tom e a linha do filme foram os implicados. Foi a oposição sindical, os metalúrgicos, (inclusive o finado Santo Dias) iam na moviola, era a coisa mais comovente; ele ia na moviola e dava palpites, com uma modéstia incrível, orientando a montagem. Quantas vezes não vi ele fazer isso? É uma experiência nova. Agora, não precisa ser com operário ou com quem está em luta. Se o filme é bom é porque ele se aproximou bem, teve amor, rigor técnico, ele tentou não ser miserável.

Se você faz filmes científicos, é um sonho meu, se alguém faz química, aprendo muito com um filme. Uma vez fotografei um filme para o George Jonas, fiquei fascinadíssimo. É tão bonito, tão inexplorado, você se ligar aos cientistas e desenvolver o cinema junto a eles, mas é uma coisa de país rico. Você pode ter verdadeiras obras-primas. Eu tenho um projeto de filmes sobre poetas, onde a cada poeta corresponde um momento social da vida, da história. Começa com Sousândrade, passa pelos românticos, pelo Cruz e Souza, os modernos até o Ferreira Gullar. Você investigaria o que é a nossa cultura, a nossa emoção, a nossa estética, o nosso país, a nossa cultura toda, o que é a economia de nosso país, o que gera um grupo literário.

**C. K.** — Como é que o cineasta se coloca agora em relação aos partidos? Por exemplo o Batista e o Ricardo da Federação de Cineclubes fizeram um documento sobre política cultural para o PMDB. É uma atitude clara de duas pessoas da área cultural se posicionando frente a um partido.

**Aloysio** — Não acredito num cinema imediato, com fins propagandísticos provisórios. O cinema pode ter como opção se engajar na luta política, o cinema dele tem que ser parte do engajamento na luta política, não da forma imediatista que vem ocorrendo. Essa coisa de quebrar um galho com o cinema. O resultado deste cinema é péssimo, nefasto.

**Reinaldo** — De um lado, tenho necessidades sociais de participar de um partido político. Por outro tenho uma necessidade profissional de desenvolver meu trabalho, independente inclusive deste partido a que me filiei. Votei no MDB este tempo todo. Nem por isso congracei com as idéias do MDB. Muito pelo contrário: minhas experiências com ele foram altamente grilantes, era um nível de controle muito grande. Isso para mim é um grilo: o que, e como é que eu deveria fazer, encaminhar, que informação eu teria de realizar, que preocupação eu deveria ter.

**C. K.** — Como é que vocês acham que deveria ser a Embrafilme? O que pode ser a Embra?

**Aloysio** — A Embra existe por causa dos cineastas e pessoas de cinema. Foi uma luta nacionalista, que historicamente surgiu

em determinado momento, como a Petrobrás. Cabe a nós verificar, discutir, criticar e eventualmente negar a atuação da Embra em suas várias atribuições. Por exemplo, no caso da exibição, que é uma pedra no caminho do cinema brasileiro, parece que finalmente a Embra está acordando para uma coisa que há dez anos se vem alertando. Há o caso da Pel-mex que pode ser mencionado como exemplo porque o México tinha, de certa maneira, características parecidas do ponto de vista cinematográfico.

A Pel-mex tem 30 anos, porque o cinema lá estava desenvolvendo, e desde o início eles se preocuparam com a exibição. A Pel-mex tem hoje uma rede de exibição nacional, com ramificações em outros países. É preciso que a Embra desperte rapidamente para este problema, porque senão vai virar um absurdo ela continuar investindo na produção. Tem o outro lado da questão, que é a Embra continuar com a sua política dentro do que aí está, a lei de obrigatoriedade etc. Esta política de “carro-chefe”, de oligopólio, da qual eu discordo totalmente. Apostar em cinco filmes que carregam o déficit da empresa. Tenho certeza, posso garantir que isto vai se revelar um erro crasso. Isso não acontecerá mais, porque não se repetem três ou quatro *Dama do Lotação*. Não é assim que se comporta o mercado, isto tudo tem um aspecto muito grande de aventura. Acho que isso vai levar a uma reação em cadeia, estrangulando o mercado e produção. O que já vem acontecendo porque é um absurdo ficar abastecendo as prateleiras. Ela precisa se conscientizar de que a produção deve ser incentivada onde ela existe. O papel dos polos é muito menos de desbravar, do que uma aceitação de uma situação de fato. Também no momento em que a Embra atribui um padrão de cinema, um modelo, isto é baseado em que autoridade? Em que pressupostos, em que reflexão?

**Reinaldo** — O próprio nome da Embrafilme já quer dizer muita coisa. A perspectiva do cineasta de operar dentro do mercado pré-estabelecido pelo cinema estrangeiro criou uma empresa estatal que não opera no fundamento da questão. Se a Embra é uma proposta nacionalista, não podemos desembocar numa proposta que diz: “Não somos contra o cinema estrangeiro, somos a favor do nacional”. Se ela não é contra o cinema estrangeiro, a perspectiva não é nacionalista. Tem um furo fundamental. A Embra não tem dentro de si, o caráter de propor a independência cinematográfica brasileira. Ela fica sempre batalhando na dependência; nunca interferiu na criação de insumos básicos, na criação de infra-estrutura industrial no Brasil.

**Aloysio** — A Embra não toma iniciativa de nada. Já virou uma lenda dizer que ela só funciona sob pressão. Nós estamos em perpétua insegurança com relação às multinacionais que operam aqui dentro, os monopólios. A Kodak faz o que quer de nós, ela impõe o preço que ela bem entende. Uma lata de filme aumenta de preço muito acima da desvalorização do dólar, ao mesmo tempo que cai o depósito compulsório. Então, que espécie de timidez é esta que a Embra tem, depois de ter sido alertada há anos de que isto ia virar monopólio. A Kodak acabar alijando todos concorrentes daqui? Isso nos afeta muito mais do que a gente pensa.

**C. K.** — Quais são as alternativas concretas para o pessoal que faz curta?

**Aloysio** — Olha, a primeira coisa é se conscientizar do que se deve fazer para perder um pouco dessa preguiça mental, deste terrorismo cultural, e realmente começar a discutir o que somos. Isso nunca se fez. Está absolutamente virgem este território. Ninguém tem consciência de si mesmo, do seu papel na sociedade, ninguém estuda isso. Coloco com pé firme. A gente não tem que ter medo do nosso miserabilismo. É preciso falar dele para que seja transformado. Você perguntou qual o cami-

nho para a nossa atividade. Acho que o primeiro é esse: é preciso perder um pouco dessa preguiça mental. É preciso saber que na intuição e no grito não vai se fazer nenhuma transformação; a intuição te leva até certo ponto, depois é preciso estar informado do que é cinema, do que é o mundo, o país em que você vive. Isso realmente o curta-metragista não faz, como dificilmente o longa-metragista faz. Tem sempre as honrosas exceções. Em toda tentativa de debate, desde 1974, quando nossa categoria começou a se organizar, (eu participei disso) o que se tentou foi introduzir um eixo no debate interno, do que nós somos, do que fazemos, pra onde vai nosso trabalho. Nunca se conseguiu. Nunca. Virou bate-boca. O *approach* com o mercado, o que cada um estava fazendo no momento, inclusive, desmantelou completamente a discussão. Toda vez eu vejo formarem-se comissões em que as pessoas nunca assumem responsabilidade nenhuma. Tem sempre uma hora em que "já está na hora de se fazer o debate cultural". A hora era 75, 76, 77. O momento de começar esta discussão é todos os momentos.

**C. K.** — Porque você acha que acontece isto?

**Aloysio** — Porque nós somos um país culturalmente miserável. Então, o cinema acaba sendo implacavelmente um retrato da miséria cultural de nosso país.

**Reinaldo** — O que você quer dizer quando você fala em miséria cultural?

**Aloysio** — É justamente não poder dispor de um setor de criação e de produção cultural, de material humano, que tenha tentado ler, se informar, agir, pensar, debater, avançar, inovar esteticamente, se informar do que foi a luta estética do cinema, o que ela pode vir a ser, debater os filmes, se preocupar em ver os filmes do outro.

Isso nunca acontece aqui. Nós não sabemos o que o outro anda fazendo. Isso vem de um fato concreto de que nós dependemos disso para sobreviver. Essa luta pela sobrevivência é muito cruel, desgastante, e poucos são os que estabelecem uma trincheira de conduta do tipo: eu vou padecer, reclamar pra burro, mas vou defender certos pressupostos da minha vida. Não vou me desesperar e sair por aí como um cego, batendo a cabeça na parede, sem tentar preservar o que eu tenho de melhor, que é minha inteligência, minha necessidade de aprender, tentar melhorar sempre. Há uma acomodação que vem do desespero, do desalento que se abate sobre as pessoas que estão numa situação dessas. Se debatem indo pra cá e pra lá, tentando resolver de qualquer maneira, com a primeira coisa que aparece e isso leva as pessoas a entrarem nas piores barras. Um cineasta colombiano, Carlos Alvarez, tem uma frase muito boa: "Em certos momentos o silêncio é revolucionário". Não faço. Penso. E tento resolver como é que eu vou fazer depois. A miséria é isso: esta dor de você ter muito mais a tua filmografia fantasma que a tua filmografia real. Você produzir uma parcela do que você queria estar produzindo. Tuas idéias vêm e se perdem, você não pode mais concretizá-las, então teu sonho nunca vai ser tão real quanto você gostaria. Você perde filmes a cada semana, a cada mês eles vêm, te entusiasman; aí você cai no desânimo, deixa pra trás, vem novo filme. De vez em quando você acerta e então vira filme. Que nunca vai ser como você queria.

**Reinaldo** — Depois da implantação da lei do curta, a produção cinematográfica se transformou muito.

**Aloysio** — Claro, é um fato novo de uma proporção muito grande, as proporções são gigantescas, um mercado muito maior. Cresceu tudo. Isso vai tender rapidamente a uma definição, a nível da própria Embra e uma definição de que tipo de filme a Embra quer. Este impasse não pode continuar. Um fil

me como o da Tânia Savietto feito em 35 mm, sobre a imigração italiana rendeu Cr\$ 200,00 no último trimestre, com 4 cópias no mercado. Agora, surge um fato novo; o exibidor é produtor. Aí ele vem com sua estética, com uma arrogância, seu reacionarismo, tudo aquilo que a gente sabe e tenta ganhar os realizadores para a proposta de fazer filmes. Alguns cedem por mixaria, eu já fui chamado, fui lá espionar.

**C. K.** — Este mercado do curta não está criando filmes unicamente para preencher este espaço, sem qualquer preocupação com o que está fazendo? Como é que estes filmes estão chegando ao público?

**Reinaldo** — Eu acho o contrário. As pessoas estão sabendo muito bem que tipo de filmes estão fazendo, direitinho como é que elas levantam os modos de produção para filmar e tal. Não é uma coisa inconsciente, é assim que as pessoas estão propondo o cinema. Quando nasceu a lei do curta, as pessoas se adaptaram a este escoadouro; a grana que vai entrar é pouca e a longo prazo. Então tem que investir pouco e criar uma qualidade de filme que tenha este tipo de relação. Todo mundo então começou a criar filmes nesta perspectiva, ficou fácil fazer filmes de obras de arte, mas limitou-se muito a criação cinematográfica. Dentro desta perspectiva foram feitos muitos filmes. O grande grilo é o entrave do exibidor com o produtor. O produtor nunca exige que o exibidor defina sua atuação objetivamente e de outro lado o exibidor nunca se definiu a favor do cinema brasileiro. O produtor sempre se adaptando às características da exibição e o exibidor sempre se adaptando aos poderes estrangeiros. O Estado nunca tem dinheiro para esta relação mercadológica com o cinema. O empresário de uma fábrica de parafusos vai ao banco fazer um empréstimo. No cinema tem que se fazer isso também. É uma indústria como outra qualquer. Ao invés de se ficar pedindo ao Estado "pelo amor de Deus me dá uma grana".

**Aloysio** — Mas isso nós já fizemos. O cinema paulista já faliu três vezes por causa disso. Eu participei de duas.

**Reinaldo** — Tá perfeito. Eu não vou ficar brigando no campo do inimigo.

**Aloysio** — Mas o banco é o campo do inimigo por excelência. Quem é que manda neste país?

**Reinaldo** — Porque você acha que é um sonho eu querer inventar uma outra relação cinematográfica?

**Aloysio** — Eu acho que é um sonho. . . Não é de hoje que uma pequena minoria da produção de curta-metragem tem uma preocupação real com as coisas. Não é de hoje que se filmam artistas plásticos, personalidades, eventos deste tipo. Esta deformação é antiga. O curta, aqui, nasceu com o cinema mundial. É a primeira coisa que aconteceu, é o que manteve o cinema brasileiro, nas suas crises periódicas; é o que manteve a mão-de-obra contínua no cinema; quer dizer, é o que manteve a taxa de desempenho num nível aceitável. Para não se mudar de profissão; o que fez o pessoal atravessar décadas no cinema, foi o curta, sempre. Daí, as deformações que fazem o filme curto ter um *approach* oficial. Na filmografia de Jean Claude Bernardet de 1900 a 1935, a grande maioria são filmes curtos, oficiais, com uma característica de oportunismo que é evidente, de "cavação" como eles chamavam, que é evidente. Mas desta situação sempre surgiram os que se opõem a isso. Humberto Mauro e um monte de gente. Em cada geração surgem os imobilistas e os que tentam atuar dentro de uma cultura nacional. Esta ruptura surge com o Cinema Novo. É uma dívida que ninguém vai negar. Na hora do racha eu fico com estes filmes que se preocuparam em levar um combate.

IRACEMA  
OS ANOS JK  
O INSETO DO AMOR  
BYE BYE BRASIL  
NOITE SEM HOMEM  
CONTOS ERÓTICOS  
TERROR E ÊXTASE  
ATO DE VIOLÊNCIA  
CONVITE AO PRAZER

O ROTEIRO ENQUANTO TEXTO  
CINEMA E DEPENDÊNCIA

## CRÍTICAS E DUAS RESENHAS

### O CINEMA VERDADE VAI AO TEATRO

palco: Transamazônica

#### IRACEMA

##### Direção

Orlando Senna  
Jorge Bodansky

##### Elenco

Edna di Cássia  
Paulo Cesar Pereio  
Conceição Senna

##### Distribuição:

Embrafilme

16 mm ampliado para  
35 mm Cor  
1975

Há uma preocupação fundamental em *Iracema*: autenticar imagem e som pela acentuação do registro *in loco*, da presença direta da equipe de filmagem que testemunha a atualidade e se propõe a denunciar um processo em andamento. Diante da queimada gigantesca na floresta, a resposta dos cineastas é o longo movimento de câmara, que varre uma extensão considerável, de modo a mostrar que a fogueira na tela é registro fiel, em continuidade, sem manipulação da montagem, da fogueira real. Diante da festa católica em Belém, que concentra notável multidão nas ruas sob a tutela de Igreja e Polícia Militar, a resposta dos cineastas é a do repórter que se desloca e indaga, colhe imagens e depoimentos, para cobrir os vários aspectos da procissão, de modo a criar o efeito de atualidade (e fidelidade) por outra via: a montagem agora se confessa, mas a descontinuidade produzida é sinal de que o produtor de imagem e som é um ser limitado que, diante de um acontecer que escapa a seu controle, só é capaz de captar uma parte do ocorrido, de "surpreender" alguns momentos, essenciais ou não, que registra de modo irregular (sem a calma e precisão da filmagem controlada de uma encenação) — é por esta irregularidade mesma, tornada estilo, que se procura autenticar o testemunho.

Ao longo do filme, a cata de imagens que tenham valor de documento traduz-se num deslocamento constante via Transamazônica e adjacências, deslocamento que torna possível a acumulação de dados, o encontro com particularidades locais que compõem um perfil vigoroso da vasta região atingida pelos impulsos desenvolvimentistas. A devastação da mata virgem

para adaptá-la às necessidades exploratórias do tipo de (re)colonização ampliada que se promove na região é uma constante nas imagens. Porém, a ecologia é apenas um dos eixos da denúncia. Se a poeira substitui o verde, a constatação de um movimento destruidor do equilíbrio natural tem impacto menor diante do desfile de vida social deteriorada nas frentes de trabalho e nos aglomerados humanos insustentáveis às margens da estrada, com seus postos de gasolina, pequeno comércio, bares, bordéis e precaríssimos acampamentos, pontos de encontro ou repouso de roceiros, trabalhadores, comerciantes, transportadores e prostitutas.

Deste painel, surge a imagem clara de um cenário em transformação, mas o resultado é o avesso daquela imagem promocional veiculada pela ótica do "milagre brasileiro", onde o "desbravamento" do mundo selvagem sugere em cores fortes a cruzada da civilização em conquista de novos espaços para a construção do Brasil Grande. *Iracema* também pinta seu retrato em cores fortes, mas para desmascarar a mitologia heróica da "região de fronteira", para evidenciar um processo onde se sangra a natureza e se institui e regulariza o sacrifício humano e social para que o resultado seja a edificação de um descaminho no meio da mata. A "região de fronteira", longe de prefigurar os destinos elevados que a tecnocracia proclama, mostra-se esfera de ação livre do capital (sulino ou multinacional), que organiza, à distância, a superexploração do trabalho (incluindo os bolsões de mão-de-obra praticamente escrava), a grilagem de terras, o contrabando de madeira e os vários tipos de circulação que imprimem um novo e predatório dinamismo à região.

No interior desta circulação, onde se insere o próprio movimento da equipe de filmagem, a reprodução do percurso da madeira ou das mulheres dá total destaque ao trajeto de uma figura particular: Iracema. Em torno dela, da primeira à última imagem, desenvolve-se a ficção explícita deste filme, ficção que convive com a ênfase, não menos explícita, do documental em todo o seu transcorrer. Narração de uma viagem da inocência (na comunidade mais isolada e próxima à natureza) à desintegração (na periferia do mundo mercantil), a estória de Iracema cimenta os vários momentos do filme. Fio condutor de deslocamentos, cria um tempo linear, define um antes e um depois, estabelecendo um princípio de unidade que orienta a leitura das imagens. Há um foco privilegiado de atenção e, em torno dele, um jogo de expectativas (embora mínimo, tal jogo existe no esquema dramático). E a interrogação sobre o destino da personagem se reitera, à medida em que ela avança em sua antiepopéia pela Transamazônica — série escalonada de humilhações que ela absorve como se fosse sua vocação, fatalidade ingenuamente assumida no clichê: “o meu destino é correr mundo”.

De uma viagem de barco pelas águas tranqüilas de um afluente, momento fugaz de mansidão não mais recuperada, Iracema mergulha na cidade para se “modernizar”, recebendo nova embalagem e se lançando na vida com o fascínio infantil de quem vê o mundo da sanagem como o lugar da sabedoria. Tal como sua fala, o olhar de Iracema é desarmado, imediato, marcado pelo desejo de pertencer ao “mundo”, pertinência irônica que significa o abandono, sem compensações, de uma identidade anterior enraizada. Na experiência de queda, ao se despossuir, ela vive a prostituição, a entrega e o sofrimento como penitência paga pela aquisição de uma cidadania, que é caricata. A indignidade é sua marca e a mercadoria é sua forma. Transportada pelo caminho de Tião Brasil Grande, Iracema circula como os bois ou a madeira, e sua vida útil no jogo dos valores em que se enreda está marcada pelo mesmo esquema. Se, na grande estrada, a imagem reiterada é um sem-fim com a precariedade humana em suas margens, no trajeto de Iracema também não há ponto de chegada, onde ela encontre repouso (a felicidade) e se redima. Há, no horizonte, um vazio; a viagem avança e a promessa do mundo é de progressiva decadência. Na última cena, resta a total rarefação, o mundo reduzido a

condições mínimas. No reencontro à beira da estrada, a rejeição de Tião Brasil Grande estabelece que Iracema completou o seu ciclo como mercadoria.

De começo a fim, a narração é implacável. A desventura da personagem se representa como um apodrecimento irremediável observado com aquela típica “cruza naturalista” onde a deterioração das aparências se põe como face visível da deterioração de essência, humana, social. Neste toque naturalista, tão afinado com a preocupação em autenticar o registro, as cores fortes e o namoro com o grotesco que aí se insinua trazem uma ameaça: a aproximação do filme de Bodansky/Senna à obra de impacto, onde a aparente objetividade se revela especulação da miséria e a imediatez na busca de efeitos



compromete a crítica. No entanto, um dado estrutural, não discutido até aqui, desautoriza com veemência tal aproximação. Indo além da simples constatação de que há uma convivência entre o ficcional e o documental, é necessário analisar o modo específico de *Iracema* fazê-lo, o que pode evidenciar um redimensionamento de ficção e documentário que marca a contribuição mais decisiva do filme.

O trajeto da personagem, que sai da inocência rural para ser engolida pela malícia urbana (ou quase), é algo bastante reiterado no cinema brasileiro de ficção, embora aqui sejam outros o ponto de origem e o cenário. Não há dúvida de que este esquema já codificado é o lado mais convencional que, em *Iracema*, combate a dispersão no espaço produzida pela busca de dados para compor o amplo painel da região. Mas, se a viagem de Iracema costura a sucessão de imagens e falas, tal costura é relativa, pois a ficção não aperta seus próprios laços. Pelo contrário, a narração exhibe certa soltura no encadeamento, explorando a convencionalidade mesma do trajeto, e não se preocupa em tecer a trama com cuidados e explicações, não buscando justificativas (psicológicas, por exemplo)

para cada passo. Desde o início do filme, há o domínio absoluto do dado imediato, da ação observada no presente, sem qualquer ênfase a motivações (o que traria Iracema a Belém?); o foco no dado imediato faz com que a sucessão de fatos se apresente como sucessão e nada mais. Apoiado neste acompanhamento de um trajeto já assimilado à tradição ficcional, o filme vai além, concentrando seu trabalho no nível que mais interessa: o da relação entre a experiência encenada de Iracema e o contexto de vozes e imagens que a filmagem *in loco* produz.

A convivência de ficção e registro documental não é fato novo no cinema. Se quisermos ir longe nos exemplos, podemos recuar até a primeira década do século, mas a referência ao neo-realismo italiano do pós-guerra é suficiente e nos

leva a um dos momentos mais consagrados de tal convivência. Definiu-se aí, para o cinema sonoro anterior ao “som direto”, um modo muito específico de encaixar a ficção no “cenário natural” da cidade, estrada ou plantação. Encaixe que esconde a emenda, marcado pela continuidade que ajusta seus elementos para que dado bruto e fingimento do ator pareçam emanar do mesmo mundo homogêneo e íntegro que se projeta na tela. De lá para cá, no Brasil como em tantas outras partes, o desenvolvimen-

to do cinema moderno (produzido entre nós a partir do “neo-realista” *Rio 40°* — Nelson Pereira dos Santos, 1954) gerou um leque amplo de alternativas na promoção desta convivência e chegou a fazer dela um dos seus traços característicos, elemento comum a propostas muitas vezes antagônicas na estética e na ideologia. Neste particular, o trabalho de Godard na década de sessenta nos fornece uma antologia, refazendo a cada filme as relações entre encenação e registro, entre imagem e som. Desde *Barravento* (1962), o cinema de Glauber Rocha trabalha estas relações, a partir do contexto do Cinema Novo que, no seu desenvolvimento e na diversidade de estilos, fez desta questão um dos eixos de debate e experiência. Na década de setenta, o desejo simultâneo de autenticar (selo do real) e fantasiar se manifesta em todos os níveis da produção cinematográfica. Num extremo, temos o convencional “drama realista” — que industrializa (e banaliza) a herança do neo-realismo em filmes tipo *Vivendo na Corda Bamba* (*Blue Collar*). No outro, o filme-colação que justapõe ficção e documentário, sem pretender mascarar tal justaposição, ostentando a descontinuidade

de existente entre as diferentes formas de representação que mobiliza e faz interagir, pela montagem (o cinema do iugoslavo Makavejev constitui um bom exemplo de colagem deste tipo). Dentro deste quadro, *Iracema* se insere na tendência que assume, e explora, a descontinuidade entre ficção e registro, sendo aquele tipo de filme onde não é possível encontrar a passagem suave, a diluição de um no outro, o encaixe que esconde a emenda tão a gosto de um cinema que procura o efeito-de-realidade (quando o fingimento se disfarça). No filme de Bodansky/Senna, falta homogeneidade à representação: o registro se faz com um critério e a encenação com outro. Ao caráter disciplinado do registro documental — baseado na idéia de que existe uma realidade objetiva a “captar” — se combina uma encenação que subverte as regras do jogo e destrói a separação entre sujeito e objeto, entre o cineasta que julga contemplar sem interferir e a realidade a ser “mostrada” sem máculas pela câmera. Ao contrário do filme-colagem, onde a descontinuidade se cria pela montagem que justapõe blocos, (em si, são peças homogêneas e se estranham quando em presença um do outro), *Iracema* instala a heterogeneidade em cada cena, pois o elemento que encarna a ruptura e assume a responsabilidade direta pela convivência *sui generis* entre ficção e documentário é o ator/personagem Paulo Cesar Pereio/Tião Brasil Grande.

Figura mediadora, principal orquestrador deste jogo de teatro e experiência bruta com que câmera e montagem devem ajustar contas ao longo do filme, Pereio/Tião representa, provoca, comenta, entrevista, intervém descaradamente no andamento de tudo. Nos vários ambientes que a equipe de filma-

gem encontra, é ele quem conduz a conversa e dá voz às diferentes figuras que fazem seu discurso de queixa, conformismo ou revolta. Deste modo, traz para dentro do quadro visível este lance de provocação que torna os depoimentos da população local uma “encenação”: o que cada elemento focalizado diz, sem ser mentira e fruto de um impulso seu de declaração sincera, pela moldura elaborada pelo filme transforma-se em peça manipulável de uma retórica que não é sua e cujo controle está muito mais do lado de quem decide sobre o lugar de imagens e sons. Pois bem, o esquema ventríloquo que muitas vezes domina o cinema direto, onde a entrevista é, no limite, a voz travestida do cineasta, fica exposto em *Iracema*. Tião Brasil Grande inscreve dentro do filme o mecanismo do diálogo assimétrico — porque são diferentes os poderes — proposto pelo cineasta às figuras de que se apropria pela imagem/som. *Iracema* representa, pondo a descoberto, a invasão que seu olhar pressupõe e sem a qual ele seria impossível. De tema sobre o qual se fala durante o filme, a invasão econômico-social-cultural passa a ser um princípio organizador da *mise-en-scène* a partir do comportamento lucidamente “escandaloso” de Pereio: a intervenção e comentário jocoso explicitam no verbo teatral o que a imagem já sublinha por si mesma, num tom de deboche que expulsa, ou pelo menos desautoriza, a compaixão diante da miséria de Iracema; ao nomear o grotesco, ele desloca a emoção do espectador, que é convidado a encarar de frente sua própria má consciência mascarada pela atitude “séria e grave” diante do representado na tela.

Se a câmera é também “séria e grave”, sensível ao detalhe, ágil na pro-

cura, comportando-se como se tudo à sua frente fosse natural, não encenado, as sacações de Pereio e sua interação com Iracema, aliás Edna de Cássia, provocam o estranhamento. Em vez do real, o que transparece é a encenação.

E tal efeito se reforça porque — lance fundamental — Pereio e Edna de Cássia fazem percursos opostos. Enquanto ela (nativa) expõe a sua inexperiência, o gesto dele (sulino) denuncia o desnível no cumprimento das regras deste jogo que, como todos os outros, é imposto ao elemento da região. Deste modo, o teatro que inventa Tião e Iracema incorpora o pressuposto de que Pereio e Edna têm estatutos diferentes. Ele é o fingidor que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande, sem deixar de ser e parecer Pereio. Ela é o fingidor que não tem o mesmo domínio sobre a representação e vê seu papel se transformar numa citação de si mesma ao querer ser Iracema. Neste cruzamento dos caminhos, o trajeto de Tião conduzindo Iracema pelo mundo (ficção) é estranhado pelo trajeto de Pereio conduzindo Edna pela representação. Nos dois níveis, nossa relação é com a polaridade malícia (dominante)/inocência (dominado). O jogo Pereio/Edna duplica o jogo Tião/Iracema. E o filme representa a invasão da qual é segmento.

Ao abrigar em sua própria estrutura esta mescla de invasor e invadido, numa interação exposta que não dissimula o processo que o constitui como representação, *Iracema* define solução original que o faz obra-prima. A força não está, isoladamente, no método, na direção, no ator ou no tema. Está na sua convergência, em 1974/75.

Ismail Xavier

## DE GETÚLIO A JUSCELINO O BRASIL NO CINEMA

*Os Anos JK-Uma Trajetória Política*, primeiro longa-metragem de Silvio Tendler satisfaz, de um lado, a necessidade e quase vital fome de imagens que temos de nosso passado, recuperando um segmento da história brasileira e, de outro lado, procura trazer — de forma às vezes didática — um espírito de conciliação política que acredita ser útil nos nossos dias. E, como se houvesse uma linha que o ligasse aos seus similares antecessores *Getúlio Vargas* de Ana Carolina e *O Mundo em que Getúlio Viveu* de Jorge Ileri, assume a linguagem da personalidade que escolheu como objeto de análise, embora isso se faça a partir de uma perspectiva crítica — nem sempre acertada — dos acontecimentos.

Dirigindo-se aos mais jovens, segundo palavras dos seus realizadores, esses filmes pretendem dar, àqueles que não viveram uma época da nossa história, a medida de emoção,

através da magia das imagens recuperadas ao tempo que os livros nem sempre preservam. É por isso que a sua posição diante dos fatos não pode ser fria ou neutra, eles terminam sendo como que carregados pela força das imagens e de seu fascínio e o tempo redescoberto termina sendo ainda mais intenso do que se ele tivesse sido efetivamente vivido. No Brasil, onde a memória é permanentemente escamoteada, toda tentativa de recuperação de um segmento de nosso acervo histórico transforma-se numa aventura quase épica, o que contagia não apenas a disposição daqueles que dela participam como acaba se incorporando ao seu próprio discurso. Daí porque nem mesmo a suposta objetividade fatal que Jorge Ileri inscreve como epígrafe de seu filme escapa à adesão do cineasta ao político, que é visto amavelmente como estadista e um homem que soube interpretar o seu

## OS ANOS JK

Direção  
*Silvio Tendler*  
Fotografia  
*Lúcio Kodato*  
Montagem  
*Gilberto Santeiro*  
*Francisco Moreira*  
Música  
*Caique Botkay*  
Narração  
*Othon Bastos*  
Distribuição:  
*Embrafilme*

35 mm, Cor e Preto e Branco  
1979



tempo. Num caminho diverso e professando uma adesão ainda maior ao seu personagem, o mesmo Getúlio Vargas, Ana Carolina enfatiza o seu compromisso político com os mais pobres, os interesses que se lhe opuseram e a grandeza histórica do seu gesto de sacrifício pessoal.

É claro que essas posições refletem também — além do envolvimento pessoal dos diretores com seu personagem — uma tomada de posição mais ampla num momento da vida política brasileira em que as lideranças estavam completamente ofuscadas. Retomar uma figura morta há vinte anos, que emergiu da República Velha para se tornar por mais de duas décadas a mais importante personalidade da nossa vida pública, implicava também um projeto para o futuro: o sacrifício de Vargas interromperia um processo político para o qual sua Carta-Testamento ainda continuava sendo o programa mais claro e contundente. Ana Carolina e Jorge Ileri acreditavam, então, estarem propondo a continuação de um debate que — embora tivesse sido suspenso — não estava de maneira alguma encerrado.

No nível do cinema e correspondendo a um contexto político mais abrangente, este debate continua agora com *Os Anos JK*, não mais segundo a perspectiva do populismo gaúcho e trabalhista de Getúlio, mas de acordo com a ótica do populismo mineiro e pessedista de Juscelino, que o sucedeu como presidente e líder. JK não deixa um testamento político explícito — sua morte foi inesperada e o colheu num momento em que ele próprio se acreditava com possibilidades de voltar à vida pública — mas lega uma imagem bastante contemporânea: a de um Brasil moderno que ele ufanisticamente ajudou a forjar no curso de seu exercício presidencial. Uma das características dessa imagem se traduz na continuidade da política de conciliação que certamente ficará como a marca do estilo pessedista e que o filme de Silvio Tendler assume em um dos seus desdobramentos: a anistia aos sublevados. Nesse momento, *Os Anos JK* deixa de ser um fenômeno especificamente cinematográfico, bastante meritório, por sinal, já que realiza a irrefutável vocação do

cinema em recuperar e/ou preservar o tempo e demonstra respeito ao som e à imagem, para se colocar no curso da nossa história trazendo do passado, senão um programa, ao menos um estilo que possa servir de modelo para a política de abertura ora posta em prática.

No entanto, essas proposições não poderiam ser meramente discursivas. Elas necessitam da força das imagens sem as quais se transformariam em simples retórica, e então esse estilo pode se manifestar através daquele que lhe deu a sua forma mais aprimorada: o fenômeno JK. A princípio, nós não o vemos — o filme começa com a promulgação da Constituição de 46 — mas aos poucos aparecerá a figura do prefeito de Belo Horizonte, e construtor da Pampulha que não hesitou em chamar dois comunistas para trabalhar no projeto e o transformou em plataforma para chegar ao governo do Estado de Minas Gerais. Será um simples carreirismo? Ou estamos diante do carisma de um verdadeiro líder político? Mas a escalada não pára no Palácio da Liberdade, sede do Governo mineiro. Ela se dirigirá rumo ao Catete e, apesar de golpes e contragolpes, lá chegará. Será preciso a intervenção de um Ministro da Guerra de pulso forte, o general Lott, que evitará a mudança do quadro institucional através do golpe de novembro de 1955. Contra poderosas forças políticas, JK lança mão do seu repertório forjado no aprendizado com Benedito Valadares, velho cacique mineiro, e com o próprio Getúlio. Seu estilo de pregação será o programa de uma verdadeira união nacional em torno de uma ideologia desenvolvimentista que promete fazer o Brasil saltar cinquenta anos em apenas cinco anos de Juscelino.

Para consolidar este futuro, JK promete a construção de uma nova capital, que será erguida no coração do país. E, assim como a construção da Pampulha mudou a face da capital mineira, Juscelino acredita que Brasília mudará a face do Brasil. Oscar Niemeyer é novamente convocado para, com suas linhas revolucionárias de arquitetura, projetar a nova capital como símbolo de uma nova nação. Seria essa posição de JK apenas a demonstração da predominância de velhos ranços regionalistas? Ou estaria aí contida uma proposta de messianismo em nível nacional e institucional? É certo que o clima juscelinista de governo, ditado pelo seu comportamento político grandiloquente e ao mesmo tempo descontraído, será marcado pela euforia, um verdadeiro porre — como lembra um depoente — mas sempre identificado com um estilo de brasilidade, que é a verdadeira condição de seu populismo.

Na trilha desta trajetória, Silvio Tendler se serve de um repositório de imagens que nossos olhos se desabituarão a ver: cenas de antigos jornais de atualidades cobrindo as atividades de políticos em inaugurações, visitas, comícios etc., que foram sendo eliminadas das telas dos cinemas desde que as vaías começaram a se tornar muito incômodas, e hoje enchem os vídeos de nossos televisores. Essas cenas terminam por provocar um sentimento de ironia: apesar do constante

solapamento de nossa memória, do progressivo esquecimento de nossa identidade decorrente do escamoteamento de nosso passado, acabamos por reconhecer que os protagonistas de nossa cena política são praticamente os mesmos há três décadas. Ao longo dos jornais de atualidades, desfiliam rostos muito familiares, que podem ser perfeitamente entrevistados por trás da máscara que o tempo constrói. Apesar das sucessivas reviravoltas de nossa política — principalmente até 1964 — reconhecemos que as ideologias em luta pelo poder não apenas continuam as mesmas como seus representantes — com algumas exceções — ainda permanecem no velho palco de nossa cena institucional. De Tancredo Neves ao general Ernesto Geisel, passando por Afonso Arinos, Jurandir Bizarria Mamede e Mourão Filho — para citarmos somente alguns — o filme mostra como inúmeras personalidades participaram do nosso drama político, algumas vezes começando como figurantes, passando a atores secundários para terminarem como estrelas máximas, *prima-donas* de nossa ópera política. Curiosamente, ao longo da trajetória política de Juscelino Kubitschek passam vários personagens que, do ostracismo serão elevados ao primeiro plano. O filme de Silvio Tendler pode, então, saciar um pouco a nossa fome e sede de imagens, arrancando-as à imobilidade museológica onde, propositalmente ou não, elas tinham sido confinadas. Para isso, foi certamente necessário um trabalho de paciência e tenacidade que se estendeu por mais de três anos, o que pode lhes ter sido prejudicial e tê-lo tornado frustrado em um dos seus melhores e mais explícitos objetivos: sua proposta política.

A documentação de que *Os Anos JK* se serve nem sempre é vasta e uniforme e procura centrar-se na figura do político que escolheu como objeto de análise. Deixa, portanto, algumas lacunas na abordagem do processo histórico e social em que JK atuou como presidente, especialmente na visão das questões operárias e da reforma agrária, que não são tratadas como deveriam. No entanto, detendo-se mais sobre o caráter político da personalidade de Juscelino, o trabalho de Silvio Tendler extrai o estilo básico de seu comportamento: o espírito de conciliação política, a capacidade de amenizar conflitos partidários, diluir tensões sociais, fazer concessões, conceder perdões e, sobretudo, de manter viva — através de um constante otimismo — a chama do desenvolvimentismo e o carisma de seu condutor. Enfatizando o centramento de seu discurso, fazendo confluir para a personalidade magnética do seu biografado o processo político brasileiro, o diretor prolonga o debate posto nas telas pelos filmes de Ana Carolina e Jorge Ileri: ao herói sacrificado de *Getúlio Vargas* e *O Mundo em que Getúlio Viveu*, personalista, autoritário, paternal e que tarde descobre o jogo multinacional de interesses que o envolve, sucede o político ardiloso — isto não quer dizer que Getúlio o era menos — de formação tipicamente urbana — enquanto Getúlio era um produto da aristocracia rural gaúcha — de espírito mais democrático e possuidor de um incrível talento em conseguir seus objetivos através da persuasão, característica que também não faltava ao autoritário Getúlio. Uma simples mudança de estilo, talvez? Não apenas isso, por certo já que Juscelino procurará recolocar o Brasil no caminho dos países ocidentais capitalistas — o que nem sempre pareceu claro no período getulista — mas sua grandeza reside no fato de que soube conduzir seu governo num clima formalmente democrático onde não faltou até mesmo uma ampla, geral e irrestrita anistia política aos participantes dos movimentos direitistas de Aragarças e Jacareacanga.

Esse claro gesto de conciliação, sinal de um espírito livre de rancores para com os adversários, constitui o legado juscelinista para o atual momento brasileiro e seria certamente — não fosse o atraso no lançamento — a bandeira com a qual o filme, e por extensão o próprio cinema brasileiro, estaria participando do processo de distensão política que

está em curso. Assim como o filme *Getúlio Vargas*, à época do seu lançamento em 1974, procurava recolocar a oportunidade da Carta-Testamento, recordando a permanência dos mesmos problemas e a constante necessidade da luta pela integridade nacional denunciados pelo documento, e o fazia num instante de intensa desnacionalização da nossa economia, *Os Anos JK-Uma Trajetória Política* traz dos arquivos quase esquecidos e mal conservados do nosso passado a imagem de um dirigente conservador no plano social, excessivamente aberto ao capital estrangeiro no plano econômico, mas sinceramente democrático no campo político, a ponto de ter conseguido passar este sentimento a todo um país durante os cinco anos de seu período. Mesmo não tendo chegado no momento do debate em que sua participação teria sido mais oportuna, o filme de Silvio Tendler retoma a importância às vezes esquecida do cinema como veículo de discussão dos problemas do nosso país. Num plano mais particular, sabemos que houve um profundo refluxo do cinema de debate mais especificamente político em anos passados, mas a existência de um filme como *Os Anos JK* lembra, com insistência quase hipnótica, o poder irrefutável das suas imagens arrancadas ao rio do tempo de Heráclito, onde não nos banharemos duas vezes, mas que servem para nos mostrar o que fomos e como somos no palco onde desfiliam algumas das ansiedades do povo brasileiro e os grandes interesses dos mais fortes.

A força dessas imagens — que devemos, cada vez mais, preservar com atenção e carinho — não tem apenas um valor para historiadores, sociólogos, jornalistas ou quaisquer outros eventuais interessados, mas são como que uma fenomenologia do nosso modo de ser. Uma vez, numa conversa, Nelson Rodrigues falava, com aquela sua linguagem peculiar, que “no cinema, depois de dez anos, tudo fica perto do delito atroz: o sorriso do bandido, toda a gesticulação”. E observava:

— É uma coisa muito espantosa. E a gente pensa: nós não somos assim. Mas, realmente, nós somos assim.

As imagens do nosso passado, que freqüentemente descobrimos como coisa nunca vista, permitem, como lembrou NR, olharmo-nos de frente como se estivéssemos num espelho. Mas se elas representam um precioso acervo para o nosso conhecimento histórico, trazem também o incrível encanto do detalhe, aquele “sorriso do bandido” de que falou Nelson, o flagrante que faz a delícia do fotógrafo, o momento em que a pessoa cai e a câmara registra a reação em seu rosto. Anos de censura baniram de nossa visão essas imagens que estavam mais próximas da escala humana com a qual devemos julgar nossas figuras públicas. Recuperadas no filme de Silvio Tendler — e na verdade elas são apenas uma parte de um acervo ainda inexplorado — evidenciam precisamente a presença do cinegrafista como um olho atento aos acontecimentos de nossa história. Rendem, portanto, tributo ao *homem da câmara* que, como queria o inventor Dziga-Vertov, deve ser um agente da “decifração documental do mundo visível”. Sem depreciar o valor do texto de Cláudio Bojunga, às vezes didático e com boa dose de ironia, embora soe freqüentemente como uma copidescagem dos livros de Hélio Silva, o filme de Silvio Tendler recupera — além da própria personalidade de JK e seu brilhante estilo político — o valor das imagens de nosso passado. Voltando a Vertov: “nada de documentos-palavra, só cine-documento”.

Sérvulo Siqueira



## O INSETO DO AMOR

### Direção e cenografia

Fauzi Mansur

### Roteiro

Fauzi Mansur

Marcos Rey

### Fotografia

Gisvaldo Abril

### Montagem

Eder Mazzini

### Música

Augustinho Zaccaro

### Elenco

John Herbert

Serafim Gonzales

Helena Ramos

Rosana Ghessa

Angelina Muniz

Arlindo Barreto

Jofre Soares

Henriqueta Briebe

Lola Brah

Flavio Portho

35 mm, Cor

1980

## MANSUR, ANÓFELES E ETC.

Uma pornochanchada assemelha-se a um desses pratos da culinária do séc. XVIII chamados "arlequins", que eram feitos a partir das sobras dos grandes banquetes da aristocracia e com os quais os mais pobres esperavam, no fim da noite, ver saciadas as suas fomes. Pois é, as pornochanchadas, comparadas a um "arlequim", não ficam nada a perder: construídas com os elementos apropriados de fontes e lugares os mais heterodoxos possíveis, alcançam sempre aquele ar de coisa já vista; servidas ao deus-dará, quando não estão requentadas, atendem a essa massa pouco conhecida chamada público médio de cinema, pessoas encerradas no círculo do consumo cultural barato e de códigos facilmente degustáveis. A fita de Fauzi Mansur, *O Inseto do Amor*, não escapa do estigma.

A casa onde foi preparado o "arlequim" mansuriano não devia ser das mais finas, pelo contrário, talvez proviesse de um pequeno-burguês de província ou outra coisa qualquer: é

de uma mediocridade aplastante. Sem ser um profundo conhecedor da filmografia de Mansur, relembro, no entanto, que alguma veleidade intelectual ele teria. As suas experiências em filmes de reconstrução de época (*Sedução*), históricos (*O Guarani*) ou de diluição metalinqüística (*Ensaio Geral - A Noite das Fêmeas*) demonstram que estamos diante de um diretor comercial médio, talvez um artesão. Seu último filme, *O Inseto do Amor*, deverá ser um sucesso, pelo menos financeiro, na medida inversa das suas pretensões intelectuais. Ninguém comete pornochanchada impunemente.

Trinchar a magra carne que recobre o esqueleto do filme não apresenta dificuldades, senão, vejamos: cientista alemão descobre na Amazônia um inseto que compulsiona as pessoas ao ato sexual após serem picadas; a não realização do ato em duas horas as leva à morte. Cômico, não? A utilização de um detonador de situações cômicas, no caso os insetos que escapam do viveiro e picam a todos indiscriminadamente, é um ar-

tifício comum ao gênero. Alguns filmes foram mais felizes, como *Macho e Fêmea*, fiel ao seu modelo gótico, ou menos, como *A Árvore dos Sexos*. Porém, o seu parâmetro também pode ser encontrado no filme americano *Tubarão*. A exemplo daquele, a ação transcorre numa estação balnearia assediada, subitamente, pela presença de uma ameaça externa. Imediatamente, autoridades constituídas e hoteleiros entram em choque diante da proposta das primeiras de fechamento da ilha ao turismo; oferece-se combate à ameaça etc. Arlequinal, não? Em meio a isso, o tempero de sempre: a grotesca bicha desmunhecante; nu frontal, *le dernier cri*; insinuações de sodomia, pederastia, zoerastia de apelos popularescos (transações caprinas), além de outras práticas sexuais menos votadas; enfim, a orgia sexual que a Rua do Triunfo normalmente oferece.

Estas singelas linhas poderiam parar por aqui, se não houvesse ainda um problema levantado pelo filme,

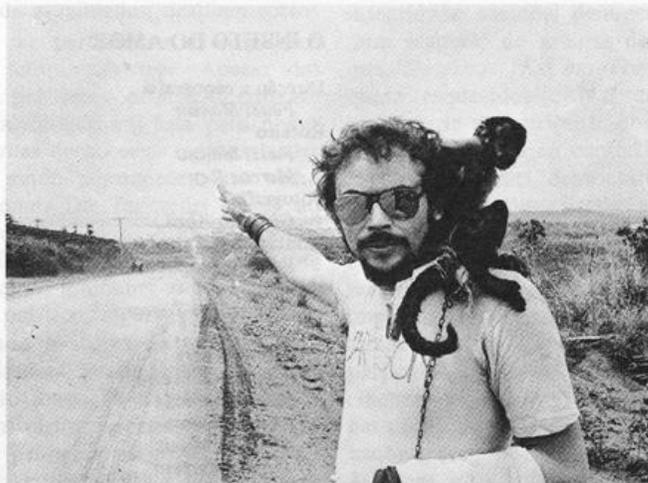
mas que permaneceu na fita, infelizmente, mal-resolvido. As opiniões a respeito do anófele se dividem entre as que o acham intrinsecamente pernicioso, não duvidando e se entregando à sua cadeia de efeitos, e os religiosos da ilha, defensores da tese de que o Mal é inerente ao ser humano, produto de suas mentes perdidas de Deus, contrários às idéias científicas e de causalidade apresentadas pelo inseto. A direção não se preocupou em desenvolver o assunto do Mal, comprovação de vacuidade opinativa, transmitindo ao espectador o problema do Pecado, questão moral intimamente conectada à pornochanchada e também sensível ao signo representado pelo padre. Tanto que a entrega do padre à zoerastia caprina, no final da fita, rechaça qualquer oportunidade de vôo do filme.

A questão do Mal, apesar de somente resvalada, existe e apresenta, na sua relação com a atividade sexual, aspectos curiosos. Às mulheres, como na maioria das pornochanchadas, reser-

va-se um papel passivo às investidas dos que estão sob o malefício do anófele. Desmentindo o que é informado pelo filme, as mulheres quando picadas podem recorrer à masturbação. Ao contrário dos homens, a quem tudo é permitido, as mulheres têm uma participação pequena no total de picadas e, nesse momento, a sua necessidade sexual é ridicularizada, mostrando os tradicionais recalques produzidos pelas pornochanchadas ao fora de si feminino.

Mas é nos homens que o Mal provoca situações pouco usuais ao gênero. Sabemos que o tresloucamento, a imersão no estado penoso de irracionalidade desencadeado pelo inseto do amor, leva as pessoas a consumarem o ato sexual com o parceiro mais próximo, única maneira de impedir a passagem da loucura à morte. Na falta de mulheres, o homossexualismo é sancionado e perpretado com abundância pela fita. O que pareceria um ato liberatório da pornochanchada revela-se, contudo, inócuo e degradante. Não se trata de uma opção, de uma preferência, mas sim de um estado de inconsciência, de fora de si, a que são levados os machões e até um personagem ambíguo, tipo vivido por Flávio Portho, levando-nos a pensar que ele, o único a ter inculcado prazer pelo ato homossexual, também está condenado. Assim, a atividade homossexual dos heteros e homos, confundida com um estado doentio, reforça os estereótipos tradicionais. Numa frase sucinta do cientista alemão ao se ver asediado sexualmente pelo candidato a prefeito: "o que pode ser o fim para você pode ser o começo para mim". Portanto, diante do Mal, todo cuidado é pouco.

**José Inácio de Mello e Souza**



## TRANSIÇÃO, TRANSITIVO, TELEVISIVO

A crítica especializada e o próprio autor, Cacá Diegues, definiram *Bye Bye, Brasil* como um filme sobre a transição que vive o país. É sobre esse aspecto que gostaria de falar.

Descobrir o que é transitivo e o que não é, em cada época, parece ter sido sempre uma preocupação do homem. Porém, para os países subdesenvolvidos, do Terceiro Mundo, teorizar sobre o transitivo, mais do que pesquisa, é uma questão política de máxima urgência, quando se pensa a superação do seu estado atual.

A transição, a passagem de uma época ou situação histórica a outra, ou a tensão provocada pela luta entre o novo e o velho (que define o trânsito) foi tratada pelo cinema brasileiro nas suas mais variadas formas, na década de 60. O objetivo desta crítica não é percorrer todas elas, mas de lembrar algumas formas, que a meu ver, parecem ser muito significativas, na própria história do cinema brasileiro, na sua transição particular, que coincide com a do país como um todo. Essa revisão parece oportuna, à medida que novamente o país vive um clima de transição.

Na década de 60, nos centros de pesquisa econômico-social (ISEB e outros), a tentativa era de delimitar o trabalho teórico de que necessitava o país, para produzir uma teoria que conseguisse ser transformadora.

O trabalho de superar o subdesenvolvimento não se restringia a economistas, filósofos, sociólogos, mas também a "arte" era possibilidade conscientizadora. Esse tomar conhecimento de si é, pois, uma tarefa pedagógica, em que a arte desempenha um papel importante, na procura da definição do país. O cinema, como os movimentos de educação popular, de cultura popular, vai procurar configurar a identidade brasileira, na batalha da conscientização nacional.

Um dos filmes da década de 60 que vai procurar retratar a verdade do povo brasileiro é *Barravento*, de Glauber Rocha. *Barravento* conta a história de uma pequena aldeia de pescadores que vivem da pesca realizada com instrumentos rudimentares. Centrando a leitura do filme nos personagens de Firmino e Aruã, Glauber Rocha vai opor às tradições de Aruã as novas idéias trazidas por Firmino, da cidade. A intenção do autor é contrapor a sociedade artesanal, da comunidade dos pescadores, à sociedade industrial, urbana. É esse choque cultural que vai instaurar o novo, formando as lideranças para uma revolução autenticamente nacional.

O embate entre o campo e a cidade era uma preocupação que ocupava toda a comunidade de ideólogos do nosso desenvolvimento naquele momento. Afinal, o país ainda tinha sua população voltada para a Europa e de costas para o grande continente.

### BYE BYE BRASIL

Direção e roteiro  
Carlos Diegues  
Fotografia  
Lauro Escorel Filho  
Montagem  
Mayr Tavares  
Cenografia  
Anísio Medeiros  
Música  
Roberto Menescal  
Chico Buarque de Holanda  
Dominguinhos  
Elenco  
Betty Faria  
José Wilker  
Fábio Junior  
Zaira Zambelli  
Príncipe Nabor  
Jofre Soares  
Rinaldo Genes  
Emanoel Cavalcanti  
Marcus Vinicius  
Marieta Severo  
Distribuição:  
Embrafilme

35 mm, Cor  
1980

Roland Corbisier assim coloca essa questão em *Formação e Problema da Cultura Brasileira*: “perdidos como ilhas na imensidão do oceano, as nossas cidadezinhas, as nossas aldeias arrastam uma existência sonolenta e morna, isoladas umas das outras pela falta de meios de comunicação e transportes. Não somos, não formamos ainda um continente, porque continuamos a ser, como no tempo colonial, um arquipélago”.

Em 1963, dois filmes tratam, de maneiras distintas, o problema da transição: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

*Vidas Secas* conta a história de um povo em trânsito. Através da migração, a transição não mais vai ser pensada em termos de mudança qualitativa de quem a vive, mas enquanto processo, onde os personagens tomam consciência de sua situação, fator básico para a superação do subdesenvolvimento. O reconhecimento de sua realidade, de sua situação, é que vai possibilitar a esse povo em trânsito a passagem de uma consciência ingênua para uma consciência crítica.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol* é o filme por excelência sobre a transição, alegoria de todo o Brasil. Ao retratar a particularidade da situação do Nordeste brasileiro e de sua população, encurralada entre a saída mística e a violência do banditismo para resolver os seus problemas, o filme discursa sobre o país. A questão para o autor é a procura, através das formas de manifestação popular de descontentamento, de uma revolução brasileira que seja nova, que leve em consideração as particularidades do país e do seu povo.

Por outro lado, é a primeira vez que o cinema brasileiro materializa um personagem transitivo, *Antônio das Mortes*, que se autodefine como elemento fruto da transição.

*O Desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, é o filme da pós-transição. É o discurso de toda uma geração que viveu a transição, que a teorizou e que vê seus planos, suas idéias, suas práticas irem por água abaixo. A discussão não é mais sobre a transição, mas sobre o resultado das reflexões sobre o transitivo. *O Desafio* é sobre a vida de um jornalista que, diante do golpe, diante do fracasso de seus planos, procura uma saída. O personagem, diferente dos anteriores, que guardavam um anseio de passarem à ação, está atônito. É o discurso ideológico, cuja questão central é o *que fazer?*

O paralelo aqui proposto tenta mostrar como o fenômeno Cinema Novo não é um acontecimento ao acaso mas uma tradução das preocupações sociais da época. Esses filmes buscavam, sem cair no falso didatismo, traduzir com a arte as discussões prioritárias do seu momento cultural. Traduzem, na linguagem fílmica, o grande painel que os teóricos do desenvolvimento tentam confeccionar para a superação do subdesenvolvimento e a transformação da realidade brasileira.

Longos anos se passaram e, depois de um fechamento em nosso país, vem uma “abertura”. E é nesse contexto que é realizado *Bye Bye, Brasil*, de Cacá Diegues.

*Bye Bye, Brasil*, filme sobre um Brasil que se acaba e outro que se inicia, surge num momento em que novamente a sociedade brasileira retoma suas ponderações políticas na procura da superação de um quadro institucional onde essas ponderações estavam proibidas.

Da década de 60 até nossos dias, o país sofreu uma mudança palpável, mesmo que seja questionável essa mudança. O Estado pós-64 não guarda muitas semelhanças, no seu modo de agir, com outros Estados de exceção vividos pelo país. A burocracia modernizou-se, encontrou novas formas de exercer seu controle, de transmitir sua ideologia. A economia, por outro lado, sofreu uma internacionalização que, na década de 60, apenas se esboçava. E muitas bandeiras

levadas anteriormente por forças progressistas, aproveitaram a terminologia do ISEB, foram, conforme a conveniência, encampadas pelo sistema. E nessas mudanças, o rádio, que no Estado Novo ocupou lugar de destaque, com os noticiários cinematográficos do DIP, cedeu espaço para a televisão, novo meio de integração nacional e de difusão dos ideais do movimento de 64.

O que era diagnosticado teoricamente alguns anos atrás aconteceu num pequeno espaço de tempo: de leste a oeste, de norte a sul, através do tubo magnético da TV, integrou-se o Brasil.

No que toca particularmente às modificações que a TV realizou no meio social, em fevereiro de 1979 a Editora Paz e Terra lançava o livro *O Paraíso Via Embratel*, de Luiz Augusto Milanese, que analisa a chegada da televisão, isto é, da sociedade de consumo, em uma pequena cidade do interior de São Paulo e as conseqüências desse fato. Como diz o autor:

“Enquanto que o impacto provocado pelo rádio nos anos 30 não pode ser medido de forma precisa na região central do Estado de São Paulo, o impacto da televisão pôde ser acompanhado.”

A referência ao livro e ao assunto do mesmo deve-se ao fato de que *Bye Bye, Brasil* tem como pano de fundo um grande personagem: a televisão.

*Bye Bye, Brasil* pretende ser um grande painel nostálgico e colorido do Brasil. Painel mostrado através de um circo mambembe que abandona os grandes centros para atuar no interior do país, isto é, na sua periferia. Acontece que, nessa fuga, para tentar encontrar o seu público, a Caravana Rolidei vai constatando o alcance de seu maior inimigo, a televisão. As “espinhas de peixes” espalham-se como uma epidemia por todos os cantos.

Desse modo, tanto faz nos grandes centros como nos centros periféricos, o circo já não é mais atração, não desperta mais interesse; impera o padrão Globo de produções. Nos rincões mais distantes do “arquipélago continental”, lá está a TV nos vigiando, nos induzindo, formando opinião, ditando moda e costumes. A integração operada pelo vídeo é violenta, unilateral, impositiva. Diante disso, a escolha pelo povo não é um ato de vontade, mas uma violência.

Essa é a primeira constatação que *Bye Bye, Brasil* faz. E faz de uma maneira “documental”, *in loco*. A sua preocupação é a de conscientizar os espectadores sobre o problema. Nessa medida, o filme guarda uma proximidade com os filmes da década de 60. Porém, com uma qualidade diversa, já que sua constatação não é mais para pedir providências, no sentido de uma “transformação”, mas é uma avaliação de nosso modelo de desenvolvimento. Nesse sentido, *Bye Bye, Brasil* é um *flash-back* do cinema brasileiro da década de 60.

O filme inicia com a chegada e apresentação da Caravana Rolidei no pequeno povoado do sertão. E é Lord Cigano, ao realizar seu número de mágica, que coloca em toda sua extensão a preocupação do autor:

— Agora somos civilizados, já neva no Brasil, como em Paris, Londres...

*Bye Bye, Brasil* começa justamente constatando que o Brasil já se modernizou. A partir dessa constatação de Lord Cigano, é como se a Caravana Rolidei resolvesse ver a que custo o país se modernizou.

A quantas anda a aldeia de Aruã, a vila de Fabiano e Sinhá Vitória e quais serão as novas formas alienantes do povo?

A aldeia de Aruã ganhou do prefeito uma televisão a cores. Continuam miseráveis, porém assistem, ao mesmo tempo que todo o Brasil, as aventuras coloridas de *Água Viva*. A vila de Fabiano e Sinhá Vitória está protegida da televisão, mas continua fortemente enraizada no misticismo

de novenas para a chuva. O encontro de Puebla e a Teologia da Libertação ainda por lá não chegaram. Com tudo isso, continua mandando seus homens fortes para a cidade grande. Quem sabe o projetista ambulante de cinema, Jofre Soares, não seja o velho fazendeiro empregador de Fabiano que não suportou a concorrência das empresas agrícolas e resolveu mudar de ramo, desiludido com a seca, com a criação e com os altos juros bancários?

Manoel e Rosa, depois de sua corrida ao "mar que vai virar sertão", podem ter-se transformado em Andorinha e Dasdô, desiludidos com as promessas. Se o misticismo ainda mantém seus redutos onde ainda não chegou a sociedade de consumo, o banditismo se modificou acompanhando a modernização do país. O crime organizado, além de aumentar os rendimentos, é impune. Assim, são outras as suas formas de manifestação: contrabando de minério, agenciamento de empregados. E poderíamos continuar fazendo mais e mais antologias, numa leitura aberta da "obra".

Porém, todas nos possibilitariam ver como o quadro político atual nos retirou os instrumentos para realizar análise real do país. O painel de *Bye Bye, Brasil* resolveria facilmente os problemas nacionais se todos os males fossem a televisão, símbolo primeiro da sociedade de consumo. Para realizar a tarefa de conscientização nacional, proposta na década de 60 como forma de superação do subdesenvolvimento, bastaria tomar de assalto a televisão.

Talvez a leitura do porquê da escolha do circo como elemento condutor da ficção possa nos indicar um caminho mais complexo. De todas as analogias que fizemos acima, faltou uma possível quanto à personagem de Lord Cigano. Lord Cigano e sua *troupe* podem ser uma analogia perfeita aos cineastas e intelectuais, que com a mudança do país perderam espaço e público para o seu trabalho. Basta fazermos uma rápida pesquisa sobre quantas pessoas lêem no país e o que lêem.

Num país de 120 milhões de pessoas, uma edição média de livros não chega a 10 mil volumes. Uma revista como *Veja* não passa de 330 mil números por edição, os jornais diários também. E a pesquisa de Luiz Augusto Milanese nos revela um dado significativo. Interrogados sobre o que fariam à noite se a televisão deixasse de existir, apenas 13,2% dos entrevistados optaram por "ler" e 11,79% por "ir ao cinema" (isto numa cidade média do interior de São Paulo, estado de maior renda per-capita).

O filme, para falar do "país marginal", o país que não se conhece, escolheu uma atividade artística, que hoje é marginal. A linguagem do circo mambembe, como talvez a linguagem dos nossos teóricos, dos cineastas, já não atrai platéias, superadas que estão pelo brilho das produções globais, ou pelas explicações simplistas do mundo, nas edições jornalísticas da TV. Essa leitura é reafirmada no filme, com a cena do projetor ambulante. O ramo não é mais rentável, nem mesmo numa cidade sem atração. Talvez ele tenha se tornado inócuo, sem identificação com o público a quem se dirige.

O país, com todo o toque de modernização que lhe foi imposto de fora, ainda mantém sua dualidade necessária para a acumulação. A integração televisiva é uma integração ideológica, muito mais do que material. O país continua dividido ao meio, convivendo com formas contraditórias, porém não antagônicas. Elas se combinam, se explicitam na sua complexibilidade. Porém, ao reduzir as contradições do país à oposição, atividade artesanal (circo) versus atividade industrial (televisão etc.), sem ir à raiz do problema, o filme repete a esquematização mecânica da década de 60, com outros termos.

E aqui vem o primeiro problema do cinema ao tratar a transição.

Toda vez que tenta realizar um painel do país, recorre à figura de linguagem que coloca o assunto na sua periferia

geográfica. Tira o problema da cidade e o leva para o campo. Mas onde está ocorrendo a grande transição no momento senão nos centros urbanos? Mas o cinema é uma indústria, depende de capitais intensivos para a sua realização, capitais que se encontram nos grandes centros urbanos e que fomentam as formações de periferias geográficas.

*Bye Bye, Brasil* apaga a memória e repete a história em tom de farsa. Os centros urbanos, onde se concentram os movimentos populares organizados, defendendo os interesses dos marginalizados, não são discutidos, não são "documentados". E com isso não vai nenhuma visão excludente do problema, ou o céu ou a terra.

O problema do índio, por exemplo, não é só uma questão de descaracterização cultural, fator presente até em nossos centros urbanos, mas de política econômica e social global do sistema. A sua situação não é ruim apenas porque substituiu seus tótems originais por signos como a televisão, o pássaro de ferro, ou o rádio de pilha. Por outro lado, a marginalização não se dá simplesmente por uma questão geográfica, já que todo meio social, toda vez que nele é introduzida uma inovação tecnológica, sofre alteração.

"Depois de analisar as transformações ocorridas em Ibitinga, neste século, refletidas no lazer, nas expressões da sociedade local, depois de situar a comunicação de massa como elemento fundamental à preservação da sociedade de consumo, resta entender o papel da televisão nesse processo e averiguar as formas de atuação dela no esquema social vigente. Os fenômenos não serão analisados como se só existisse a televisão como elemento capaz de alterar os valores e costumes, mas serão vistos interligados e integrados num contexto maior em mudança. Vincular determinadas mudanças à televisão seria perigoso, pois existem muitos fatores atuando sobre elas e a televisão pode ser um deles, como pode não ser."(\*)

As mudanças operadas no país, pela implantação de tecnologias que o descaracterizaram, não se condenam por si; deve ser visto a que servem. *Bye Bye, Brasil*, ao simplesmente corrigir o eixo das reflexões da década de 60, resolvendo adotar um papel de distanciamento diante da "história recente do país", retifica o que mostra. A imparcialidade torna-se superficial, quando ela é procurada enquanto forma. Ou, como diz Joãozinho Trinta, profeta da nova revolução:

"Fui muito bombardeado quando disse que o povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual. (...) Pode parecer um pouco louco, gente, mas sabe, aqui no Brasil, não se vai fazer uma revolução da alegria?"

A Caravana Roliday, agora com Y, parece levar ao extremo a profecia. Com suas luzes de néon, com as mulatas, o seu som amplificado, tocando Frank Sinatra, parte para o Acre, em estrada asfaltada, ao raiar do sol. Qual caravana de cineastas em vésperas de festival, partindo para Gramado, que, além de tudo, tem neve.

Reinaldo da Costa Maia

(\*) Luiz Augusto Milanese, *O paraíso Via Embratel*, Ed. Paz e Terra, 1979.



## NOITE SEM HOMEM

Direção, fotografia e montagem  
Renato Neumman

Roteiro  
Roberto Kahané  
Renato Neumman

Cenografia  
Iva Pereira da Silva

Elenco  
Ítalo Rossi  
Ítala Nandi  
Otávio Augusto  
Zanoni Ferrite  
Zélia Zamy  
Rodolfo Arena  
Simão Khoury

35 mm, Cor  
1976

## A PERVERSÃO DO PRAZER

Cinema: filme sem inocência. O desejo do realizador não está no limbo das puras e honestas intenções estéticas e culturais. Mas misturado às impurezas da produção e do consumo. Um filme: a continuação ou ruptura de um gênero, a inauguração de um movimento ou tendência, a tomada de uma posição ou a recusa dela, conformismo ou vontade de mudar, malícia ou ingenuidade. Um filme: um produto, uma mercadoria, uma biografia.

Um filme: *Noite sem Homem*, de Renato Neumman. Um gênero: o espetáculo pornográfico. Pornochanchada, pornodrama, chic-chanchada. O erotismo espetacular. O espetáculo do corpo. O sexo como mercadoria. O desejo na tela: ritual. Todo um imaginário sexual codificado e intensamente explorado comercialmente. Um código que tende a se reproduzir de filme para filme.

O apelo está no cartaz, nas fotos de propaganda. Oferece-se a satisfação do desejo. Voyeurismo: a satisfação entra pelos olhos. A sala escura é o lugar privilegiado deste erotismo anônimo e solitário. O espectador é o voyeur em segurança. O cinema é o lugar de sua perversão. O desvio da moral sexual pode ser satisfeito.

Mas o Poder está atento. As instituições policiais, firmemente atuantes. O prazer, seja ele desviante ou não, está sempre sendo canalizado para uma atividade produtiva e o desejo desviado para a sua sublimação.

A Censura é a instância de atuação do Poder. Através dela, pode ele efetuar a perversão do prazer. A Censura não mata o prazer, ela o transforma em valor, inflacionando-o, inclusive. Ganha assim o prazer o estatuto de uma mercadoria. No entanto, para se legitimar, a Censura precisa alicerçar-se numa moral que ela, hipocritamente, se arvorará em defensora. Em aparência, portanto, a Censura não é a pervertedora mas a defensora da moral e dos bons costumes, papel (ou melhor, máscara) que ela usa para se legitimar.

Este prazer transformado em mercadoria altamente valorizada será explorado pelo espetáculo pornográfico. A pornochanchada, mas não só ela, será o lugar da representação ao nível simbólico desta perversão. É interessante assinalar a relação existente entre valor e prazer, presente em alguns títulos de pornochanchadas: *Eu dou o que elas gostam* e *Cada um dá o que tem*. O prazer se oferece gratuito.

Ele está livre no seu próprio fluxo. No que se poderia chamar "seu estado natural". A identificação é imediata: o imaginário sexual do espectador é logo atingido. Ele passa a ver o filme como o lugar de realimentação da sua libido, explorada no cotidiano. Tudo, no entanto, não passa de um engodo. Sob a capa de um liberalismo exarcebado, se esconde a face da Moral (primeira máscara da Censura). A miséria sexual não é aliviada, mas afirmada.

Em 1976, um filme se propôs a discutir tudo isso. A mexer nas peças deste jogo. O filme, *Noite sem Homem*, foi totalmente vetado pela Censura. A Lei o castigara: ousara tocar no tabu. Num tentativa de acordo (obrigada, naturalmente, pela necessidade dos produtores de não perderem o investimento), o filme foi retalhado e remontado. Mas não houve perdão e *Noite sem Homem* ficou quatro anos nas prateleiras da Censura.

Agora, passados quatro anos, o filme chega às telas com apenas 45 minutos de projeção, o que faz dele um dos mais curtos longa-metragens. Numa apreciação imediata, a idéia que se tem de *Noite sem Homem* é a de um filme castrado. Sua narrativa se dá por arrancos, principalmente na parte final, onde ele desenvolve mais profundamente seu tema central. A estó-

ria, nestes momentos, parece mal contada. E, se o prazer de uma narrativa está no seu desenrolar, *Noite sem Homem* é um filme que teve castrada a sua eroticidade. A Censura, como sempre, cortou no pior lugar.

*Noite sem Homem* conta a história duma greve de sexo dentro de um bordel. Ao localizar a ação no bordel (mundo fechado no qual a ação permanecerá restrita), Renato Neumann tem o espaço ideal para discutir e questionar o que aqui foi chamado de espetáculo pornográfico. O bordel é o lugar da obscenidade, onde moral vigente vira de cabeça para baixo e suas contradições podem ser mais facilmente detectadas. É por isso uma zona ilegal.

No seu procedimento, o filme retoma o código visual e os personagens estereotipados do espetáculo pornográfico, com seu linguajar grosseiro, "realista". Temos o homossexual, o machão, a prostituta. Este naturalismo bordeia frequentemente a sátira de costumes. Mas estes clichês são reavaliados numa postura crítica.

Na cena inicial, no quarto do homossexual proprietário do bordel, Salô (Ítalo Rossi), a câmara passeia languidamente pelo ambiente. Sapatos e roupas espalhados pelo chão indicam um ambiente feminino. A presença do homossexual travestido (que é primeiramente tomado por mulher) rompe toda uma expectativa e coloca a cena no domínio da sátira. Mas, por enquanto, não se pode falar de uma crítica.

A narrativa segue uma estrutura fragmentária: as situações se sucedem independentemente do desenrolar do dia em que a ação se passa. As primeiras cenas são blocos fechados: nos quais se contextualiza o bordel: Uma galeria de tipos de tantos outros bordéis imaginários é novamente percorrida. Não falta o velho freqüentador (Rodolfo Arena). Não falta o delegado, aqui chamado Benvindo (Otávio Augusto), que, pela sua posição de poder, exige tratamento especial da casa. É bajulado por Salô e temido pelas mulheres, que ele obriga a ficarem nuas e escolhe duas dentre elas para participarem da orgia com ele. O delegado é a primeira encarnação do poder a aparecer no filme. Ele é a sua máscara mais evidente: o delegado é o representante da Lei. É o poder que ele representa que determina a ilegalidade e, portanto, isso lhe dá o direito de ficar acima dela.

Salô, que, primeiramente, é mostrado como um opositor do delegado, no desenrolar da cena estabelece uma relação de identidade com ele. Ao ficar a sós com as mulheres, o delegado confia seu casaco a Salô. Este ficará na escada excitando-se com os gritos de Benvindo, enquanto experimenta em si o casaco. O casaco é o elemento que estabelece esta relação de identidade. No fundo, o bordel de Salô é consequência do Poder de Benvindo. O contrato entre os dois se explicita nas caixas de uísque que Salô oferece ao delegado na saída. Mas, com a notícia de que Benvindo fora transferido, o pacto se rompe.

O verdadeiro opositor de Salô não é Benvindo e sim as mulheres que ele explora. A mulher como mercadoria: a prostituta. Para Salô, ela não passa disso mesmo. E, se todas as outras mercadorias estão aumentando, por que não aumentar também a mulher? Mas o aumento não se deve apenas a esta razão. Salô considera sua casa de beira de estrada como um local de status e não admite ser nivelada à sua rival, Maria Navalha, que passara a cobrar o mesmo que ele. Por isso, aumenta o preço dos servi-

ços. Apesar dos protestos das mulheres que passam a uma situação insustentável, pois os clientes, já escassos, iriam simplesmente desaparecer com este novo aumento, ele permanece irredutível.

As mulheres não sabem como reagir. Surge uma líder, Tatuzinho (Zélia Zamyra), que propõe a greve. Ela será um dos alicerces do questionamento que o filme pretende colocar.

A outra vertente é representada por Brigitte (Ítala Nandi). Ela volta ao bordel depois de ter tentado se amigar com um rico fazendeiro. Volta em nome de sua dignidade. O fazendeiro não conseguia esquecer a origem da mulher. Mais, invejava o bordel. Não conseguia chamar a mulher de Maria do Carmo, o nome verdadeiro. Na verdade, desejava Brigitte. No entanto, ela pretendia levar uma vida direita. E em nome dessa lógica é que Maria do Carmo volta a ser Brigitte e regressa ao bordel. Tudo isto é confidenciado a Tatuzinho que, por sua vez, pede a adesão da amiga ao movimento grevista.

Amor com amor se paga, mas de desejo e prazer nem sempre se pode falar em gratuidade. O desejo nem sempre encontra seu objeto. É Salô a se condoer no quarto pelo abandono do amante. É o fazendeiro (Zanoni Ferrite) que volta para retomar Brigitte.

O prazer procura sua sublimação. Salô apresenta um espetáculo de *strip-tease*, que ele considera como uma obra de arte. Mas não é isso que os freqüentadores querem. E o que eles querem não se dá. A violência substitui, então, o prazer e o bordel é destruído.

Mas ele se reconstrói. Tatuzinho é quem sofre as consequências da greve. Salô a expulsa do bordel. A "classe" que ela tentara unir não é capaz de ajudá-la. No final, ela é um personagem em crise, a caminhar numa estrada, sem saber para onde vai. (Rencontramos aqui aquele final característico dos filmes do Cinema Novo, apontado por Jean-Claude Bernardet.)

Os que permanecem no bordel, a eles se integram. Brigitte, Salô e o fazendeiro participam duma dança orgiástica onde, como diz Brigitte, todos se divertem ou não. O bordel está bem montado.

**Roberto Rocha**

# ARROZ COM FEIJÃO E PRATOS TROPICAIS

## CONTOS ERÓTICOS

episódio **ARROZ E FEIJÃO**  
baseado em conto de Sérgio Toni

**Direção**  
Roberto Santos  
**Fotografia**  
Marcelo Primavera  
**Montagem**  
Carlos Vera  
**Cenografia**  
Marcos Weinstock  
**Elenco**  
Cássio Martins  
Joana Fomm  
David José

episódio **AS 3 VIRGENS**  
baseado em conto de Yara  
Gomes Ribeiro

**Direção**  
Roberto Palmari  
**Fotografia**  
Geraldo Gabriel  
**Montagem**  
Sílvia Mattos  
**Cenografia**  
Cecília Azevedo  
**Elenco**  
Paula Ribeiro  
Carmen Silvia  
Eva Rodrigues

episódio **O ARREIMATE**  
baseado no conto de Aécio  
Consolin

**Direção**  
Eduardo Escorel  
**Fotografia**  
Miguel Parente  
**Montagem**  
Gilberto Santeiro  
**Cenografia**  
Anísio Medeiros  
**Elenco**  
Liza Vieira  
Lima Duarte

episódio **VEREDA TROPICAL**  
baseado em conto de Pedro  
Maia Soares

**Direção**  
Joaquim Pedro de Andrade  
**Fotografia**  
Kimihito Kato  
**Montagem**  
Eduardo Escorel  
**Elenco**  
Cláudio Cavalcanti  
Cristina Aché  
Carlos Galhardo  
**Distribuição:**  
Embrafilme

35 mm, Cor  
1977



Em plena euforia da pomochanchada, foi louvável a intenção do produtor César Mémolo ao buscar em *Contos Eróticos* extrair os melhores predicados e evitar o grotesco do gênero. Mas o filme erótico — sobretudo quando não cai nos seus sucedâneos do *soft* e do *hard core* — está ligado à criatividade e imaginação de seu argumento e roteiro, características que nem sempre estão presentes em *Contos Eróticos*. Talvez até existissem nos contos que lhe forneceram a matéria-prima, premiados num concurso da revista *Status*, mas uma direção fria e burocrática lhes tirou o vigor. A exceção, apontada e celebrizada pela imprensa e pelo veto censor que durou três anos, é o episódio *Vereda Tropical*, de Joaquim Pedro de Andrade, que mostra como o sexo pode estar ligado a uma discussão sobre o poder, a política e a economia: a vida íntima está vinculada às coisas públicas.

Ao mesmo tempo em que recoloca, especialmente

por causa de *Vereda Tropical*, a discussão sobre erotismo e cinema, a produção da Lynxfilm e da Editora Três retoma também uma velha alternativa, nem sempre posta em prática, no cinema brasileiro: o filme em episódios. Ensaiado como uma saída de baixo custo e maiores facilidades de produção, o filme em episódios pode oferecer uma variedade de argumentos ligados a um mesmo tema. Por outro lado, dada a quase completa autonomia das partes, permite uma narrativa fluida e ágil que se aproxima da linguagem do curta-metragem e é uma espécie de contrapartida, no nível do conto, ao romanesco do longa-metragem. Sua falta de unidade, apontada frequentemente como uma de suas deficiências, acaba muitas vezes por ser um ponto positivo, já que um único episódio pode impedir o fracasso de um filme.

Se este não é o caso de *Contos Eróticos*, a distância que separa o filme de Joaquim Pedro dos outros

episódios é a mesma que diferencia um tradicional “feijão com arroz” (para ficarmos na linguagem proposta) de uma comidinha especial. A questão está realmente na variedade do cardápio. Alinhados entre si e sem o último segmento, *Contos Eróticos* seria mais um entretenimento leve e digestivo que o cinema brasileiro tem apresentado às suas platéias, preenchendo, como um produto de porte médio, a hoje combatida Reserva de Mercado do Filme Nacional. *Arroz e Feijão*, *As Três Virgens* e *O Arremate*, dirigidos respectivamente por Roberto Santos, Roberto Palmari e Eduardo Escorel, são trabalhos com razoável nível artesanal, alguma preocupação social e uma linguagem que obviamente vai muito além dos tiques grotescos da pomochanchada. Mas seu discurso permanece na superfície do mero anedótico; as histórias chegam a conter algumas boas observações da realidade, mostram padrões morais de comportamento, preconceitos de classe, sem perder, no entanto, a ótica supostamente convincente e persuasiva do realismo. Sua postura diante do sexo é de caráter social-moral, está vinculada a circunstâncias de classe, educação, formação religiosa etc. *Vereda Tropical*, ao contrário, não está interessado nessas circunstâncias complementares e periféricas da atividade sexual; ele procura o núcleo constitutivo e determinante desse modo de ser: a forma do desejo. Na medida em que os três primeiros episódios apenas tratam de intercâmbios sexuais entre pessoas, seres

humanos, suas propostas não evidenciam aquilo que o filme de Joaquim Pedro revela de maneira explícita: ali onde o desejo, o frenesi, se mostra da forma mais estranha, mais insólita (no caso, o amor por melancias), é onde ele se dá na sua mais completa integridade. Sua existência é uma condição de sua estranheza e, de certa maneira, de sua própria monstruosidade.

### Comida Caseira

Primeiro dos quatro episódios, *Arroz e Feijão*, baseado em conto de Sérgio Toni, é dirigido por Roberto Santos. Narra a história da vinda de um jovem rapaz para São Paulo e de suas dificuldades de adaptação à cidade. A mãe escreve uma carta a uma amiga pedindo-lhe que aceite servir o almoço, a "um precinho camarada", ao jovem, única forma de evitar os transtornos de longas viagens, de ida e volta à casa na hora do almoço. A solução acaba sendo boa para ambas as partes: o marido, um motorista de caminhão que vive mais fora de casa, vê a possibilidade de um dinheirinho extra, embora seu machismo encare o fato com reservas; a mulher, ainda no vigor dos trinta anos, sozinha e sem a atenção do marido, percebe, além da relação comercial, a possibilidade de desenvolver suas fantasias de mulher insatisfeita e frustrada. E, naturalmente, para o rapaz, que trabalha numa fábrica de manequins (um elemento fetichista que o filme explora em tom bastante caipira), o arranjo é barato e mais cômodo. A essa história, a direção dá um tratamento quase neo-realista, privilegiando os planos mortos, as redundâncias de linguagem, que preparam um final patético que o filme apenas sugere.

Ocorre em *Arroz e Feijão* o mesmo que nos outros episódios, uma espécie de refinamento *kitsch* da linguagem como alternativa à grossura das pornochanchadas. Ao tentar elaborar um produto nobre — no momento em que era mais

forte o florescimento dos subpornôs nacionais — os produtores de *Contos Eróticos* (especialmente os três primeiros segmentos) estabeleceram apenas uma ligeira diferenciação marginal, semelhante à mudança de rótulo em produtos que têm a mesma origem. Como se — para usarmos um exemplo por demais conhecido — alterassem a posição do jacaré numa camisa Lacoste somente para indicar a sua procedência estrangeira. O "detalhe nobre" vai aqui por conta de um estilo pretensamente mais elaborado mas que se revela alienante, já que, ao evitar a grossura, ele não se dá conta da imensa força da chanchada nos nossos meios de expressão. Eliminando as situações propícias a uma comicidade mais imediata, o trabalho de Roberto Santos termina por resvalar para um oposto carregado de elipses e planos decorativos que evidenciam uma tentativa de expressão que não encontrou a sua justa medida, na ânsia em fazer um banquete de um simples trivial variado.

### Aristocracia Decadente

Roberto Palmari chegou ao cinema de longa-metragem depois de uma prolongada militância em filmes comerciais de propaganda, *spots* para cinema e televisão, e parece que não perdeu os ranços que caracterizam o estilo desses filmes. Sua linguagem tem o formalismo — que nada mais é do que a camuflagem de um simples academicismo — característica invariável dos filmes de propaganda, sempre compostos de planos pomposos e *macetes* de montagem e enquadramento, maneirismos que contribuem para intensificar, de forma ainda mais acentuada que o filme anterior, o tom *kitsch* desse episódio. A história, adaptada do conto premiado de Yara Ramos Ribeiro, passa-se num velho casarão típico da decadente aristocracia paulistana habitado por três velhas senhoras — que, por certo, são *As Três Virgens* do título — e seus fantasmas provindos de anti-

gas repressões e paixões não concretizadas, aflorados momentaneamente pela chegada da sobrinha que ousou desafiar os cânones familiares de pureza e castidade.

O confinamento submetido à jovem na casa das tias desperta nas velhas um passado que toda a repressão não conseguiu obscurecer — já que nada foi concretizado, é mais provável que a tendência seja a de tentar recuperá-lo com frequência — e assim a trama conflui para um final em que "as três virgens" realizam através da sobrinha todos os prazeres reprimidos do passado, proporcionando ao jovem casal, na mesma velha casa, uma grande noite de amor. A história é de bom nível e fala dessa capacidade dos velhos em se tornarem moleques e não-convencionais, como as crianças, desrespeitando normas e tradições dos estatutos do universo adulto. A juventude do casal e a velhice das tias se encontram no único campo comum possível entre eles e que é a fantasia e o sonho; de uns, porque ainda não viveram muito e de outros, porque já viveram praticamente tudo o que podiam. Um clima poético, com o toque feminino da contista, que não recebeu, da parte do precisista Roberto Palmari, a *mise-en-scène* que merecia. O que transformou o segmento num claro exemplo de como um bom argumento pode se perder numa má encenação.

### Propriedade Feudal

Se nos filmes anteriores o tratamento dado pela direção não acertava o passo com o clima sugerido pelo roteiro, no caso de *O Arremate* essa defasagem chega a ser clamorosa. Eduardo Escorel, montador, diretor de vários documentários e de dois longas-metragens de ficção, *Lição de Amor* e *Ato de Violência*, ilustra o conto de Aécio Flávio Consolin com o espírito de um *voyeur* que pede desculpas por assistir a uma cena para a qual não foi convidado.

Sua *mise-en-scène* rígida, estática, cerimoniosa, quase chega a reduzir a trama, os personagens e o cenário a uma abstração. Seu estilo documental, que parece herdado de um velho documentarismo *posado*, onde uma verdadeira natureza morta se oferece ao registro da câmara transformada em instrumento da posteridade, elimina o elemento sensual da história e dilui o seu caráter de denúncia social.

Entre todas as narrativas que compõem *Contos Eróticos*, *O Arremate* é aquela que trata de forma mais deliberada da relação entre sexo e capitalismo e do caráter de objeto a que o corpo humano é submetido nesse contexto. Se a relação capital/trabalho se exerce desumanamente sobre o colono (ou agregado) e o proprietário rural, ela é ainda mais cruel para com sua filha, sujeita ao mesmo tempo ao mando de dominadores e dominados. Fica claro que, enquanto a relação entre colono e dono de terra se estrutura segundo as leis de um capitalismo selvagem, a posição da filha do dominado é a de um simples objeto de leilão. Estão aí presentes, portanto, o tema universal da luta de classes e o tema feminista, mais específico, da luta dos sexos, colocados numa situação extremamente concreta que ainda persiste em sociedades tradicionais e economicamente subdesenvolvidas. No entanto, porque o assunto não é novo na literatura ou no cinema brasileiros, era preciso um maior aprofundamento, tanto na adaptação quanto na direção, o que implicaria uma melhor qualidade dos diálogos e uma encenação menos hierática do que a empregada por Eduardo Escorel, cujo tom cartesiano insiste em transformar o argumento em cerimonioso ritual.

### Horta Lúbrica

Como uma espécie de prato de resistência do trivial variado de *Contos Eróticos*, *Vereda Tropical*, de Joaquim Pedro de Andrade, realiza uma adaptação viva e

bem-humorada do conto de Pedro Maia Soares, em que o personagem relata em carta a sua preferência sexual por melancias, após ter tentado — sem apreciar — outros produtos hortigranjeiros como melões (“são muito pequenos”, diz) e mamões, dos quais não gostou porque “são ocos”. A partir de um relato cujo tom íntimo e confessional apenas provoca um sentimento de absurdo e *non-sense*, Joaquim Pedro desenvolveu um clima em que o sexo está ligado à reflexão. O que poderia ser apenas a manifestação doentia da personalidade do professor universitário (Cláudio Cavalcanti), que prepara tese de mestrado e mora em Paquetá, transforma-se numa atmosfera romântica banhada pelo luar que se derrama sobre a ilha.

A uma aluna (Cristina Aché), que vai visitá-lo, o professor revela suas predileções em matéria de sexo, e é nos diálogos que se estabelecem entre os dois onde está certamente o melhor do filme. Ao invés de se envergonhar ou tomar consciência de sua “doença”, o personagem discorre fluentemente sobre o nascimento de sua paixão pela melancia, transformada em estranho objeto de prazer sexual. As compensações, como se pode imaginar, são inúmeras e fazem parte do repertório das velhas justificativas para relações com animais: “ela é tão quietinha, não me dá nenhum trabalho...” etc. Na feira, a conversa evolui para considerações sobre outros produtos expostos na feira, como cenouras, pimentões, mamões, melões et cetera, com o professor evidenciando conhecimento íntimo desses comestíveis como objetos de satisfação sexual.

Comparando o conto de Pedro Maia Soares com o filme de Joaquim Pedro de Andrade, vê-se que a diferença entre os dois está no caráter íntimo e confessional (que pode ser claramente caracterizado pelo fato de se tratar de uma carta) do conto, bastante diverso do clima — embora não menos sensual e passional —

descontraído e irônico com que o diretor-adaptador considerou o estranho caso de amor do personagem. Através de uma superafetação da representação dos atores e uma ironia extremamente sofisticada, JPA reduz o sexo a sua dimensão real: a manifestação mais explícita, mais livre e mais instintiva do desejo. Na nossa civilização de consumo, baseada numa relação estrita de oferta e procura, o sexo é em geral visto sobretudo em seu aspecto plástico-formal, isto é, exibição de corpos e combinações entre corpos. No incessante sistema de reprodução que alimenta os meios de comunicação de massa, sobra muito pouco espaço para uma séria investigação das motivações que levam a essas combinações. “As inclinações que vão de um coração ao outro me espantam”, dizia Goethe. Na verdade, parece dizer o filme de Joaquim Pedro, não nos devemos espantar diante de nada. Todas as combinações são possíveis desde que produzam uma verdadeira gratificação. Por mais absurdo que possa parecer, o professor de *Vereda Tropical* se sente feliz em sua estranha e unilateral paixão. Quantas paixões, ainda mais estranhas, o desejo não provoca e cujos resultados são muito mais monstruosos e desumanos? Em se tratando de sexo, todas as posições são possíveis. A grande qualidade de *Vereda Tropical* é o seu liberalismo.

Sérvulo Siqueira

## SEM PRESSA



### ATO DE VIOLÊNCIA

**Diretor**  
Eduardo Escorel  
**Roteiro**  
Roberto Machado e  
Eduardo Escorel  
**Fotografia**  
Lauro Escorel Filho  
**Cenografia**  
Paulo Chada  
**Montagem**  
Gilberto Santeiro  
**Música**  
Egberto Gismonti  
**Elenco**  
Nuno Leal Maia  
Selma Egri  
Renato Consorte  
Liana Duval  
Eduardo Abbas  
Antonio Petrin  
Ruthneia de Moraes  
Lisa Vieira  
Mirian Mehler  
**Distribuição:**  
Embrafilme

35 mm, Cor  
1980

### TERROR E ÊXTASE

**Direção**  
Antonio Calmon  
**Roteiro**  
Alvaro Pacheco e  
Antonio Calmon  
**Fotografia**  
Edgar Moura  
**Cenografia**  
Carlos Prieto  
**Montagem**  
Giuseppe Baldaconi  
**Música**  
Remo Usai  
**Elenco**  
Denise Dumont  
Roberto Bonfim  
André di Biasi  
Anselmo Vasconcelos  
Otávio Augusto  
Maria Lúcia Dahl  
Nildo Parente  
José Lewgoy  
Gracinda Freire  
**Distribuição:**  
Embrafilme

35 mm, Cor  
1980

O amor, inexistente, existirá ainda? Há pouco tempo hoje, para certas veleidades do passado. O cinema é a arte mais ante-pressa possível, no tempo da pressa. . .

★★★

Nuno Leal Maia é um ator imponderável. Provoca permanentemente certa sensação de deliberada insegurança entre a caricatura e a seriedade, parece enfim, dar ênfase proposital a uma espécie de falsete dramático. É ele o ator de *O Caso Cláudia*, de Miguel Borges e de *Ato de Violência*, de Eduardo Escorel. Este realizador soube usar de sabida artimanha para dosar o desempenho do seu protagonista. Voltemos a Nuno: estranho galã esse, absolutamente *gaúcho* tanto como marido “vítima” d’*A Dama do Lotação*, de Neville d’Almeida como quanto o ambíguo conquistador do filme de Miguel Borges. A meio caminho da comédia (*Gente Fina é Outra Coisa*, de Antonio Calmon), como afirmei acima, Nuno só vai convencer no drama se sofrer (ou der a impressão de sofrer) muito. E é isso que ocorre em *Ato de Violência*, que traz uma densidade nova a certa linha de filmes do cinema brasileiro.

Tem acontecido muito e pouca coisa no nosso cinema, ultimamente. Dentro e fora dos filmes. Vamos apagar as luzes e ver, a critério do projecionista, algumas bobinas de filmes, como, *Barra Pesada*, de Reginaldo Farias, *Eu Matei Lúcio Flávio*, de Antonio Calmon, *República dos Assassinos*, de Miguel Faria Jr., *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia*, de Hector Babenco, *O Caso Cláudia*, de Miguel Borges, *Terror e Êxtase*, de Antonio Calmon. Na cabine há mais filmes mas não é indispensável nomeá-los. Sabemos que fazem parte de uma safra. Basta apenas que destaques *Ato de Violência* de Eduardo Escorel e torçamos para que no hipotético sorteio do projecionista sejamos mais aquinhoados com as suas cenas. Vamos lá.

★★★

*Fiquei orgulhosa e triste, quer dizer, confusa. . .*

(He) Leninha em *Terror e Êxtase*, de José Carlos Oliveira, Editora Codecri, 1978, pag. 31.

★★★

No Caderno B do Jornal do Brasil de 23 de Setembro de 1980, a atriz Denise Dumont dá algumas declarações a respeito da doação da biblioteca de seu pai, Humberto Teixeira, à Fundação Edson Queiroz, em Fortaleza: "Quando eu era muito pequena papai me deu Huxley para ler. Hoje eu compreendo melhor porque ele fez isso e sou muito grata. Foi assim que adquiri o amor pela leitura, de modo que procuro fazer o mesmo com meu filho Diogo, enchendo-lhe a cabecinha de histórias".

★★★

Denise Dumont interpreta (He) Leninha em *Terror e Êxtase*, de Antonio Calmon. Neste caso dá-se outra impressão no espectador. Longe, muito longe das frias musas do autor de *Contraponto*, e do fingido cinismo de Nuno Leal Maia em *O Caso Cláudia*, estamos diante de uma generosíssima atriz-personagem. Dádiosa em excesso ela literalmente expõe-se ao filme, transforma-se nele. A voz rouca de Denise Dumont verte o erotismo proposto pelas imagens num triste pranto de marginais. Só me lembro de oferta semelhante na Lúcia Mc Cartney que Adriana Prieto teceu para mim nos saudosos idos de 1970.

★★★

"Aquela boca — era seu detalhe mais marcante. Porque dependia do pequeno lábio superior de Virgínia sua característica de inocência infantil — uma impressão que persistia em quase todos os seus momentos, que era notada em todas as suas ações, estivesse ela contando histórias sujas, ou conversando com o Bispo, tomando chá em Pasadena, ou envolvida com rapazes, gozando aquilo que chamava "um sarrinho", ou ouvindo Missa." (Aldous Huxley: *O Cisne Também Morre*)

★★★

No final de *Ato de Violência* a entrevista de Nuno Leal Maia é marcada por um dado qualquer de arcaísmo (psicológico), de regressão. Ele já não é (ou mesmo não foi durante o desenrolar de todo o filme) o fácil "falso malandro" d'*O Caso Cláudia*. Perplexo, ele evolui dramaticamente, penetra na galeria dos personagens mais densos. Seu "número" é comovente pelo mistério que se encerra em seu mundo inacessível. Corresponderia, o assédio dos repórteres ao reincidente "criminoso", à entrevista de Jean-Pierre Léaud à psicóloga em *Os Incompreendidos (Les Quatre-Cents Coups)* de François Truffaut.

★★★

Na medida em que o cinema vai evoluindo, alguns conceitos novos aparecem e ajudam a classificação dos filmes em gêneros e categorias. "Em arte, só quem rompe um código se conforma ao código da modernidade. Ocorre que todos agora nos queremos modernos, e que, no fundo, ninguém mais se apega a código nenhum. Segue-se que a situação da vanguarda fica muito facilitada, ao mesmo tempo que se complica. É claro que não é o caso de voltar atrás, o que, aliás, não seria possível, pois o tradicionalismo técnico já não se encontra e não é mais um adversário de primeira linha. Sua existência é um resíduo provinciano, e dia a dia está mais evidente o parentesco e não o antagonismo, entre a inovação pela inovação e o movimento geral da sociedade. (. . .) Assim, talvez o rigor agora não esteja na destruição (redundante) de linguagens que já não resistem, mas na capacidade de tirar partido vivo, tão a par das coisas e sem prevenção quanto possível, desta terra de ninguém que é o nosso habitat atual" (Roberto Schwarz: *O Pai de Família e Outros Estudos*. Paz e Terra.).

★★★

Baseado, como os outros filmes mencionados neste artigo, na crônica policial corrente, *Ato de Violência* traz a esse cenário cinematográfico um dado novo: *alma*. No umbral dos acordos atômicos assinados sob inúmeras controvérsias, a palavra *alma*, por analogia sonora poderia receber um curioso atributo metafórico: *alma pesada*. E para os que se interessam por cinema há mais tempo, seguir-se-ia o trocadilho óbvio substituindo o filme de Eduardo Escorel: *A Batalha da Alma Pesada*(<sup>1</sup>).

Parênteses dialético: Tenho (na medida em que consigo uma pausa para armar conjecturas sobre a situação estética do cinema brasileiro de hoje), defendido com certa constância a leveza em detrimento dos melodramas que trazem peso e densidade apenas ao pobre arcabouço fundado em dramaturgias ultrapassadas. A informação cinematográfica deve ser sempre incrementada por uma vontade autêntica e é esta que pode ser cognominada de *alma* de um filme.

★★★

O que pesa mais? Um quilo de chumbo ou um quilo de algodão? (Evocação de *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho). Nosso cinema doce-amargo anda transformando muito algodão em chumbo! . . .

★★★

Um pensamento machadiano, lido não sei bem onde, cabe bem aqui entre um rolo e outro, de filme: *Na mulher o sexo atenua a banalidade, no homem, agrava*.

★★★

Há sexo (e muito) na maioria das cenas projetadas. Em geral ele está vinculado à violência. Nossos cineastas não se preocupam muito em filtrar o erotismo, mas há alguns momentos inspirados. Insisto, primeiro, na proposta de "erotismo automático" que nos fornece a (He) Leninha de *Terror e Êxtase*. Denise Dumont não precisa esforçar-se muito: basta aparecer. Em *Ato de Violência*, Eduardo Escorel redime-se da misoginia revelada em *Contos Eróticos* (episódio *O Arremate*). Toda a seqüência entre Nuno Leal Maia e a prostituta (maravilhosamente filmada em tons violáceos pelo irmão do realizador, Lauro Escorel), possui um clima muito especial de excitação auxiliado pela dúvida do espectador a respeito dos propósitos do personagem.

★★★

Outro ator que sobressai nessa antologia "policial" é Anselmo Vasconcelos. Ele brilha em *República dos Assassinos*. O travesti Eloína que interpreta tem tal força que refaz as atuações do mesmo ator nos demais filmes.

★★★

Eduardo Escorel, cavalheirescamente, homenageia Lisa Vieira numa pequena cena logo no início de *Ato de Violência*. Antigo montador do cinema novo, Escorel recorre a um estranho e sensível *raccord* para realçar a curta aparição da atriz.

★★★

Pode-se, a rigor, fazer uma classificação dos filmes do tipo "sem referência" (ou *underground*) e com referência (como gostaria Roberto Schwarz, aqueles que possuam a "capacidade de tirar partido vivo, tão a par das coisas e sem prevenção quanto possível, desta terra de ninguém que é o nosso habitat atual"). Essa divisão, é óbvio, faço-a um pouco constrangido, tentando ajudar o leitor a penetrar mais facilmente no labirinto deste texto. Vou deixar de lado os primeiros, "sem referência", que merecerão, mais tarde, tratamento melhor, para esclarecer que aquilo que une os tópicos relativamente soltos deste texto é que os filmes colocados na nossa imaginária sala de projeção tem *referência* jornalística (crônica policial) direta.

★★★

Não sei se fui bem claro e prossigo aqui meu raciocínio. Todo o mundo sempre adotou o estratagema de filmar eventos públicos e notórios e em geral escandalosos e isto faz parte da regra do jogo cinematográfico (arte, indústria, talento etc.). Entre nós essa moda pegou (cf. por exemplo, no cinema novo, *O Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias), mas, na minha opinião veio acompanhada de um cacete que torna quase todos os filmes mencionados aqui (ou por mencionar), primos entre si. É este cacete que fará, nestas linhas, a mágica de conciliar num só bloco o meu pensamento: essa pequena antologia recente de nosso cinema é, com exceção de *Ato de Violência, desalmada*; carece de um quê de transcendental para livrá-la do limbo da sétima arte.

★★★

- Por que é que você matou Teresa dos Santos?
- Táí uma coisa que eu gostaria de saber, viu amigo?
- As suas vítimas eram prostitutas. Porque essa preferência?
- Eu não. . . não sei explicar.
- Como é que você explica, você ter cometido duas vezes o mesmo crime?
- Não sei, não sei, é um fato que eu desconheço inteiramente. . .
- Como foi que você matou Teresa?
- Devo ter esganado ela.
- O que você fez depois disso?
- Depois disso pensei em morrer.
- Pensou em se matar?
- Em me suicidar, não. A pessoa pode pensar em morrer sem querer se matar. Mas até que não seria mal morrer aí atropelado por um trem ou debaixo de um carro.
- Você odeia as mulheres.
- Não. Sempre me dei bem com as mulheres. . .<sup>(2)</sup>

★★★

O parâmetro referencial de um filme, ao meu ver, cresce ou diminui qualitativamente a partir de seu estilo e não da sua

"produção". Este estilo, uma vez "desprezado" pelo realizador pode surgir num pequeno detalhe nascido ao acaso, por uma presença marcante em cena, por uma vocação não detectada, por uma tradição familiar, enfim, por um "inconsciente cinematográfico". Alguns desses filmes, entretanto, apresentam passagens ou climas que não me permitem (inclusive não teria autoridade para isso) reprová-los ou condená-los irremediavelmente. Antes que nosso projetor considere seu expediente encerrado algumas outras menções se fazem necessárias.

★★★

Um dado ausente em todos os filmes da série é o humor, tomado como dado específico (não me refiro àquele que resvala de situações deliberadamente outras). N' *O Caso Cláudia*, entretanto, por tradição cinematográfica de seu realizador, esse simpático "deslize" surge mais amigável e às vezes o riso aflora verdadeiro, acadêmico, como nas nossas antigas comédias musicais. Resultante da caricatura (cf. o personagem do delegado, personificado por Newton Couto, que é um legítimo descendente das fitas dos anos 40 e 50), esse bom humor é diferente, por exemplo daquele que decorre de um exagero no manuseio dramático ou de uma soltura excessiva dos atores como a seqüência do "suadouro" aplicado por Anselmo Vasconcelos e Tonico Pereira em Pascoal Villaboim, num entreato de *República dos Assassinos*.

★★★

Este artigo poderia também ser chamado *Em Letra de Imprensa* ou, por exemplo, *Última Hora* pois está sempre lidando com filmes tirados das notícias de nossas folhas, sejam elas diárias ou hebdomadárias. O título final, está vinculado a uma fórmula pessoal de precaução, porque há algum tempo estou às voltas com um trabalho sobre *Luz del Fuego*, que deverá ser transformado em filme. Como falei em alma, esclareço que não tenho capacidade nem vocação espiritual para beatificar ou canonizar essa riquíssima personagem feminina. Mas, devagar, sem pressa, espero, ao menos, como a turma à qual vou passar a pertencer, tornar-me um humilde pistolão em favor dessa causa.

★★★

Lidar com cacetes (em cinema) é um desafio inegável para qualquer diretor, sobretudo para aqueles que se dedicam à pesquisa (irrepreensível) da linguagem, como Eduardo Escorel. Esse dilema tem dois polos: o industrial e o talentoso ou artístico. O cinema, felizmente, é raro demais para que a comparação que vou fazer seja, ao menos numa primeira instância, viável: a todo momento estamos ouvindo no rádio ou mesmo em *shows* ou logradouros públicos, músicas com intérpretes como Joanna, Simone, Maria Bethânia, Marina, de autores ricos (e aqui o dado importante: a seu modo também "referenciados" entre si) como Gonzaguinha, Suely Costa, Caetano Veloso, Sara Benchimol, Chico Buarque (faltam muitos, mas, desculpem, não é minha seara). Essas "explosões cordiais" (sic) não estarão simplesmente mostrando que não podemos fugir à moda?

David E. Neves

(1) Paródia do título do filme francês de Jean Dréville (originalmente *La Bataille de l'Eau Lourde*, feito em colaboração com o norueguês T.V. Muller em 1947). Um filme igualmente de atualidade reconstruída.

(2) Trecho dos diálogos da cena final de *Ato de Violência*.

# GINÁSTICA OLÍMPICA

Dentro da imagem Helena Ramos se mexe muito.

Ela invade a cena depois da ação já iniciada, e invariavelmente quebra a tranquilidade sugerida pelas linhas do cenário. Pisa forte, gestícula de modo desleigante, agita os braços, bota as mãos nas cadeiras, encara o espectador com uma exagerada expressão de mau humor e berra as suas falas.

Dentro da imagem Sandra Bréa se mexe pouco.

Ela chega ao cenário antes da ação começar, e fica lá, como um objeto, quase sem interferir na cena. Dorme no sofá da sala, senta-se imóvel sobre as pernas cruzadas no gramado do jardim, esconde-se numa sombra da escada. Fala pouco e baixinho. Seu rosto, muito pintado, é uma espécie de máscara. Uma expressão só, triste, parada.

Na maior parte do tempo os personagens de *Convite ao Prazer* agem como Helena Ramos. Na maior parte do tempo a câmara de *Convite ao Prazer* age como Sandra Bréa.

No lado de dentro da imagem os personagens se movimentam como habitualmente fazem os intérpretes de um filme pornográfico: lutam corpo-a-corpo como se estivessem empenhados numa competição de ginástica olímpica. No lado de fora da imagem, no entanto, a câmara de filmar, o personagem que vê, o personagem que age só com os olhos, vê sem se mexer, como se pretendesse opor à competição de ginástica olímpica alguns exercícios de ioga.

Helena Ramos e Sandra Bréa se encontram numa única cena.

Helena interpreta Anita, mulher de Luciano, um dentista. Sandra interpreta Ana, mulher de Marcelo, um industrial. Os dois, amigos do tempo de colégio, se reencontram ao acaso na primeira cena do filme. Luciano dispensara a recepcionista mais cedo para ficar só no consultório com uma prostituta. Marcelo aparece fora de hora para refa-

zer uma obturação e surpreende o amigo com a mulher já na cadeira de dentista reclinada para fazer as vezes de uma cama.

Luciano oferece a prostituta a Marcelo. Marcelo aceita e retribui com um convite para o dia seguinte, uma visita ao apartamento que ele montou especialmente para receber mulheres. Luciano inventa uma desculpa em casa — um trabalho extra, uma extração mais complicada — e no dia seguinte sai direto do consultório para o apartamento de Marcelo.

Anita desconfia do trabalho extra, segue o marido, descobre o apartamento e vai até a casa de Ana para denunciar tudo. Aí se dá o encontro entre Helena Ramos e Sandra Bréa. Ou digamos assim, aí se dá o encontro entre a personagem e a câmara, as duas reunidas na imagem.

A Anita de Helena, furiosa, agitada, quer invadir o apartamento, acabar com a pouca vergonha, arrancar Luciano de lá e arrastá-lo de volta para casa. A Ana de Sandra, ao contrário, não quer fazer nada. Conhece o apartamento, sabe o que o marido faz, mas prefere ficar em casa, aguardando sua volta.

A cena é breve. Na realidade não se destaca especialmente das demais cenas do filme. É uma imagem como outra qualquer. Mas é neste instante que se confirma a sensação provocada desde o

primeiro momento pela relação entre as duas personagens femininas e a câmara de *Convite ao Prazer*. Ou seja, aí se confirma a sensação de que existe uma certa cumplicidade, ou no mínimo uma identidade de pontos de vista, entre a personagem de Sandra Bréa e a personagem invisível que age só com os olhos, o que vê, o que determina o que o espectador vai ver, o que torna as ações visíveis.

A cumplicidade entre Ana e a câmara de filmar salta então aos olhos do espectador. Os modos agitados e desleigantes de Anita parecem ainda mais agitados e desleigantes diante da polida quietude de Ana. Polida e sábia quietude. Sábia porque Ana age no filme exatamente como age o espectador (através dos olhos da câmara) durante a projeção: observa com tranquilidade, meio dentro meio fora de ação. Por um pequeno espaço de tempo o espectador, a personagem invisível que vê a cena e mais uma das personagens visíveis dentro da cena são uma pessoa só.

A platéia, já acostumada a ver através dos olhos de alguém como Ana, se dá conta, neste trecho do filme, de que na tela aparece a ação filmada e mais o ponto de vista de onde a ação foi filmada; se dá conta de que Ana funciona neste plano como um espelho que reflete a câmara, ou mais exatamente, reflete o

homem que filma por trás da câmara. O que até então poderia ser confundido com uma presença apenas mecânica, objetiva, impessoal, surge na tela como coisa viva, com corpo de gente.

Está ali, então, a personagem principal, a que vê com a precisão de uma câmara, a que vê tal como nós, espectadores, a que foi criada pelo narrador para funcionar dentro da imagem como um pedaço dele mesmo, como uma expressão direta de seu ponto de vista, a portavoza de uma afirmação diluída por toda a história: a única coisa que faz sentido no mundo é ficar imóvel, é aprender a ver, é aprender a contemplar sofredamente, porque na realidade nada faz sentido.

Em nenhum momento *Convite ao Prazer* afirma diretamente esta identidade entre o narrador por trás da câmara de filmar e a personagem de Sandra Bréa na frente da câmara de filmar. Existe só uma sugestão, ligeira, imprecisa, e as intenções do narrador se realizam melhor se a questão fica assim, se o espectador pega apenas vagamente esta relação, como uma semelhança nascida meio ao acaso, não desejada a priori. A cumplicidade é coisa que o espectador sente, mas não pode provar. Coisa que não pode provar, mas que não pode deixar de sentir.

## CONVITE AO PRAZER

**Direção e roteiro**  
Walter Hugo Khoury  
**Fotografia**  
Antonio Meliande  
**Cenografia**  
Campello Neto  
**Música**  
Rogério Duprat  
**Montagem**  
Gilberto Wagner Correa  
**Elenco**  
Roberto Maya  
Serafim Gonzales  
Helena Ramos  
Sandra Bréa  
Kate Lyra  
Rossana Ghesa  
Aldine Miller  
**Distribuição:**  
Embrafilme



35 mm, Cor  
1980

De quando em quando, no meio de um diálogo, uma personagem reconhece que a câmara de filmar está certa em seu imobilismo, em seus movimentos muito polidos e suaves. A vida, de fato, não se mexe, a câmara apenas a imita: "tudo vai da mesma forma, como ontem, como anteontem, como no passado, como antes de eu nascer, como antes de Cristo", diz Marcelo ao reencontrar Luciano. "Não existe nada melhor ou pior, ficar sozinha é tão ruim quanto suportar uma solidão a dois", diz Eugênio numa conversa com Ana.

No começo da história, sobre uma imagem tirada de um quadro de Magritte, uma mulher com os olhos vendados, temos uma frase de Spinoza tomada como epígrafe, ou como outro título ou como enunciado de uma questão que o filme pretende demonstrar: "A liberdade é o reconhecimento da necessidade". Lá pelo final da história, na cena em que Helena Ramos e Sandra Bréa se encontram, Ana retoma a epígrafe para explicar o que vai fazer, ou melhor, para explicar que não vai fazer nada. Diz que prefere fechar os olhos ao que Marcelo faz fora de casa, diz que tem necessidade do marido, que gosta dele mesmo ele sendo como é.

A câmara de filmar — o narrador por trás da câmara de filmar — age todo o tempo em cumplicidade com Ana. Toma também a frase Spinoza (através de uma leitura muito particular) para justifi-

car a imobilidade da câmara (que em alguns momentos até se mexe, suavemente, mas que na verdade está mesmo parada) e o quadro de Magritte para justificar a venda um tanto pornográfica que colocou sobre os olhos.

O sentimento que impulsiona esta história não é diferente do sentimento que impulsionou os filmes anteriores de Walter Hugo Khoury. Nem diferente, a rigor, é a preocupação de encontrar uma solução formal requintada, polida, e de colocar dentro da história, no meio da cena, uma personagem qualquer capaz de materializar este sentimento de amargura diante do mundo — para o autor, coisa meio sem sentido, agressiva, brutal. O que há de diferente em *Convite ao Prazer* é a interpretação da frase de Spinoza, é o uso da epígrafe como uma espécie de escudo aplicável à situação particular do mercado de cinema no Brasil.

É como se o narrador estivesse querendo nos dizer que hoje liberdade em termos de cinema é o reconhecimento da necessidade de se comportar assim como fizeram e continuam fazendo estes muitos produtos dirigidos a um público marginal, as pornochanchadas. Ou seja, como se a liberdade, neste momento em que existe um público interessado não propriamente em cinema mas em pornografia, neste momento em que (digamos assim) a censura decidiu abrir um pouco, ou imitar um pouco o quadro de Magritte, é como se neste momento a liberdade fosse o reconhecimento da necessidade de imitar a ginástica sexual dos filmes pornográficos.

É verdade, a desorganização do mercado de cinema entre nós favorece mesmo a produção de um tipo de filme que se destina não propriamente às pessoas interessadas em cinema. É verdade, a desorganização do mercado não estimula o investidor a tentar competir com o cinema de verdade (com o que a opinião pública costuma identificar como cinema de verdade, que é coisa que vem lá de fora). Esta é uma tentativa que fica só nas

mãos de alguns artistas, de alguns sonhadores. É verdade ainda, existe hoje já mais ou menos estabelecido entre nós este mercado paralelo para o subproduto feito assim como se fosse um filme. Mas daí até o reconhecimento de que é preciso imitar estes produtos para ser livre, vai uma distância enorme.

E *Convite ao Prazer* procura se equilibrar exatamente aí, no meio do abismo, no ar. Tenta uma ginástica impossível. A câmara age assim como Ana. Parada. Coisa de um gesto só. Exercício de ioga. De olhos fechados. Bota uma venda no-rostos, e observa. Uma imobilidade ambígua, que serve ao mesmo tempo como desculpa para um realizador até aqui preocupado em mostrar a falta de ação como uma condição trágica do indivíduo, e como um meio perfeito de satisfazer o consumidor do filme pornô: ele fica com os olhos grudados no que se passa dentro da imagem, atravessa o personagem invisível assim como está acostumado a fazer, sem sequer se dar conta dele. Vê o imediatamente visível. Não vai adiante, que nem o pior cego, o que não quer ver mesmo quando nenhuma venda lhe cobre os olhos. Que nem o pior cego, como a câmara deste filme.

José Carlos Avellar

### PEQUENA BIBLIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO

**Cinema nos Anos 70**, de Jean Claude Bernardet, José Carlos Avellar e Ronald F. Monteiro. Coletânea de artigos sobre o cinema brasileiro. 130 páginas. Ilustrado. Edição Europa (Rua Riachuelo 109, Rio de Janeiro).

**Cinema Brasileiro: 8 Estudos**, de Celina do Rocio, Clara Satiko Kano, Rudá Andrade, Maria Rita Galvão, Solange Straub Stecz, Elizabeth Karam, Márcio da Rocha Galdino, Jean Claude Bernardet, Jorge de Freitas Antunes, João Carlos Rodrigues e José Wolf. Edição dos trabalhos premiados em concurso promovido pela Embrafilme em 1977, por ocasião dos 80 anos de cinema no Brasil. Os oito temas selecionados são Pátria Redimida: um Filme Revolucionário; Eduardo Abelim; Com Aníbal Requião, Nasce o Cinema no Paraná; Paulo Benedetti; A cidade, o campo; Nosso Cinema e Nossa Música; o Índio Brasileiro e o Cinema e Cinema e Futebol: uma história em dois campos. 232 páginas. Ilustrado. Edição Embrafilme/Funarte.

**Cinema: uma janela mágica**, de Bete Bullara e Marialva Paranhos Monteiro. A História do Cinema, A Linguagem do Cinema e uma Pequena História Comentada do Cinema Brasileiro escritas para crianças e adolescentes. 86 páginas ilustradas a cores. Edição da Fundação Rio em convênio com a Embrafilme e Cineduc.

**A História do Cinema Vista da Província**, de Walter da Silveira. Prefácio de Guido Araújo. Organização dos textos e ensaio final (*Repensar o Cinema*) de José Umberto Dias. 128 páginas, mais um caderno de 8 páginas em papel couché ilustrado com fotos de filmes. Edição da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

**Filmografia do Cinema Brasileiro, 1900-1935.** Levantamento feito por Jean Claude Bernardet no jornal *O Estado de São Paulo* de 1º de janeiro de 1900 a 31 de dezembro de 1935. Nota de apresentação de Carlos Augusto Calil. Edição da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, Comissão do Cinema.

**Hollywood na Cultura Brasileira,** de Cláudio de Cicco. Ensaio sobre "a influência do cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40" feito através da análise de textos e de publicidade da Revista da Semana. Prefácio de Egon Schaden. 130 páginas. Ilustrado com fotos de filmes e reproduções de páginas da *Revista da Semana*. Editora Convívio (Alameda Eduardo Prado 705, São Paulo).

**Cinema Brasileiro: Propostas para uma História,** de Jean Claude Bernardet. Seis ensaios: *A Presença Importada; A Cavação; Aventuras do Pensamento Industrial Cinematográfico; Novo Ator: o Estado; Mimetismo, Cachoeiras, Paródia; e O Proletariado Aparece Lá Onde não Estava Sendo Procurado*. 104 páginas. Editora Paz e Terra (Rua André Cavalcanti 86, Rio de Janeiro).

**Cinemação,** de José Celso Martinez Correa, Celso Lucas, Álvaro Nascimento e Noilton. Montagem de ensaios e entrevistas em torno da experiência dos autores com o filme *25*, realizado em Moçambique, com a filmagem e o esforço para a finalização de *O Rei da Vela*, e o projeto *Fronteiras*. 170 páginas. Ilustrado. Editora 5º Tempo Produções Artísticas e Culturais Ltda. (Rua Jaceguai 520, São Paulo).

**Sétima Arte: Um Culto Moderno,** de Ismail Xavier. Análise da reflexão sobre cinema nos anos 20, "período de sedimentação da crítica cinematográfica na França, dentro de posturas e conceitos que se estenderam a outros países, inclusive o Brasil". 280 páginas. Ilustrado. Editora Perspectiva. (Avenida Brigadeiro Luís Antônio 3025, São Paulo).

**Cinema Brasileiro,** de Araken Campos Pereira Júnior. Fichas técnicas de filmes brasileiros realizados entre 1908 e 1968. 400 páginas. Editora Casa do Cinema de Santos.

## ROTEIROS

**Aleluia Gretchen,** de Sílvio Back. Roteiro do filme acompanhado de textos de Deonísio da Silva, Inácio Araújo, Hélio Nascimento, José Carlos Avellar, João Manuel Simões, Ivo Egon Stigger, José Carlos Monteiro, Orlando Fassoni, Luís César Cozzatti, Sérgio Augusto e Jean Claude Bernardet. 122 páginas. Ilustrado com fotos do filme. Editora Movimento (República 130, Porto Alegre). 4ª edição.

**Chuvras de Verão,** de Carlos Diegues. Roteiro do filme, precedido de uma nota introdutória do autor. 108 páginas. Ilustrado com fotos de Álvaro di Rago. Editora Civilização Brasileira (Rua Muniz Barreto 91/93, Rio de Janeiro).

**Coronel Delmiro Gouveia,** de Geraldo Sarno e Orlando Senna. Roteiro do filme, precedido de artigos dos autores sobre Delmiro (de Orlando Senna) e sobre a elaboração do roteiro (de Geraldo Sarno), de roteiro usado durante a filmagem, de uma cronologia de Delmiro Gouveia, de citações de Graciliano Ramos, Mário de Andrade e de Gilberto Freire, e de dois textos críticos de José Carlos Avellar e de Robert Grelier. 142 páginas. Ilustrado com fotos do filme. Editora Codecri (Rua Saint Roman 142, Rio de Janeiro).

**Limite,** filme de Mário Peixoto, de Saulo Pereira de Mello. Reprodução fotográfica do filme de Mário Peixoto, "conservando meticulosamente seus enquadramentos originais, e buscando, pela proporcionalidade entre o número de fotogramas e a duração do take, conservar seu ritmo". Prefácio de Otávio de Faria, nota pessoal e introdução às fotografias de Saulo Pereira de Mello. Ampliações dos fotogramas feitas por José Almeida Mauro e Fernando José Alves. Programação visual de Cecília Juca e Gastão de Holanda. 210 páginas. Edição da Funarte e do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

**Shirley, a História de um Travesti,** de Leopoldo Serran. Roteiro do filme a partir de argumento de Hector Babenco, Celso Curi e Leopoldo Serran. Prefácio de Carlos Diegues. 96 páginas. Editora Codecri (Rua Saint Roman 142, Rio de Janeiro).

**Tudo Bem,** de Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran. Roteiro do filme, precedido de um perfil dos personagens e seguido por notas dos autores. 100 páginas. Ilustrado com fotos do filme. Editora Civilização Brasileira (Rua Muniz Barreto 91/93, Rio de Janeiro).

**Terra dos Índios,** de Zelito Viana. Roteiro do documentário, com o texto integral das entrevistas e da narração precedido de uma introdução do autor, que apresenta os colaboradores, o projeto e as pessoas entrevistadas no filme. 118 páginas. Ilustrado com fotos do filme. Edição Embrafilme.

Na nota introdutória a *Chuvras de Verão* (Civilização Brasileira, 1977), Carlos Diegues propõe a distinção entre película e texto, entre filme e roteiro. Reivindica mesmo a existência autônoma dos roteiros cinematográficos enquanto textos. E considera seus filmes escritos como "novela cinematográfica", "nada fiel à forma tradicional do roteiro com seus maneirismos técnicos, todas aquelas convenções inibidoras da criação e do ato de filmar". O texto se converte literalmente em *roteiro*: indicações de filmagem, apontamentos para a câmara, passíveis de modificações, transformações, improvisações, no próprio ato de filmar.

*Chuvras de Verão* é roteiro para um filme de cotidiano. Captação do dia-a-dia de Afonso, funcionário recém-aposentado, em um subúrbio do Rio de Janeiro. A partir de uma sucessão temporal marcada por cinco dias, são tratados diversos acontecimentos: a aposentadoria de Afonso e a descoberta do bandido Lacraia escondido em sua casa, o rapto e assassinato de uma criança pelo palhaço Guaraná, o escândalo entre Abelardo e seu filho por este namorar uma dançarina de *strip-tease*, a fuga para o interior do Brasil de Lacraia e Lurdinha (doméstica de Afonso), o enlace amoroso entre Afonso e Isaura, funcionária solteirona, enquanto as chuvras de verão correm pelas janelas.

Não se trata de roteiro de filme de enredo, construído a partir do desenlace da ação. *Chuvras de Verão* é montado como sucessão de quadros e situações em torno do personagem Afonso. O texto encerra-se armando uma nova situação, cuja solução o leitor fica sem conhecer: dois engenheiros da prefeitura chegam à casa de Afonso, para discutir a desapropriação de sua casa, necessária à passagem de um viaduto. Afonso recebe os engenheiros. Lá fora, pelas ruas ensolaradas, passa o operário Sanhaço, em companhia dos filhos, a caminho do trabalho.

to; Zeca Maluco, esquizofrênico, que não pára de trabalhar e que delira ter morrido de fome.

A inauguração da reforma vai ser comemorada com recepção ao namorado multinacional de Vera Lúcia. Os operários viram a noite para terminar a obra. Estão tensos e nervosos e acabam brigando por causa de uma banana. Um deles esmigalha a cabeça de outro com uma marreta. O cadáver tomba na sala de visitas. O sangue jorra no tapete da sala. Os convidados estão para chegar. O rabecão não aparece.

Mas a recepção se realiza. Os convidados bebem e conversam alegres. Elvira permanece sentada sobre um puff, tentando encobrir a mancha de sangue no tapete. O operário, colocado sobre a pia da cozinha, único lugar do apartamento que não passa pela reforma, é velado por Aparecida. Na sala, o gringo dos satélites canta *Around the World in Eighty Days*, acompanhado pela multidão de convivas. Na cozinha, Aparecida entoa uma incelença ao operário morto. Tudo se confunde: a cozinha e a sala, a morte e a mancha, a incelença e a canção.

Construído com penetração de real e simbólico, a grandiosidade do projeto de *Tudo Bem* evidencia-se na tomada final: vista aérea das Cataratas do Iguaçu, com acordes de orquestra tocando o *Around the World*. . . e abafando a incelença de Aparecida. Seria a resistência das Aparecidas superada pela expansão dos satélites dos gringos?

#### Ficção como Documento

*Coronel Delmiro Gouveia*, roteiro de Geraldo Sarno e Orlando Senna, premiado no Festival de Brasília de 78 (Codecri, 1979), afasta-se dos dois anteriores, pela influência do documentário e pela maior marcação da linha de enredo. A linguagem de documentário faz-se sentir na utilização de depoimentos e narrações em *off*. Caráter documental facilitado pelo solo histórico em que se constrói

o texto: a carreira de Delmiro Gouveia, empresário nordestino, desde a ida para Alagoas em 1902, até seu assassinato (1917) e destruição de sua fábrica de linhas em 1930, pelos trustes estrangeiros.

No roteiro de Sarno e Senna, ficção e verdade se encontram mescladas. Na abertura da versão definitiva, há o depoimento do velho, ex-operário da fábrica da Pedra, que estabelece a verdade a respeito do personagem Delmiro: "Com a chegada dele, o lugar foi mesmo que ter enricado". Depoimento documental que dá estatuto de verdade à narração em *off* dos diversos personagens.

Na seqüência final, a fala em *off* do Zé Pó superpõe-se às imagens de destruição da fábrica. As máquinas rolam pelo penhasco, mergulhando nas águas do São Francisco, enquanto o personagem-operário constata o porquê do fracasso de Delmiro: "A fraqueza do Coronel é que ele era só, sozinho mesmo, e aí atiraram nele e mataram a fábrica". Representa-se Delmiro como precursor da luta contra o imperialismo, pioneiro de uma burguesia progressista. Constitui ainda Delmiro, no depoimento fictício de Zé Pó, exemplo para a luta (hoje) do "povo trabalhador": "Tenho para mim que ele foi como um exemplo pra nós tudo". E conclui o personagem: "Mas penso também que o dia em que o povo fizer as fábricas pra ele mesmo, aí num tem força no mundo qui pode quebrá nem derrubá".

Do depoimento verdadeiro do velho ex-operário da fábrica ao depoimento ficcional do personagem Zé Pó, completa-se o movimento do roteiro de *Delmiro Gouveia*. O velho operário, testemunha ocular, nos conta *como foi*. O jovem operário, personagem, nos completa o *como foi* e nos anuncia o *como será*: as fábricas construídas pelo próprio trabalhador. Do velho operário ao jovem operário, da testemunha ao personagem, do documentário à ficção, do depoimento à utopia.

#### Roteiro-texto

Tradicionalmente se fala da influência da linguagem cinematográfica sobre o texto escrito. É o caso da montagem e fragmentação da narrativa utilizadas em romances brasileiros contemporâneos, como *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado, e *A Festa*, de Ivan Angelo — romances que se aproximam de *Tudo Bem*, pela presença do elemento "festa" como metáfora das transformações recentes da sociedade brasileira. Em *Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, e *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, são também romances que se apropriam de recursos da linguagem cinematográfica, mesclando-os à escrita ficcional.

*Shirley*, roteiro de Leopoldo Serran (Codecri, 1979), subverte, porém, a relação entre cinema e escrita. Não se trata de texto literário contaminado pelos trejeitos do discurso cinematográfico. Nem tampouco de roteiro de filme publicado como texto. É um roteiro *para* filme, publicado independente de uma possível futura conversão em película.

O aparecimento em livro de roteiros como *Chuvvas de Verão* (1977), *Tudo Bem* (1978), *Coronel Delmiro Gouveia* (1979) e *Shirley* (1979) liga-se à reivindicação de Carlos Diegues quanto à autonomia do texto frente à película. O roteiro se converte literalmente em *texto*. Seu consumo torna-se possível à margem da projeção do filme na tela, ou de sua própria produção, marcando a ampliação do espaço de intervenção da atividade cinematográfica (escrita de roteiros) no campo cultural brasileiro.

# CINEMA E DEPENDÊNCIA

A recente publicação de *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes (Paz e Terra, Embrafilme, 1980), dá-se em meio às discussões e revisões do nacionalismo e desenvolvimentismo. Discussões travadas por Fernando Henrique Cardoso, Luiz Carlos Bresser Pereira, Miriam Limoeiro Cardoso, e que crescem em 1977 com o lançamento do livro de Caio Navarro Toledo, *Iseb: Fábrica de Ideologias*. Toledo aponta o caráter ideológico do projeto nacional-desenvolvimentista formulado pelo Iseb, denunciando a ilusão de um desenvolvimento autônomo no interior do sistema capitalista. Abre-se daí debate sobre o livro de Caio Navarro e sobre o Iseb, de que participam, dentre outros interlocutores, Marilena Chauí, Maria Sylvia de Carvalho Franco, Nelson Werneck Sodré, Hélio Jaguaribe, Bolívar Lamounier.

À primeira vista, a obra de Paulo Emílio Salles Gomes faria parte de reflexão marcada pelo desenvolvimentismo. Ainda mais se observarmos seu uso constante do conceito de *subdesenvolvimento* (e de atraso). Entretanto, o conceito de subdesenvolvimento não se encontra aí referido ao modelo desenvolvimentista.

No nacional-desenvolvimentismo, o subdesenvolvimento é pensado enquanto *etapa* da revolução burguesa, *estágio* de transição entre atraso e progresso, entre capitalismo selvagem e maduro. Daí a via política proposta: modernização do país através da mobilização dos setores progressistas (burguesia "nacional", classe média, proletariado), na luta contra o oligarquismo e o imperialismo.

Na trajetória crítica de Paulo Emílio, o subdesenvolvimento não aparece enquanto *estágio* ou *etapa* de transição, e sim como *estado*. O que o afasta da retórica desenvolvimentista. Nas linhas iniciais de *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (originalmente publicado em *Argumento*), lê-se: "Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela". O subdesenvolvimento é um estado não existente, tanto hoje quanto no passado, para o cinema das metrópoles; mas é um estado que se entranha no cinema das "colônias".

Paulo Emílio considera o cinema brasileiro marcado, desde sua origem, pelo subdesenvolvimento e por suas "feis": maldição de atraso e miséria, ausência de continuidade, decadências prematuras. Na sua história, estabelece três momentos que considera importantes: a bela época, a chanchada e o Cinema Novo.

A bela época, iniciada em 1908 graças à produção industrial de energia elétrica, tem como limite o ano de 1911. Neste ano, a produção estrangeira passa de artesanal a industrial, expandindo-se e solapando o cinema nacional. Como segundo marco, assinala a chanchada da Cinédia e Atlântica (décadas de 30 e 40) com sua conquista de amplo público. No terceiro momento apontado, o Cinema Novo, de final da década de 50 e início de 60, aparece o trabalhador como herói das películas, ocupando o lugar do malandro e do pilantra das antigas chanchadas. Estabelece-se, entretanto, contradição entre a presença do trabalhador na *tela* e sua ausência na *sala* de projeção. Embora conferindo um estatuto intelectual ao cinema brasileiro, o Cinema Novo não atinge a comunicação com o grande público. Tal contradição não pôde ser desenvolvida no interior do próprio Cinema Novo, devido à ruptura ocorrida no processo político e cultural brasileiro com a crise do populismo.

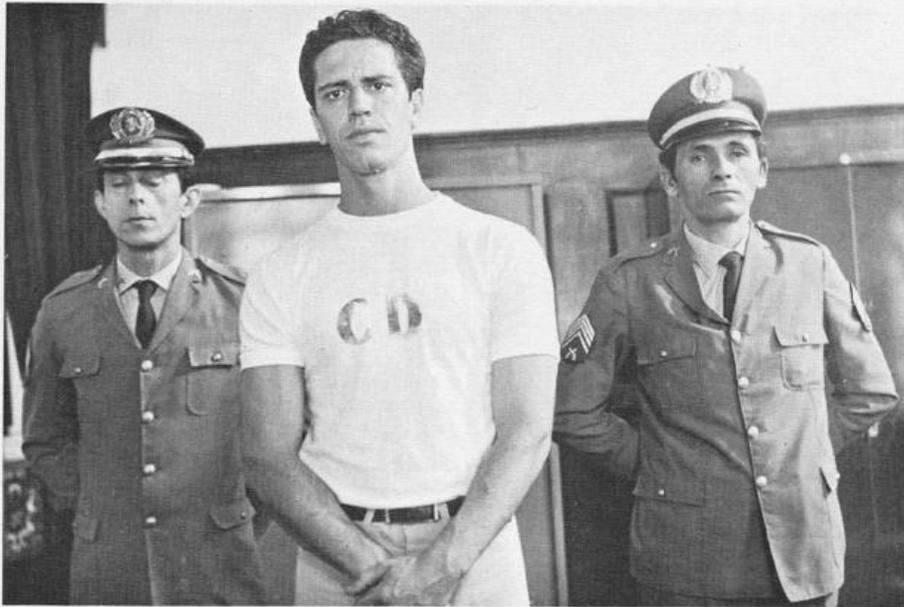
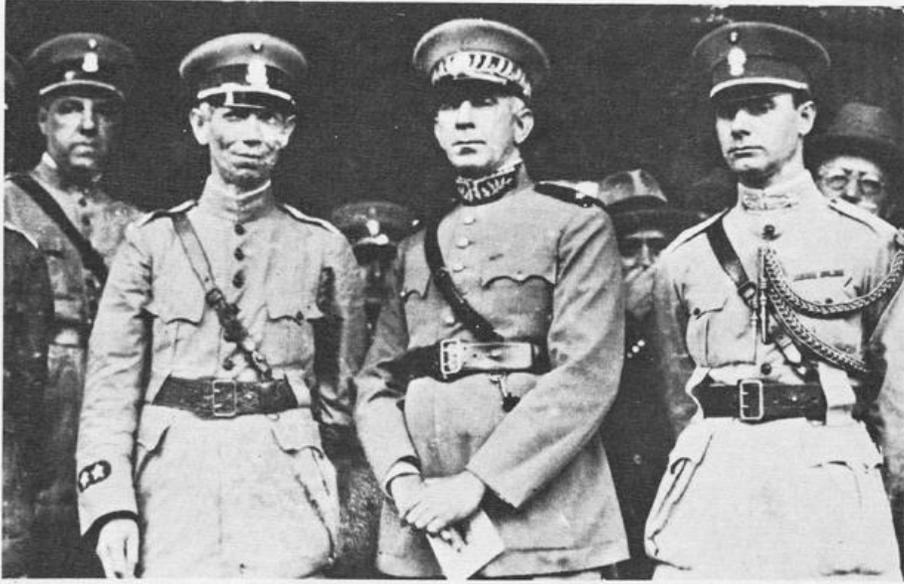
O subdesenvolvimento manifestar-se-ia, portanto, na própria trajetória do cinema. Trajetória interrompida, pontilhada, seccionada, muitas vezes apagada. Afirma Paulo Emílio: "Como o da Bela Época, o Cinema Novo viveu uma dúzia de anos, sendo que ambos tiveram o seu destino truncado, o primeiro, pela pressão econômica do império estrangeiro, o segundo pela imposição da política interna". E acrescenta: "Apesar da diversidade de circunstâncias o que sucedeu a um e outro se insere no quadro geral da ocupação".

Esse quadro geral de ocupação explicaria a debilidade cultural, a opressão do ocupado pelo ocupante, a marginalização de setenta por cento da população. No cinema, em que a "cultura" se imbrica diretamente no político e no industrial, revela-se a dialética entre ocupante e ocupado, entre autonomia e dependência. A crítica e a produção cinematográfica caberiam se inserir neste quadro, enquanto instrumentos de tomada de consciência, visando à educação política das massas e desalienação de uma elite voltada para a qualidade exportada das metrópoles: "Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante".

Antonio Cândido, referindo-se ao grupo de que participa juntamente com Paulo Emílio, reunido em torno da revista *Clima* e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, define a proposta do grupo como "pensamento radical" que, embora distinto de uma posição revolucionária, afasta-se de uma visão senhorial do Brasil. Paulo Emílio: "O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado". Pensamento "radical": buscar criticamente o passado, tomar as contradições pela raiz.

A partir da dialética entre ocupante e ocupado, entre dependência e autonomia, proposta por Paulo Emílio, se poderia pensar num cinema que integre o veio popular de ampla comunicação com o público (chanchada em suas versões musical, pornô e pornocultural), ao estatuto político e intelectual dos mais densos filmes do Cinema Novo. Ao cinema brasileiro caberia, portanto, além da conquista de mercado, a instauração de consciência crítica orientada para a ruptura do estatuto "colonial" do país. O que exigiria o questionamento da linguagem cinematográfica e dos mecanismos de financiamento dominantes no cinema multinacional.

Roberto Ventura





**37** FILME CULTURA  
ANO XIV