

# FILME

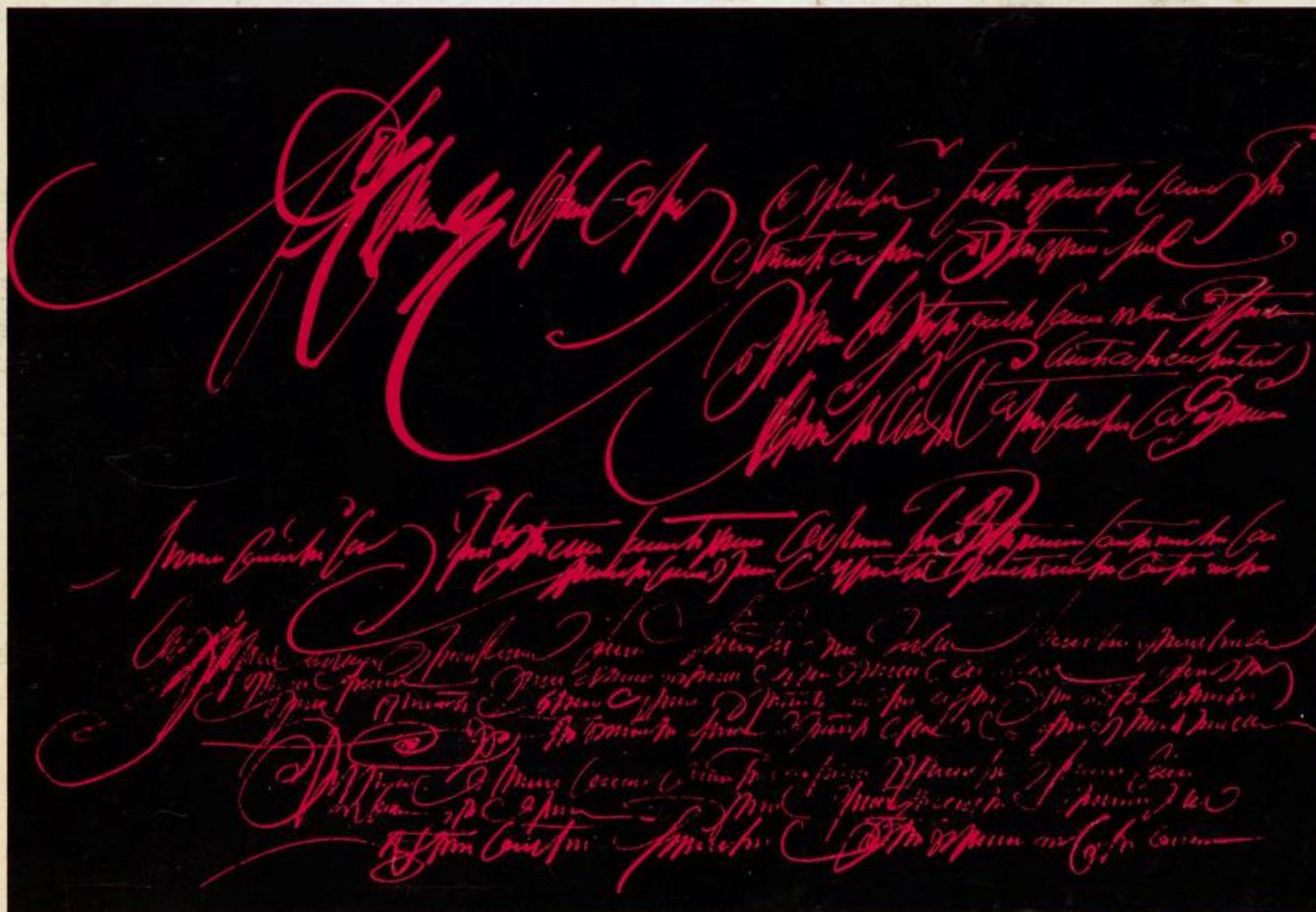
## CULTURA

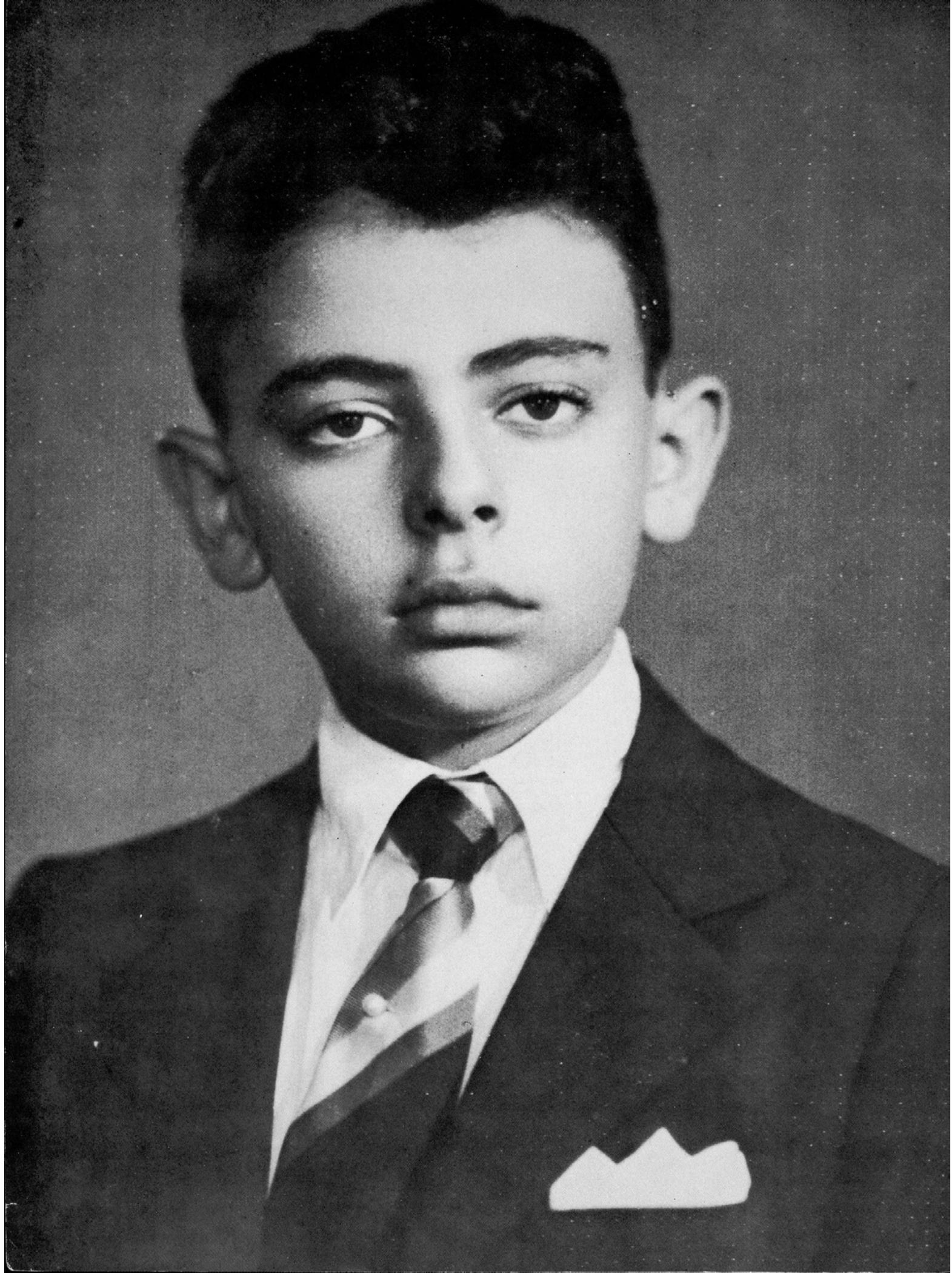
Debate: o papel da crítica e a função dos críticos

Relendo Paulo Emílio e Moniz Vianna

Cendrars em Minas, Avaeté, Orson Welles no Rio

O Beijo da Mulher Aranha, Amor Voraz, Espelho de Carne





# FILME CULTURA

Número 45, março, 1985



Capa: grafismo, de Steinberg.  
Segunda e terceira capas:  
Glauber Rocha, quando o  
artista era jovem. Quarta  
capa: Sônia Braga e Raul Julia

Uma publicação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), órgão do Ministério da Educação e Cultura.  
Diretores responsáveis: Roberto Parreira (Diretor Geral), Carlos Augusto Calil (Diretor Técnico), João Ruy Medeiros (Diretor Administrativo). Edição da Superintendência de Assuntos Culturais da Diretoria Técnica e de Operações Não Comerciais. Conselho Editorial de FC-45: Carlos Augusto Calil, Claudio Bojunga, Maria Teresa Machado.  
Projeto gráfico: Murilo Felisberto. Editor: Claudio Bojunga. Secretária de Redação: Maria Teresa Machado. Diretor de Arte: Cesar R. Garcia. Reproduções Fotográficas: José A. Mauro e Fernando Alves. Fotos: Arquivo Embrafilme.  
Arte-final: Chico de Oliveira. Revisão: André Pinheiro. Datilografia: Marcia Gobbi. Composição: Studio Alfa. Fotolito: Novo Rio. Impressão: CBAG. Redação: Rua Mayrink Veira, 28/7º andar. Rio de Janeiro. Tel.: (021) 253-9992

Mesa-redonda: a crítica na grande imprensa.	4
Paulo Emílio. Zulmira Ribeiro Tavares.	21
Moniz Vianna. Paulo Perdigão.	29
Um herói de Ford. Carlos Diegues.	38
Jean-Claude Bernardet e a crítica ficcional.	39
Um perfil dos <i>Cahiers</i> .	43
A crítica nos EUA. Michel Ciment.	46
A palavra dos cineastas.	48
Avaeté. Depoimento de Zelito Vianna.	56
Orson Welles e Sganzerla. Orlando Senna.	60
<i>Um Filme 100% Brasileiro</i> . José Tavares de Barros.	70
Caderno de Crítica.	75
Fórum. Cartas, opiniões, depoimentos.	100

Colaboraram no Caderno de Crítica:  
Edmar Pereira (*O Beijo da Mulher Aranha*), Ana Maria Machado (*O Cavalinho Azul*), Jairo Ferreira (*Amor Voraz*), João Luiz Vieira (*Flor do Desejo*), João Carlos Rodrigues (*Espelho de Carne e Estrela Nua*), Olívio Tavares de Araújo, (*O Auto-Retrato de Bakun*), Helio Nascimento (*Verdes Anos, Me Beija*), Bernardo Carvalho (*O Incrível sr. Blois*), Maria do Rosario Caetano (*Bammersach*), Valério Andrade (*Vinicius, um Rapaz de Família*).



77



83



90



# Os críticos em questão

Um debate sobre a atividade crítica na grande imprensa

Fotos de  
Antonio Augusto Fontes.

**Filme Cultura** — Nosso tema é a crítica da grande imprensa, com todas as suas limitações — linha editorial, características do veículo, espaço, pauta, etc... Vamos fazer uma série de perguntas iniciais: a crítica brasileira existe? (Tem gente que diz: a crítica no Brasil não existe.) Se ela existe, ela é pelo menos tão boa como o cinema brasileiro que ela deve criticar? Quais os compromissos do crítico na grande imprensa? São compromissos com o bom cinema? Com o cinema brasileiro? Com o público? Consegue próprio? O crítico pode e deve exercer sua opinião livremente ou levar em conta outros dados diferentes da realidade?

**Sérgio Augusto** — Materialmente a crítica brasileira existe. Se ela é melhor ou pior do que o cinema brasileiro é relativo. Anualmente, você tira no máximo uns dois ou três filmes de alto nível. Talvez seja possível selecionarmos uma quantidade maior de críticas de qualidade entre as que são publicadas no mesmo período. Outro aspecto: nós, críticos, não mexemos apenas com cinema brasileiro. Assim como o cinema brasileiro é feito para um público brasileiro e também internacional, nós passamos por um processo inverso: trabalhamos para um público brasileiro e não para o internacional. E, repito, trabalhamos mais sobre o produto estrangeiro do que sobre o nacional. Agora, a questão do crítico como “guia de consumo” é uma decorrência natural do mercado. O que aconteceu de ruim para o cinema brasileiro, em termos de mercado — cada vez mais estreito e viciado — também afetou a crítica. Há uma série de deformações como, por exemplo, a promovida pelas revistas semanais de texto. E que atinge todas as áreas da crítica. A literária aparentemente é a que mais sofre, já que, pela primeira vez na História, as resenhas nas revistas semanais ficaram menores que as orelhas dos livros. Quando comecei no jornalismo, em 1960, havia um fenômeno curioso: a crítica de jornal diária em todo mundo era muito tímida e feita por pessoas sem importância, que se tornavam influentes e poderosas por causa dos veículos em que atuavam; casos, por exemplo, do Bosley Crowther, no *New York Times*, e de Louis Chauve, no *France Soir*. Mas o prestígio deles e de seus sucessores junto à intelectualidade e aos leitores mais sofisticados era muito reduzido. Nenhum órgão da grande imprensa internacional opera com grandes críticos. Esta praga já chegou ao Brasil. De qualquer forma, lá fora sempre existiram re-

vistas especializadas onde críticos, inclusive aqueles submetidos à ditadura do espaço e do estilo da imprensa diária, podiam se espalhar e cometer artigos e ensaios mais extensos e ousados. No Brasil, por causa da falta de publicações especializadas, a crítica sempre teve uma tendência a ser ensaística nos jornais — o que é uma loucura do ponto de vista jornalístico mais restrito. Algumas colunas de cinema das décadas de 50 e 60 cobriam de alto a baixo as páginas dos jornais. O Avellar talvez seja o único a continuar ocupando tais dimensões. Até teve problemas por causa disso no *Jornal do Brasil*. Por mais liberdades que tenhamos, todos nós enfrentamos problemas. E os críticos de *O Globo*, mais ainda. Não é mole ter aquele bonequinho como *alter ego*, ou melhor, *super ego*.

**Rubens Ewald Filho** — Sobre essa questão histórica, eu queria dizer que, para editar o *Dicionário dos Cineastas*, pesquisei muito no arquivo de *O Estado de S. Paulo* e li as críticas do poeta Guilherme de Almeida, um negócio muito especial. É aquela formação das belas-letas, de um pedantismo e de uma bichice que nem dá para acreditar. Era o olhar superior do intelectual que fala absolutamente distanciado de qualquer público, inclusive do público de hoje. Quer dizer, nossa tradição era essa, pelo menos em São Paulo.

**FC** — Os escritores no Brasil talvez vissem o cinema como uma atividade menos nobre. Mas, alguns tiveram papel importante: Vinícius de Moraes, Octávio de Faria...

**Rubens** — Eles são lembrados, mas outros são esquecidos, críticos que representaram um papel importante. No I Festival do Rio de Janeiro, foi feita uma homenagem aos críticos e o nome de Rubem Biáfara foi esquecido. O fato de ele estar doente, sem escrever há um ano, levou muita gente boa a esquecê-lo. Para este esquecimento talvez tenha contado o fato de ele nunca ter escrito um livro sobre cinema, não ter exposto teoricamente suas idéias com clareza. E também de ter tido posições muito boas há trinta anos — antes dos outros. Aí ele pirou.

**Sérgio** — Ele sempre teve um gosto esotérico, e no caso do FestRio acho que houve um problema de bairrismo, de ficar muito centrado no Rio de Janeiro. Afinal, o Alex anda adoentado e o Moniz Vianna está fora das lides há anos, e nem por isso foram esquecidos.

**Rubens** — Quería lembrar o Biáfara porque ele é impor-

tante na nossa formação. Não é só o Paulo Emílio Salles Gomes que formou o público em São Paulo. Biáfara valorizou a Nouvelle Vague, o filme B americano, o cinema japonês...

**Sérgio** — Em relação ao cinema estrangeiro, sobre o qual a crítica dessa época atuou mais (você tinha relativamente pouco a dizer sobre o filme brasileiro) a crítica brasileira teve ótima atuação. É preciso não esquecer que, antes do *Cahiers du Cinema* descobrir Nicholas Ray, Ingmar Bergman etc, estes cineastas já tinham sido descobertos pela crítica brasileira. Alex Viany, Ronald Monteiro e eu mesmo descobrimos, por exemplo, Nagisa Oshima há 23 anos numa cabine de Shochiku. O Biáfara também descobriu muita gente do cinema internacional que só mais tarde ficaria famosa.

Estamos falando de Paulo Emílio e Biáfara, em São Paulo, Alex Viany e Moniz Vianna no Rio. Mas existem outros críticos fora desse eixo: a *Revista de Cinema*, em Minas, com Ciro Siqueira, Jacques do Prado Brandão e Maurício Gomes Leite, a Bahia, com Valter da Silveira...

**José Carlos Monteiro** — Todos os críticos que hoje ocupam espaço nas colunas de jornais ou revistas devem de alguma forma ou de outra a esses nomes. Eles nos orientaram em relação a diretores, gêneros, tendências e escolas. E às vezes chegávamos a copiar seus estilos. Era uma relação de admiração que punha em segundo plano a visão de mundo do crítico, sua postura política ou social. Estávamos, de início, todos no embalo. Só mais tarde é que passamos a colocar certos *a priori* de natureza política na apreciação de trabalho crítico desses profissionais. Glauber Rocha, que foi crítico de cinema na Bahia durante algum tempo, deve, por exemplo, tanto ao conservador Moniz Vianna quanto ao progressista Alex Viany. Ele lia Valter da Silveira e Paulo Emílio Salles Gomes. Certamente leu Biáfara, outro conservador. Somos tributários dessa gente, embora na época não tenhamos feito uma reflexão crítica sobre o caráter ideológico dos textos que publicavam na imprensa diária.

**José Carlos Avellar** — A gente tem o hábito de refletir sobre cinema, não o de refletir sobre nossas reflexões sobre o cinema. Quando pergunto: “o que me levou a ser crítico de cinema?” (não sei o que levou cada um de nós a ser crítico, acho apenas que não decidimos isso na infância), tenho a impressão de que foi algo mais ligado ao cinema

que se produzia do que aos textos produzidos sobre o cinema. Falamos de alguns nomes de críticos de quem seríamos tributários. Mas acho, sem dúvida, que nossa dívida para com a produção cinematográfica é maior. Muitos de nós começaram a exercer a crítica num momento em que a produção cinematográfica exigia um comportamento crítico do espectador. As formas de narração estavam sendo colocadas em xeque, discutiam-se novos espaços para o cinema, coisa que justamente acabou com essa atitude de “fazer” ou “não fazer” um filme. Na imprensa, hoje, tentamos estimular a ida ao cinema, independentemente de um determinado filme. A produção cinematográfica estimula a reflexão. Acho que a teoria e a prática de Glauber Rocha — seja você a favor ou contra — foram mais importantes para a produção crítica atual do que o trabalho dos críticos que nos precederam. Sinto que existia uma atitude de defesa ou ataque a determinados filmes, de elogio e condenação, à qual a gente poderia aderir ou não, mas a discussão dos critérios de avaliação do cinema, na minha opinião, decorria mais da produção cinematográfica do que da reflexão cinematográfica. Entre a metade da década dos 50 e a dos 60, a reflexão ficou muito mais na prática do que na teoria. Discutia-se criticamente mais as questões relativas à construção do filme do que à expressão do autor.

**FC** — Antes do Cinema Novo os críticos brasileiros da grande imprensa falavam, antes de tudo, na produção estrangeira. Nesse caso, os critérios de avaliação eram menos importantes, pois um ataque a Nicholas Ray ou Mizoguchi não chegava nunca a provocar uma questão cultural, desagradaria, no máximo, os que gostavam desses cineastas ou os exibidores de seus filmes. Naquele tempo não era cobrada ao crítico uma adesão a um “projeto audiovisual brasileiro”. Talvez isso o fizesse mais livre, embora mais incoerente. Em resumo, não foi a implantação da indústria cinematográfica brasileira que deu peso ao papel do crítico?

**Avellar** — Tenho dúvidas se há uma grande indústria cinematográfica brasileira. Temos, sim, uma boa produção cinematográfica. Além disso, gostaria de acrescentar que, quando comecei a escrever sobre cinema, fui mais cobrado pelo não respeito a alguns estrangeiros do que em relação ao cinema brasileiro. Escrevia-se com mais liberdade, não porque não existisse a “questão brasileira”, mas

## Críticos em questão

porque não havia controle sobre isso. É preciso lembrar que naquela época escrevia-se tanto sobre filmes estrangeiros quanto brasileiros. Falamos em Paulo Emílio Salles Gomes, poderíamos citar Décio Vieira Otonni ou o Pedro Lima que escreviam muito sobre cinema brasileiro. O importante era a argumentação usada para se falar de filmes brasileiros. Mudaram as condições de trabalho na imprensa. A crítica de jornal me parece muito estimulante porque estabelece uma relação direta com o espectador, mesmo na precariedade ou pressa com que é posta em circulação, pois a crítica pode sair truncada ou empastelada...

**Sérgio** — Nós também temos a nossa Líder...

**Avellar** — Mas essas características criaram uma série de pequenos vícios. Por exemplo, o de vincular a crítica à promoção e aos anúncios publicados em jornal. Há um serviço que ainda existe hoje nos jornais, chamado "lançamentos da semana", uma seção que me parece vinculada à publicidade e que sai no domingo, anunciando os filmes que entram em circuito na segunda-feira. Muita gente se preparou para este tipo de trabalho. E criou um estilo próprio. Na verdade, acho, ao contrário, que a eclosão do cinema brasileiro

estimulou a crítica. As pessoas que aderiram incondicionalmente ao cinema brasileiro também aderiram incondicionalmente a um filme americano só porque era americano ou a um francês só porque era francês. Por uma mera identificação com a cultura desses países, coisa comum num país culturalmente colonizado como o nosso. Os en-

trechos entre os cineastas e os críticos estimulam a argumentação.

**Valério Andrade** — Gostaria de ressaltar que, a partir de 1946, com Moniz Vianna, surgiu um método crítico essencialmente cinematográfico na crítica jornalística. Sem desmerecer o trabalho dos pioneiros, é evidente que o Moniz foi um marco divisor, equivalente, por exemplo, ao papel de John Ford no *western*. Por outro lado, críticos eventuais, como Guilherme de Almeida ou Vinícius de Moraes, evidenciam os reflexos de uma formação mais literária do que cinematográfica. Para nós, profissionais, é fácil identificar quem tem ou não tem formação cinematográfica. O mais grave ou lamentável é que, hoje em dia, os amadores não possuem o talento literário de um Vinícius.

**Sérgio** — Essa homenagem aos críticos que nos precederam não é tanto devida à influência que eles possam ter tido sobre a gente, ao longo de nossa trajetória, mas pelo interesse em fazer crítica que eles despertaram em nós. O Avellar disse que ninguém decide ser crítico de cinema. Pois eu talvez seja uma exceção. Lembro que, ali por volta dos 14 anos, li-se lá em casa *O Jornal*. Um dia, indo para o colégio, peguei um exemplar de cortesia do *Correio da Manhã* e me deparei com uma coluna do Moniz Vianna. Ia de alto a baixo. Eu nem me lembro mais de que filme ele falava, sei que tinha visto o filme poucos dias atrás, mas fiquei impressionadíssimo com o fato de uma pessoa ir ver um filme e escrever um texto tão cheio de observações, a maio-



Valério de Andrade

gostaria de ressaltar que, a partir de 1946, com Moniz Vianna, surgiu um método crítico essencialmente cinematográfico na crítica jornalística. Sem desmerecer o trabalho dos pioneiros, é evidente que o Moniz foi um marco divisor, equivalente, por exemplo, ao papel de John Ford no *western*. Por outro lado, críticos eventuais, como Guilherme de Almeida ou Vinícius de Moraes, evidenciam os reflexos de uma formação mais literária do que cinematográfica. Para nós, profissionais, é fácil identificar quem tem ou não tem formação cinematográfica. O mais grave ou lamentável é que, hoje em dia, os amadores não possuem o talento literário de um Vinícius.

“A palavra sempre foi um estímulo para os cineastas.”

ria delas absolutamente ininteligível para um garoto de 14 anos. Foi quando descobri que um filme continha segredos ocultos a serem descobertos. E disse para mim mesmo: é isso que eu quero fazer quando crescer.

**Nelson Hoineff** — Essa história é muito parecida com o início da minha formação cinematográfica. Eu estava pensando sobre o que o Avellar disse: que o cinema colaborou mais para despertar nosso interesse pela crítica do que o texto cinematográfico. Não tenho tanta certeza assim. Acho que o cinema começou a colaborar numa segunda instância. O primeiro incentivo para um interesse mais racional foi através dos textos críticos desses nomes que citamos. Claro, os textos dos anos 50 foram muito marcados por descobertas — a do cinema de autor, a dos *Cahiers du Cinema*, etc... Daí em diante, a gente sente que o comportamento crítico passa a ser muito determinado pelo comportamento dos próprios veículos. Hoje, eu me pergunto se haveria espaço para esse tipo de texto como o Moniz Vianna fazia e ao qual o Sérgio se referiu. Pode ser, mas a verdade é que o pensamento crítico cinematográfico está ligado ao comportamento da imprensa brasileira, e também ao espaço físico da crítica dos anos cinquenta...

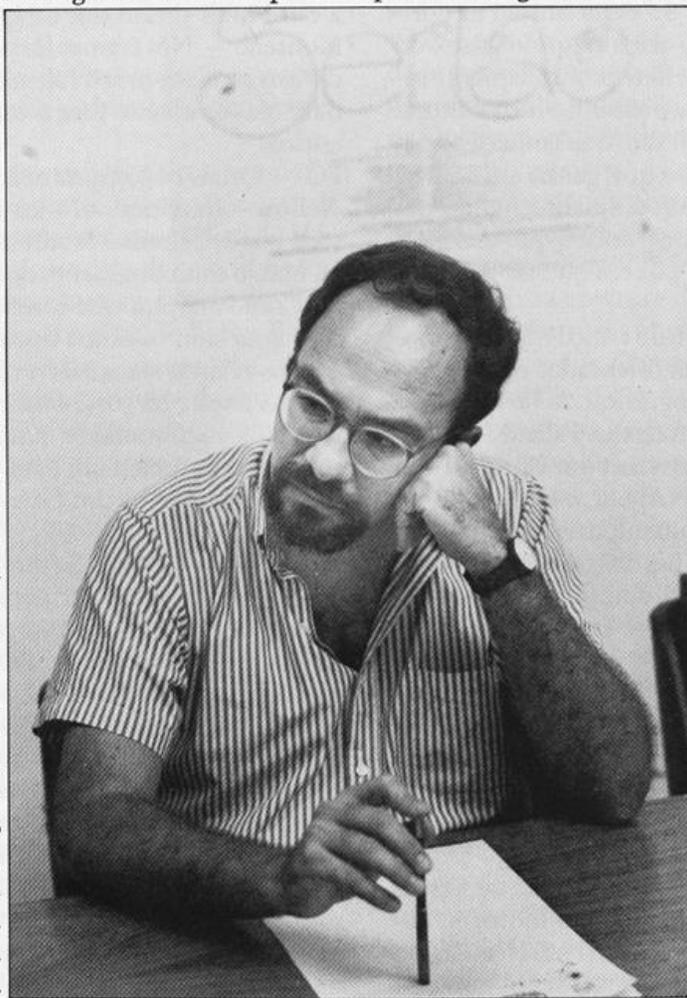
**FC** — O Avellar apontou o estímulo da produção agindo sobre os críticos, mas lembramos que a palavra sempre foi um grande estímulo para os cineastas. Indagados sobre como despertaram para o cinema, muitos deles se referem a textos, tanto aos de Bazin e de Rossellini, como

aos de Moniz ou de Paulo Emílio. Além disso, muitos cineastas começaram na crítica.

**Sérgio** — Há pouco tempo estava conversando com o Júlio Bressane e ele estava querendo fazer um trabalho teórico em cima de dois artigos de uma pessoa que eu jamais poderia imaginar: o Moniz Vianna — uma sobre a crítica de *O Homem Errado* e outra sobre *O Bárbaro e a Gueixa*. Críticas que foram marcantes na vida dele.

**FC** — Há portanto uma formulação cinematográfica de um momento do cinema. E uma outra, pela palavra. Acho que foi Nelson Pereira dos Santos quem disse que o Cinema Novo “começa com a vinda de Glauber para o Rio”. Por outro lado, o próprio Glauber escreve, em *A Revolução do Cinema Novo*, que três críticas formularam o momento do Cinema Novo: Uma Situação Colonial, de Paulo Emílio Salles Gomes, Três Filmes, de Jean-Claude Bernardet e Coisas Nossas, de Gustavo Dahl.

**Monteiro** — Eu andei pesquisando a respeito da atividade crítica no Rio, no período 40/60, e fiz um balanço da atividade do Moniz Vianna no *Correio da Manhã*, do Hugo Barcellos no *Diário de Notícias*, do Décio Vieira Ottoni no *Diário Carioca*, do Ely Azeredo na *Tribuna da Imprensa*, do Jonald no jornal *A Noite*, do Salvyano Cavalcanti de Paiva e Jorge Ileri em *Diretrizes* e do Pedro Lima em *O Jornal*. Percebi que a tendência geral era a de orientar o gosto, formar o gosto do público leitor. Não havia uma reflexão crítica mais profunda e sim uma orientação sobre o que deveria ou não ser consumido. No final dos



Sergio Augusto

do Ely Azeredo na *Tribuna da Imprensa*, do Jonald no jornal *A Noite*, do Salvyano Cavalcanti de Paiva e Jorge Ileri em *Diretrizes* e do Pedro Lima em *O Jornal*. Percebi que a tendência geral era a de orientar o gosto, formar o gosto do público leitor. Não havia uma reflexão crítica mais profunda e sim uma orientação sobre o que deveria ou não ser consumido. No final dos

anos 50, a coisa começa a mudar, como um eco do que acontece no exterior. Começam a surgir discussões teóricas — como a que houve na *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, sobre a revisão do método crítico. Ali são transcritas matérias de revistas italianas, como *Cinema Nuovo*, e se começa ainda a estabelecer uma polêmica no eixo Rio—São Paulo sobre “qual é a exata função da crítica”. Deve o crítico ser um mero orientador do gosto, do consumo? Ou um analista que reflete profundamente sobre uma obra de arte e/ou o espaço sócio-político-cultural em que ela se inscreve? Essa reflexão, que começa a aparecer em meados dos anos 50, e que ganha substância ideológica com Alex Viary, acabou desabrochando nos anos sessenta. É esse novo discurso crítico que detona a revisão da atividade crítica e que põe em questão a “orientação do gosto”.

**Rubens** — Não sei se a atividade do crítico mudou tanto assim. A questão é: você deve ser orientador do público, ou fazer uma reflexão cinematográfica? Acho que o espaço para a reflexão é que está esvaziado. Falando por São Paulo, posso dizer que não temos mais um Paulo Emílio Salles Gomes, nem um Biáfora. Agora, o outro lado vai muito bem. Eu, inclusive, me situo muito conscientemente como um Ralph Nader, um guia do consumo, alguém que apura se o consumidor está consumindo bem ou não. Minha formação está mais ligada à revista *Cinelândia* do que à crítica. O que me despertou o interesse pelo cinema — além dos filmes — foram publicações como *Cinelândia* e *Filmelândia*. Declarei isso publicamente quando lancei um livro. E, mais tarde, soube que um crítico paulista, Carvalhaes, havia dedicado a mim um trabalho com as seguintes palavras: “ao crítico que teve a coragem de confessar que também é fã”. Tudo o que faço está ligado a isso: ser fã de cinema. Sinto-me, inclusive, como uma ponte entre o espectador e o cinema. É um trabalho bem didático, como o que desenvolvi na televisão, na série *That's Holywood*. O que as pessoas me cobram é isso: informação — 90% de meu trabalho é informação. Guardo com saudade o espaço em que o Moniz fazia a biografia dos cineastas e que eu usei para fazer o dicionário de cineastas, coisa que não é feita hoje em dia. Em *O Estado de S. Paulo*, tenho uma limitação de espaço terrível. Minha medida é em torno de 40 linhas. Sessenta linhas só quando é Fellini. Mas eu voltaria à pergunta ini-

cial: existe crítica no Brasil? Fala-se muito na repressão dos últimos 20 anos. Mas, acho que antes de 1964 houve uma lei chamada Diretrizes e Bases que transformou o ensino brasileiro num caos. Decidi mesmo abandonar o ensino. Os alunos não têm a menor formação básica. Não existe mais nem *Cinelândia*, só *Cinemin*. Tudo isso está ligado a erros mais profundos do que se imagina.

**Monteiro** — Nós éramos fãs primeiro, para depois sermos críticos profissionais. Hoje não há espaço nem mais para o fã. Mas os críticos foram todos fãs, inclusive de outros críticos.

**FC** — Quais os compromissos do crítico?

**Nelson** — A crítica dos anos 70 herdou esse compromisso, a que se referiu o Monteiro, surgido nos anos sessenta. Mas, o comportamento dos veículos se modificou muito. Como adaptar esse compromisso mais cultural com o cinema com os novos tipos de veículos? Por exemplo, com as revistas semanais de informação? Surge então o *review*, a resenha curta com características bem particulares pois, ao contrário de outros países, no Brasil não existe na grande imprensa um *Film Quarterly* (publicação quadrimestral), não há um *Cahiers du Cinema* ou um *Sight and Sound*.

**Sérgio** — A propósito do que o Rubens disse, queria precisar que não descobri cinema lendo o Moniz. Lendo o Moniz, descobri a vocação de escrever sobre o cinema. Fui leitor de *Cinelândia* e fui fanzoco. Seria provavelmente um chato se tivesse descoberto o cinema lendo um crítico. Outra coisa: cansei de ouvir Glauber, Gustavo Dahl, Cacá Diegues e outros lamentarem a ausência da paixão pelo cinema, justamente desse lado cinéfilo. Entre os cineastas e os críticos. Precisamos lançar uma revista de cinema, dizia o Glauber, vez por outra. Mas não era tão fácil assim. E estamos falando de uma época em que era mais simples ser crítico de cinema. Havia, é certo, algumas dificuldades: falta de fontes, arquivos, matéria-prima, mão-de-obra especializada. Naquela época, para se obter a biografia de um diretor, você tinha de levantá-la praticamente sozinho. Ficou mais fácil enganar. Daí, a leviandade que campeia pelas nossas redações, com repórteres despreparados escrevendo sobre cinema. Eles consultam os arquivos e em 15 minutos escrevem qualquer coisa com um verniz de erudição.

**Rubens** — Mas, mesmo assim, você tem que comprar re-

“A responsabilidade da crítica aumentou quando o cinema brasileiro passou a contar.”

vistas, investir do seu próprio bolso...

**Nelson** — Nos Estados Unidos, o Vincent Canby, do *New York Times*, tem duas ou três secretárias só para pesquisar sobre o filme que ele deve analisar. Em algumas horas ele tem em sua mesa todos os dados a respeito da filmografia do cineasta, etc... tudo por computador...

**Sérgio** — Ele trabalha como Spielberg, nós, como Glauber...

**Rubens** — O preço da assinatura das revistas especializadas é altíssimo, as bibliotecas públicas são deficientes em relação ao cinema...

**Valério** — Creio que, antes de sermos críticos, somos fãs do cinema. Depois é que descobrimos a crítica e a partir daí vamos aprimorando o gosto cinematográfico. O Moniz, por exemplo, não estava preocupado se o filme era um sucesso ou não, ele não trabalhava em função do gosto popular. O Moniz descobriu uma série de filmes B e os tirou do anonimato. Quanto à seção Cartazes, do *Correio da Manhã* (que anunciava os lançamentos da semana), não havia nenhum vínculo com os anúncios. Eram resumos opinativos que muitas vezes antecipavam a crítica que ele ia fazer.

**Sérgio** — Esse negócio era tão importante que o Ely Azevedo fazia uma página inteira na *Tribuna da Imprensa*, às segundas-feiras. O índice de leitura era tão alto que o jornal separava a tal página com os “lançamentos da semana” e colocava pelos postes da cidade, como peça de venda do jornal, isso lá por 1960, 1961.

**Monteiro** — Quando disse que os críticos dos anos 40/50 se preocupavam antes de tudo em formar o gosto do público, não quis dizer que eles se submetiam aos interesses do público. O Moniz, o Ely, o Fernando Ferreira, o Maurício Gomes Leite não privilegiavam as exigências comerciais do cinema e repeliam quaisquer insinuações dos jornais em que trabalhavam no sentido de atrelar suas críticas ao gosto da massa. O crítico não esnobava o público. Pelo contrário. Era porque o respeitava que lhe queria dar uma visão mais criteriosa e rica do cinema enquanto arte.

**Avellar** — Não acho que hoje em dia haja desinformação, hoje existe um outro tipo de informação. Na época a que o Monteiro se refere, a informação era mais histórica, não crítica. Dizia-se que o ator fizera tais filmes, que o diretor dirigira tantos filmes, o que lhe dava peso, mas

que não é um dado crítico. É mais uma demonstração de erudição do crítico, que uma reflexão sobre o que o espectador vai ver. Acho que houve uma mudança, no sentido de se procurar uma chave de leitura para o filme. O leitor pode concordar ou não, mas a crítica existe a partir do momento em que ele começa a propor interpretações possíveis para o filme. Se o público hoje pede mais a erudição é porque essa é a faixa em que o país opera: a atividade crítica foi eliminada em benefício da autoridade. Isso não beneficia a produção brasileira atual, que se caracteriza justamente pela diversidade de estilos, não pela padronização, e por isso exige uma atitude crítica. A indisciplina é que gera a pluralidade de estilos, dos filmes e da crítica. Se tudo se torna disciplinado, voltaremos à etapa da informação enciclopédica.

**Sérgio** — Essa abertura da crítica para a reflexão esbarrou em dois terríveis obstáculos. Primeiro, a retração do mercado exibidor. Comparando com o que a gente via há tempos atrás, o que a gente vê hoje é lamentável. Segundo, o *mercado de trabalho*. A abertura crítica de que fala o Avellar coincidiu com o fechamento do mercado de trabalho, não só em termos quantitativos, como em termos qualitativos. Hoje, os jornais e revistas simplesmente rejeitam uma crítica mais analítica.

**Nelson** — Há um terceiro fator: os obstáculos ao exercício e ao diálogo da crítica com o cinema brasileiro dos últimos anos. Sobretudo a partir dos anos 70, esse diálogo tem esbarrado em colocações passionais.

**Sérgio** — A responsabilidade da crítica aumentou muito a partir do momento em que o cinema brasileiro passou a contar. Basta comparar a produção dos anos 50 com a dos anos 60 e a de hoje. Do Cinema Novo em diante, a produção brasileira passa a necessitar bem mais da imprensa do que na década dos cinqüenta. Os críticos esculhambavam as chanchadas, mas elas faziam sucesso de público. Hoje ocorre o inverso. Com as exceções de praxe, muitas vezes a crítica elogia, mas o público não comparece. Quando a crítica malha, então, é um Deus nos acuda. O que explica o interesse crescente de produtores e diretores pelas colunas sociais como ponto de venda e “crítica”. É nelas que os nossos produtores e diretores realizam o sonho de trocar a crítica pelo *press-release*.

**Monteiro** — Acho que os editores de jornais estão hoje empobrecendo a informação, tanto quantitativa quanto

qualitativamente. O tal “novo jornalismo” quer que o crítico seja rápido, incisivo, brilhante, em meia dúzia de linhas. A maioria dos editores exhibe uma intolerância, uma falta de visão cultural e uma subserviência ao gosto do público tão gritantes que não sabemos por que os leitores ainda não protestaram. Pois esse processo só conduz à desinformação ou à deformação do gosto do leitor.

**Nelson** — Na morfologia dos jornais criou-se um espaço para o cinema que frequentemente contraria a atividade crítica. Os editores tornaram os jornais verdadeiros agenciadores de público para o cinema. Aí a expectativa de todo produtor é de que os principais jornais de cada cidade possam dedicar a primeira página de seus segundos cadernos a seus filmes. Em princípio aquilo é um espaço jornalístico, mas acaba deixando de ser. Torna-se na melhor das hipóteses um *press-release*, composto por uma entrevista pré-fabricada, feita por um jornalista alheio ao cinema e que vai perguntar ao diretor exatamente aquilo que o diretor gostaria de ver publicado sobre seu filme. O diretor nessa entrevista chega até a fazer a crítica antecipada de seu próprio filme. Frequentemente leio coisas delirantes sobre alguns lançamentos que, por exemplo, teriam sido vendidos ao exterior por 2 milhões de dólares, em mercados que não pagam a metade disso nem por superprodução americana. Outro dia vi um cineasta dizendo que era o “segundo melhor diretor do mundo”. Fiquei curioso em saber quem é o melhor.

**Sérgio** — O melhor deve ser alguém aposentado ou com o pé na cova. Eles odeiam concorrentes.

**Nelson** — Um tratamento desses pela imprensa gera a expectativa de que o próximo filme será tratado da mesma forma. Mas, se em vez dessa publicidade, aparece um texto crítico, isso passa a ser subversão. O autor se sente



*Nelson Hoineff*

traído. A reflexão, o debate intelectual sobre o filme deixa completamente de interessar. Já vi cineastas receberem capas de revistas — 10 páginas de texto — e telefonarem, no dia seguinte, para reclamar desse ou daquele detalhe. Estão certos: eles não lidavam com jornalistas, mas com publicistas. Os editores são geralmente os culpados: nas revistas semanais, incentiva-se isso, abre-se mão muitas vezes do simples direito de argumentar. Uma vez tive que ouvir de um editor: “você está proibido de falar mal de filmes de grande sucesso popular, porque isso equivale a chamar nossos leitores de burros”. Além disso, é vetada qualquer menção a trabalhos anteriores do cineasta, e daí por diante. Teóricos, então, nem pensar. Caí um dia na besteira de mencionar Welles e Bazin. Além de cortar, o editor ficou uma semana sem falar comigo, por eu citar esses caras

que ninguém conhece. Nem a resenha mais adjetiva pode resistir a isso.

**FC** — Num debate sobre o Cinema e a Crítica, realizado no XVI Festival de Brasília, um cineasta disse: “a gente se mata durante dois anos para fazer um filme. E vocês o arrasam em 10 minutos...”

“A crítica é o único elemento de diálogo que os cineastas têm no jornal.”

**Sérgio** — Há uma falta de respeito evidente por parte das revistas semanais em relação ao cinema. Elas respeitam mais a literatura, o balé, o teatro, as artes plásticas, mas partem do princípio de que o cinema é algo sobre o que todo mundo sabe e pode escrever, porque “todo mundo vai ao cinema”. Esse preconceito barateou demais o *métier* do crítico na imprensa.

**Avellar** — Não me incomodam as discussões dos críticos com os realizadores dos filmes. Acho até preocupante a gente generalizar certas coisas que acontecem com um ou outro realizador. Porque isso não reflete a atividade cinematográfica brasileira. Essas discussões são incidentes, mas não são características das relações entre a crítica e a produção de cinema no Brasil. E o fato de que exista pressão é natural. Afinal, não podemos achar que é o cinema o que atrapalha a crítica. Nesse encontro em Brasília, lembro que o Chico Botelho disse: “na verdade, o único elemento de diálogo que nós temos é a crítica. E quando o crítico nos dá um tranco, ficamos desnorteados”. E fiquei pensando: por que o único? Porque é mesmo. Pois esse tipo de informação paranoíca a que o Nelson se referiu, nós também recebemos do cinema estrangeiro, através de *press-releases*. Alguns diretores brasileiros se limitam a macaquear os métodos montados pela grande indústria cinematográfica internacional. E aí ressalta-se o custo dos filmes, as dificuldades da montagem, as vendas delirantes, no mercado externo, os sucessos imaginários, etc... É preciso não esquecer os dois contextos

em que trabalhamos: o contexto particular da imprensa, e o contexto em que a cultura é produzida no Brasil. O produtor brasileiro pensa simplesmente em obter um espaço na imprensa semelhante ao que ela dedica ao produto estrangeiro. E o único espaço aberto é a crítica. Por isso a crítica não pode se limitar a ser uma mera emitidora de opiniões. O que me interessa não é dizer “esse filme é bom ou ruim”. Mas estabelecer um diálogo que enriqueça a visão do cinema, enriqueça o espectador e o realizador. A discussão do “vai ver porque é brasileiro” foi uma retórica montada em cima dessa postura emitidora de opiniões. Não se pode apoiar um cinema brasileiro sem antes discutir o que é cinema. Aliás, é comum encontrar classificações do tipo: comédia, drama, aventura, brasileiro... como se essa nacionalidade fosse um gênero.

**Sérgio** — O Avellar levantou um ponto curioso: a crítica como centro de aglutinação do cinema brasileiro dentro do jornal. Mas existem casos clássicos de, digamos, deslocamento desse espaço, como ocorreu na *Veja*, há pouco mais de 10 anos. Quando lançou *A Estrela Sobe*, o Luís Carlos Barreto, com medo de que o Paulo Perdigão, muito rigoroso, não gostasse do filme, convidou o crítico da



José Carlos Avellar

revista, em São Paulo, bem mais maleável, e conseguiu uma capa. Esse negócio é feito com a conivência dos editores e é tão mais inexplicável quando se sabe que eles, de modo geral, cagam e andam para o cinema brasileiro. Eles não vão ver os filmes e até nos acusam de “paternalizar os filmes brasileiros”. Pode parecer meio autoritá-

rio o que eu vou dizer, mas se não fôssemos nós a situação seria muito pior na imprensa para o cinema brasileiro. Porque os editores simplesmente não o levam a sério.

**Valério** — Tanto em jornais quanto em revistas, além da limitação do espaço, existe essa coisa do editor estar “acima do crítico”. É muito comum essa orientação: “o que o leitor quer saber é se o filme é bom ou ruim”. É de fato uma censura ao texto.

**Monteiro** — Essa mudança da crítica está embutida na mudança, na modificação da imprensa. O desaparecimento das revistas de fã, *Cinelândia*, *Filmelândia*, *A Cena Muda*, fez com que esse tipo de jornalismo cinematográfico se transferisse para a grande imprensa, e as pressões fizeram-se mais intensas. Essas pressões ficaram muito mais efetivas nos anos do “milagre econômico”, na virada dos sessenta para os setenta. Quando o cinema virou espetáculo e entrou no baile do “milagre”, os editores esvaziaram a crítica em prol da recreação escapista e alienante imposta pelo AI-5.

**Bernardo Carvalho** — Eu não tenho essa perspectiva histórica e nem sei se estou interessado nela, até por uma questão de idade. Agora, sobre esse capítulo do editor, existem casos grosseiros de interferência direta ou sutil. Eles não só determinam o conteúdo, o espaço que você tem que dar para certos filmes e não outros, como aconselham “eliminar” a subjetividade. Mas isso ainda não é o principal: eu faço crítica há pouco tempo e percebo que mesmo nas publicações que dão espaço ao crítico, falta reflexão. Recentemente, na *Folha de S. Paulo* li um debate sobre *Paris Texas*, de Wim Wenders, entre o Pepe Escobar e o Arnaldo Jabor. Virou uma briga de adjetivos entre os que gostaram (*very cool, very witty*) e os cineastas brasileiros obviamente despeitados com o sucesso internacional do filme. Essa tendência ao adjetivo pode até ser estimulada pelos editores, mas eu acho que há algo mais sério do que isso. Até em publicações que permitiriam um aprofundamento na reflexão imperam os adjetivos. Não defendo uma crítica só de pesquisa, sem charme, acho apenas que deve existir uma reflexão. Atualmente, como a crítica está no Brasil, não vejo para o que ela serve.

**Monteiro** — Acho que a imprensa abusou da “adjetivite” introduzida entre nós pela revista *Veja*, cujo estilo é um amálgama de *Time*, *Newsweek*, *L'Express*. Por exemplo, o Sérgio Augusto do *Correio da Manhã* e da Tribuna

da Imprensa é inteiramente diferente do Sérgio de *Veja* e *Isto É*. E o Paulo Perdigão, crítico de *Veja* durante muito tempo, também se queixava disso.

**FC** — Todo o crítico do mundo usa adjetivos. Só que os bons críticos não se limitam a isso, os adjetivos são fundamentados...

**Nelson** — E o crítico do *Time*, um estudioso da teoria autoral, como Richard Corliss, tem muito mais liberdade do que o crítico de nossas revistas semanais.

**Avellar** — Não é o tamanho da crítica que determina seu caráter reflexivo, ou não. Acho que a gente não deve cometer o equívoco que apontamos em muitos cineastas: culpar o mercado pelos nossos problemas. É evidente que o mercado interfere fortemente sobre o jornalista. Mais até do que sobre o cineasta, mesmo porque, de 1960 para cá, quem fez filmes no Brasil tornou-se produtor. E nós não conseguimos fazer isso: ficamos sem revista. É bom lembrar que as revistas especializadas em cinema no mundo inteiro são produzidas pelos críticos, não por editoras com interesses comerciais. A questão é de saber em que medida as pressões do mercado interferem na atividade crítica.

**Nelson** — A crítica também determina o mercado. Ela condiciona, em parte, a dinâmica do processo cinematográfico. O espaço crítico viabiliza certos filmes, permite um certo tipo de mercado para certos filmes. O amplo espaço concedido à crítica em décadas passadas, o encorajamento da reflexão crítica, permitiu a exibição de filmes de difícil trânsito, a começar pela *Nouvelle Vague*.

**Avellar** — Voltando à questão do adjetivo: acho chato quando o crítico usa os adjetivos para exercer autoridade. O problema não é interferência da subjetividade, mas *como* você diz as coisas.

**FC** — Você não exerce a autoridade apenas através de adjetivos. Paulo Emílio, em sua última fase, ao defender uma postura de aceitação incondicional do cinema brasileiro, pregou uma política cultural que se beneficiou de sua autoridade de crítico, de pensador do cinema.

**Monteiro** — Eu me pergunto qual seria a formação exigida para se exercer a função de crítico. Há um percurso, uma iniciação, a cinefilia, leituras. Hoje, o que vemos são as redações cheias de gente que se improvisa em crítico. Outra questão: é possível sobreviver sendo apenas crítico? Sem outra atividade?

“Não é o tamanho da crítica  
que determina seu  
caráter refletivo, ou não.”

**Sérgio** — É importante usarmos da melhor maneira possível o espaço de que dispomos.

**Avellar** — É também saber se, por trás de nossa prática diária, chegamos a esboçar uma teoria cinematográfica. Outra coisa: essa história de todo mundo virar crítico talvez represente uma valorização da função do crítico na imprensa. Antigamente, o cara fazia crítica e nem era remunerado.

**Sérgio** — Falemos dos filmes, do nosso cardápio. De vez em quando eu me sinto como se fosse o Apício, do *Jornal do Brasil*, só que obrigado a comentar somente o que se come nas lanchonetes. Escrever apenas sobre os filmes que chegam ao Brasil nos provocará uma azia monumental. Quando surge algo verdadeiramente novo a gente não sabe nem mais como se dirigir ao leitor, embora isso já não me preocupe tanto como antigamente. Para mim, a crítica é uma *ego-trip*, uma viagem que faço em busca de pessoas que queiram pegar uma carona no meu texto. A gente sempre acaba encontrando uma alma irmã. Isso é muito gratificante. Infelizmente, o nosso trabalho é tolhido pelas limitações do nosso mercado. Quando pegamos um filme ou um assunto interessante, que propicie associações com filmes da mesma tendência, inéditos entre nós, corremos o risco de o leitor brasileiro médio não acompanhar o nosso raciocínio. Uns insistem, outros não. Eu, como sou cara de pau, insisto.

**Rubens** — Acho que se não sabemos responder à pergunta levantada pelo Avellar isso é nossa culpa. Porque nós não nos organizamos o suficiente. São Paulo e Rio de Janeiro não se encontram. Vocês aqui já têm uma associação de críticos do Rio de Janeiro. Não existe associação em São Paulo, e muito menos em nível nacional.

**Avellar** — Viajar ao exterior é importante, não só pelos filmes que a gente vê, mas também pelas condições em que vemos esses filmes. Dado o nível lamentável em que se encontra a exibição no Brasil, você de repente descobre que o cinema tem som, imagem, brilho. Você vê um filme — surpresa! — sem sentir a mudança de rolo.

**Sérgio** — Nas projeções brasileiras, troca de rolo virou distanciamento crítico...

**Avellar** — Tenho a impressão, às vezes, de que um filme que vi em um festival internacional nada tem a ver com o filme que o espectador brasileiro vê. Quanto à *ego-trip*, ela pode também ser feita com um filme que tem um idéia

interessante, que não foi totalmente realizada e sobre a qual refletimos. Isso acontece muito com o cinema brasileiro. Aconteceu muito com o Cinema Novo, num momento em que muitas coisas foram mais idealizadas do que realizadas. Os autores formulavam uma teoria que era pensada pela crítica e devolvida ao cineasta. No início dos anos 60, a câmara olhava de frente, porque se olhava o país de frente, sem censuras prévias e outras considerações. Era o olhar frotal. Houve então um toma-lá-dá-cá entre a crítica e a produção cinematográfica. E é nessa coisa de apanhar um projeto apenas esboçado e devolvê-lo ao cineasta que a crítica que se fez nos jornais e revistas, com todas as limitações do mercado, interferiu, criando uma idéia comum de cinema. Hoje a produção cinematográfica brasileira é muito menos reflexiva, ela resulta de uma reflexão já montada. Deveríamos fazer o que o Monteiro fez em relação a décadas anteriores, em relação a um período mais recente: reunir coletâneas etc... E tentar detectar tendências, linhas de pensamento. Pois, hoje, o único centro repetidor do que aparece publicado nos jornais são os cineclubes que em seus programinhas reproduzem em xerox o que foi dito sobre um determinado filme na imprensa. As vezes vou a um cineclube e encontro um negócio que eu escrevi há 10 anos e que frequentemente não está muito elaborado. Em todo caso, eles são os repetidores.

**Monteiro** — A crítica atual se ressentida da ausência de uma teoria do cinema. Nos anos 60, Glauber, Gustavo Dahl, David Neves, Cacá Diégues, Maurice Capovilla, Rogério Sganzerla passavam nos seus textos uma preocupação teórica. A teoria foi levada à prática com os filmes do Cinema Novo, num fenômeno semelhante ao que ocorreu na França com a Nouvelle Vague. Isso não acontece mais. Hoje, quando sou solicitado a escrever sobre cinema me pergunto se devo aceitar as condições impostas pelos veículos — fazer análises ligeiras, superficiais — ou tentar passar alguma visão que eu tenho sobre o cinema. O Avellar manteve-se muito tempo imune às imposições dos editores. O Sérgio idem. Em *O Globo*, Valério e eu não tivemos a mesma sorte. Era uma verdadeira camisa-de-força. Passei talvez para o público algumas de minhas preferências: pela ficção científica, pelo *thriller*, por um certo cinema político, mas não foi possível elaborar uma teoria mais séria sobre o cinema. Acho que o Nelson, em *O Dia*,

tem mais espaço e liberdade do que teve em *Veja*. Essa questão é importante: as pressões do mercado, as características do veículo e nosso conformismo diante disso.

**Sérgio** — Você não pode descurar das características do veículo. Lembro que quando o Perdigão começou a fazer críticas no *Jornal dos Sports*, escreveu um ensaio em seis capítulos sobre *La Dolce Vita*. E ele se perguntava se o leitor daquele jornal estava preparado para aquilo. Eu, na *Folha*, às vezes me faço a mesma pergunta. Afinal, todo jornal se dirige a um público excessivamente difuso. Eu me esforço em dialogar com uma fração, ainda que pequena, desse público. Sou um crítico elitista, com muito prazer.

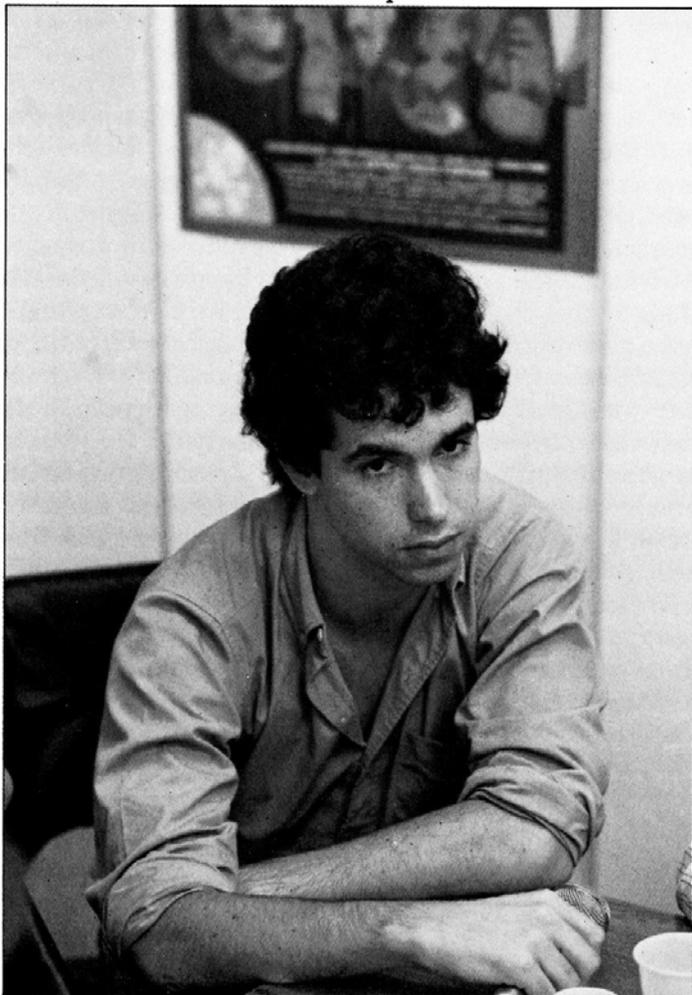
**Valério** — Em relação a *O Globo*, a liberdade pode ser exercida até um certo ponto. Se ela ultrapassa esse ponto, se a opinião de crítico não coincide com a do editor, que se considera um supercrítico, o crítico simplesmente desaparece do jornal...

**Sérgio** — Geraldo Mayrink foi demitido de *O Globo*, porque pichou *Dr. Jivago*, que era um filme de sucesso, e deu o bonequinho aplaudindo de pé para *Vivre sa Vie*, de Godard.

**Nelson** — O crítico não para acima da orientação editorial do jornal em que ele escreve. Acho até saudável que ele procure adaptar seu pensamento ao veículo onde trabalha. Em *O Dia*, onde escrevo há oito anos, embarquei a princípio nessa *ego-trip*. E isso lá, onde me dão toda a liberdade possível. Mas, um dia, me disseram: “escuta, baixa um pouco a bola”. E saquei que eles tinham razão. Claro, embora seja o jor-

nal de maior circulação da cidade, *O Dia* não é consumido por intelectuais. Mesmo assim, é perfeitamente possível escrever uma série de coisas conseqüentes, sem cometer violências contra si próprio. O exemplo oposto é minha experiência no *Variety*, para onde escrevo há uns quatro ou cinco anos. Ali você escreve para os empresários da atividade e sua abordagem tem de ser mercadológica. Não tem o menor sentido entrarmos em divagações estéticas, esotéricas. Mas isso não nos obriga a nos violentarmos. Agora demitir um crítico porque ele não gosta de *Dr. Jivago* não se deve ao fato de o crítico não se ter adaptado ao veículo. E sim, ao fato de que o editor se coloca *acima* do crítico e o proíbe de externar livremente sua opinião. A luta mais ampla é a seguinte: os jornalistas devem poder expressar livremente suas opiniões.

**Sérgio** — Sobre essa dificuldade de elaborar mais profundamente sua opinião, dou um exemplo recente, que aconteceu comigo na *Folha de S. Paulo*. Foi a cobertura do I Festival do Rio de Janeiro. Eu combinei com o Pepe Escobar que queria fugir da mostra competitiva (que só tinha filme chato) e ficar com as paralelas. A Norma Couri e o Alfredo Ribeiro ficariam com as reportagens. No frigidar dos ovos, em vez de os editores dividirem a cobertura entre o primeiro e o segundo cadernos — jogando para o primeiro caderno o dia-a-dia do festival (entrevistas com atores, diretores, etc...) e deixando o material mais pesado para a *Ilustrada*, descarregaram tudo na *Ilustrada*. Acabei dançando, porque evidentemente, a



Bernardo Carvalho

gens. No frigidar dos ovos, em vez de os editores dividirem a cobertura entre o primeiro e o segundo cadernos — jogando para o primeiro caderno o dia-a-dia do festival (entrevistas com atores, diretores, etc...) e deixando o material mais pesado para a *Ilustrada*, descarregaram tudo na *Ilustrada*. Acabei dançando, porque evidentemente, a

*“O crítico não paira  
acima da orientação  
editorial de  
seu jornal.”*

mostra competitiva era o mais importante. E eles preferiram dar entrevistas com Fanny Ardant e Ugo Tognazzi e publicar análises de cineastas pouco conhecidos. No segundo dia, quando vi que cinco matérias minhas não haviam saído por falta de espaço, parei e fui curtir o festival. Não ia ficar falando à toa de Ousmane Sembene, se o interesse maior era em torno de Fanny Ardant. Isso aconteceu num jornal aberto como a *Folha*. Imaginem o resto!

**Rubens** — O *Jornal da Tarde* não enviou o Edmar Pereira ao FestRio porque ele teria de ficar no Hotel Nacional e custaria Cr\$ 2 milhões. Será que um jornal como O *Estado de S. Paulo* não pode conseguir uma permuta? Pois o Festival ficou na mão de um rapaz da sucursal, enquanto a *Folha* dava uma página diária. E eu não cobri para o *Jornal da Tarde*, porque vim ao Rio por conta da TV Globo.

**Monteiro** — O compromisso da crítica hoje se limita a indicações, como “vã”, “fuja”, “não perca”, “evite”. Não há uma responsabilidade maior em se passar as tensões que o filme transmite, tensões da sociedade em que ele foi feito. Acho que a crítica não deveria se esgotar nela mesma. Deveria transcender seu espaço.

**FC** — Quer dizer: pensar o cinema, não apenas o filme em pauta. Agora eu pergunto: e o cinema brasileiro hoje? Tivemos vários momentos nesses últimos 20 anos: a estética da fome, o povo nas telas e na platéia, mercado é cultura, etc... Estamos hoje numa fase de transição, devido talvez à crise econômica e às novas perspectivas po-

líticas. Isso está sendo pensado? Qual a nova plataforma para os novos tempos?

**Sérgio** — Fiquei surpreso no I Festival do Rio com a afluência em massa de jovens. Eu pensava que a garotada estivesse mais ligada em música e, por conseguinte, desligada do cinema. Qual nada: parecia a geração Paissandu re-

diviva. Achei maravilhoso o cinema ter esse público renovado à sua disposição e ao mesmo tempo esquisito só termos percebido isso por obra e graça de um festival de cinema. É preciso que haja filmes durante o ano todo para atender a essa demanda qualificada. A Crítica precisa brigar pelo saneamento do mercado, pois isso irá beneficiar também o cinema brasileiro. Em 1975, quando Alberto Shatovsky, Ely Azevedo e outros tentaram fundar um circuito paralelo de filmes de arte, que implicava certas regalias, foram implacavelmente boicotados. O Roberto Farias, que hoje acusa os exibidores de insensíveis e incompetentes, na época alegou contra a criação de um circuito paralelo de filmes que cinema de arte era “gueto cultural”. Ele e outros. Se há 10 anos tivesse havido estímulo ao surgimento de pequenas salas, alimentadas por filmes alternativos, o cinema brasileiro de

baixa densidade comercial não estaria tão moribundo. Essa briga pelo saneamento do mercado é importante e devemos entrar nela de corpo e alma. Teremos vários cineastas do nosso lado. Eduardo Coutinho é um dos que acham absurdo esse papo de gueto cultural. Mais do que absurdo, obscurantista.



*José Carlos Monteiro*

**FC** — O FestRio foi importante não só pelo que aconteceu no Hotel Nacional, mas pelo que suscitou pela cidade. As pessoas organizavam seu cardápio cinematográfico, pulavam de cinema para cinema. Alguns preferiam os do Bruni Ipanema, outros preferiam os do Art Palácio, etc... Até filmes que não faziam parte do festival — *Erêndira*, por exemplo — tiveram suas receitas aumentadas por conta desse entusiasmo pelo cinema...

**Rubens** — Gostaria de lembrar que São Paulo vem trabalhando nesse sentido: Leon Cakoff promove esse tipo de mostra no MASP há anos e vem formando um público que arromba porta de cinema só para ver o que é bom.

**Monteiro** — Cakoff largou praticamente a crítica pela animação cultural, pela revitalização do público. Nossa questão é: como fazer isso dentro da atividade crítica?

**Nelson** — A formação da platéia passa por fenômenos como o da geração Paissandu. O mercado brasileiro está lutando com uma legislação casuística que colaborou para afastar o público do cinema. Esse público jovem sempre esteve aí, mas nos últimos anos ele vem sendo contemplado com uma copiagem abaixo dos padrões de qualidade mínimos, com projeções sofríveis, complementos excessivos a que se somam fatores conhecidos: falta de dinheiro, insegurança em sair de noite, estacionamento difícil, etc... De repente, o FestRio promove o reencontro do público com algumas coisas interessantes: primeiro, a diversidade da produção cinematográfica; cinema de todas as nacionalidades e tendências; e condições decentes de projeção: cinema com foco, brilho, som.

**Sérgio** — Acho que a crítica deveria ter um representante no Concine. Nós, bem ou mal, representamos os interesses dos espectadores.

**Nelson** — Em nossas reuniões surgem sempre restrições à qualidade, às condições de consumo do cinema, e aos problemas normativos. A falta de diversificação da oferta afastou o público. Condicionado talvez pelo cinema pasteurizado que a legislação permitia, o cinema brasileiro passou também por um período de homogeneização. A televisão estimulou ainda mais essa mediocrização da linguagem audiovisual. Acho que a crítica tem um papel importante em apontar isso.

**FC** — As críticas quanto às condições de projeção fazem unanimidade. À função da crítica não.

**Nelson** — O diálogo entre a crítica e os cineastas tem sido muito satisfatório. Naquele seminário em Brasília foi, como se disse, um “áspero início de diálogo”. Mas, uma vez estabelecido, houve compreensão mútua e desejo de colaboração. Logo depois de Brasília, um grupo de críticos procurou se reunir com cineastas via Associação de Críticos e Abraci. Os resultados foram os melhores possíveis. Os principais pontos que defendíamos eram coincidentes. Os elementos de atrito entre críticos e cineastas se dão em nível pessoal, de pequenas retaliações, etc... Ninguém gosta de ver seu filme esculhambado, mas também ninguém gosta de ver seu texto incompreendido. Agora, como classe, o diálogo tem sido muito bom e tende a melhorar, ao sabor da diversificação do cinema brasileiro. Isso não existia há três ou quatro anos: estou vendo na parede cartazes de *Memórias do Cárcere*, *Noites do Sertão*, *O Rei da Vela*, *O Baiano Fantasma*, *Quilombo*. Essa diversidade de estilos, mecanismos de produção e propostas de mercado é coisa recente.

**Monteiro** — Ninguém aqui ficou imune a pauladas. As polêmicas sempre existiram: os casos *Batalha dos Guararapes*, *Xica da Silva*, *Eu Te Amo*. Nossa relação com os cineastas tem altos e baixos.

**Sérgio** — Fui uma das raras pessoas que elogiaram na imprensa *Eu Te Amo*, do Jabor. Quando ele foi ao *Canal Livre*, me convidou como representante da crítica. Em 1982, escreveu um Ponto de Vista para a *Veja*, com algumas observações interessantes, mas também bobagens do tipo “o Estado não deve financiar pianistas que vão estudar no exterior” etc., por achar que o Estado deve apenas financiar o que é rentável. Em seguida, num programa chamado *Noites Cariocas*, repisou essa tese, com um pitada extra de insensatez. Estava simplesmente renegando a carreira dele. Na época em que fez *Opinião Pública*, jamais teria dito aquilo. Escrevi um artigo na *Folha*, fazendo a cobrança: por que o Estado deveria financiar só coisas rentáveis? Para que serve afinal a iniciativa privada? E quem ajuda os produtores de obras experimentais? Jabor ficou uma fera. Durante um debate, no Teatro Casa Grande, em favor da candidatura Miro Teixeira ao governo do Estado do Rio de Janeiro, me chamou de pseudocrítico. Eu não vi, nem ouvi pois não estava no *Titanic* do Miro, mas soube por terceiros. Bem, eu nunca chamei o Jabor de pseudocineasta. Na verdade, ainda o conside-

ro o maior cineasta do Brasil. Um metro e noventa de altura, convenhamos, é um bocado.

**Nelson** — Vejo nesta mesa pelo menos quatro pessoas acusadas por cineastas e produtores de serem agentes da CIA, da MPAA, e de outras perigosas entidades ligadas ao imperialismo. Não me lembro de ter lido agressões pessoais a esse nível por parte da crítica.

**Sérgio** — Bem, há um negócio óbvio: você detém um espaço no jornal e o cineasta, não. A réplica tende a desdobrar para o plano pessoal, como fruto do ressentimento provocado pelo sentimento de impotência que baixa no criticado. Quanto ao fato, muitas vezes alegado, de o sujeito, coitado, passar meses e meses fazendo um filme e o crítico escrever sobre ele em apenas algumas horas ou minutos, infelizmente, é uma fatalidade, um problema sem solução à vista. E que não é uma exclusividade do cinema. Em todo caso, quero deixar claro que prefiro mil vezes um artigo que o André Bazin e o Edmund Wilson escreveram em algumas horas do que um filme vagabundo ou um romance medíocre que demorou anos para ser feito. O Avellar, falando nisso, é vítima de outros tipos de cobrança. Mais chato porque vai justamente no nervo das suas ambições. Ele pretende ser didático e nada opinativo em seus comentários. Resultado: acusam os seus comentários de não ajudarem a promover os filmes, como se o compromisso prioritário dele fosse com o mercado.

**Monteiro** — O Avellar goza do benefício da dúvida...

**Sérgio** — Como ele não quer fazer apenas um guia de consumo, os cineastas costumam dizer: ele é legal, está do lado da gente, mas não podemos usar as suas críticas como peça promocional. Isso prova que os caras não estão muito preocupados com que você desenvolva uma teoria, mas com as palmas do bonequinho.

**Rubens** — Num festival de Brasília, em 1970, o Rogério Sganzerla me agrediu a propósito de *A Mulher de Todos*. Ele me agrediu pelas costas, e eu passei a ser conhecido como crítico curiosamente a partir dali. Depois houve outra agressão. E, 10 anos depois, coisas da vida, ele apareceu lá na Globo pedindo para eu promover o filminho dele. Falando coisas do tipo: agora você pode falar, eu estou mais maduro, aceito mais as críticas, etc. Com a Tizuka também foi estranho: minha crítica não foi tão desfavorável assim, mas o interessante é que ele mandou uma carta para a *Folha de S. Paulo*, não para *O Estado* onde

a crítica tinha sido publicada. Eu não podia responder. Havia as coisas de hábito: eu era agente da Motion Pictures, mas ela dizia que eu organizava em Santos uma noite do Oscar. Sei lá de onde ela inventou isso, vai ver que foi de uma festa à fantasia a que eu fui uma vez... O último foi o Anselmo Duarte que me pegou no Festival e disse que eu estou comendo no cadáver do cinema brasileiro. Que eu posso voltar para Santos e dizer: “papai, eu matei o cinema brasileiro”. O que é que eu posso dizer?

**Sérgio** — Essas pressões aumentam em período de crise, quando crescem as dificuldades de lançamento. As pessoas ficam mais tensas...

**Avellar** — Quando a gente fica falando do anedotário, fico me lembrando de que somos feitos da mesma matéria: tanto os cineastas querem ser bem tratados pelos críticos, quanto nós queremos ser bem tratados pelos cineastas. Agora, voltando a um ponto que foi tocado aqui: o que a crítica pensa do cinema brasileiro? Gostaria de dizer que existem vários cinemas e várias críticas, não há blocos sólidos. O forte é a diversidade, a indisciplina.

**Monteiro** — Nos anos 60, os críticos desenvolviam uma reflexão correspondente à qualidade dos filmes, que era alta. Havia uma interligação muito grande entre a crítica e os filmes. A partir dos anos 70, os filmes baixam de nível, aliás toda a cultura brasileira baixa de nível. O fato é que muitos críticos passaram a atacar isso, baixar o sarrafo, talvez sem fazer grande coisa para melhorar aquela situação. Os equívocos da época, mesmo de grandes cineastas, exemplo: *Quem É Beta?*, de Nelson Pereira dos Santos, eram tratados com um rigor e com uma violência enormes.

**Avellar** — Não temos a mesma visão sobre esse período. Não acho que os anos 70 tenham sido obscurantistas a esse ponto. Houve, sim, um crescimento quantitativo da produção, que não foi acompanhado por um crescimento qualitativo equivalente. Agora, o diálogo era mais fácil nos anos 60 porque eram 12 filmes por ano, hoje em dia são oitenta. Mas dentro dessa vasta produção não deixamos de ter projetos interessantes. Temos projetos frustrados, mal-realizados, a circulação de certos projetos foi limitada pela ação da censura. E aí a crítica também sofreu com a censura. Todo objeto cultural de reflexão foi reprimido. Em 1964, você tem o filme do Nelson — *Vidas Secas* — e o filme do Glauber — *Deus e o Diabo na*

Terra do Sol — que são duas formas de realização totalmente diferentes. Se você tira dois filões de cada um desses filmes, você gera filmes muito diversificados. A idéia de que existia um só cinema naquela época é falsa, existiam vários cinemas. Citei o Glauber e o Nelson, poderia citar o projeto do Leon e o do Sganzerla. Tendo em comum o desejo de fazer um cinema aqui. Isso unia as diversas tendências. O problema foi justamente a tentativa de uniformizar — que é uma exigência de produção, não da realização. Então, o tipo de produto dos anos 70 que chegou mais aos cinemas e aos jornais foi esse cinema padronizado. Mas sempre houve uma quantidade incalculável de filmes que fugiu do *standard*. A reflexão sobre o cinema também é indisciplinada, mas nessa indisciplinada há algo saudável que evita o academicismo do sujeito que se fecha no escritório e vai montar uma teoria de cinema.

**Monteiro** — Reporto-me à imagem do Sérgio: não se pode ser um grande crítico de comida, se somos apenas obrigados a freqüentar lanchonetes. Nos anos 70 houve tendências importantes: a dos filmes baseados em obras literárias, a dos filmes históricos, a pornochanchada, o experimental *udigrudi*. Agora, não houve nada muito suculento...

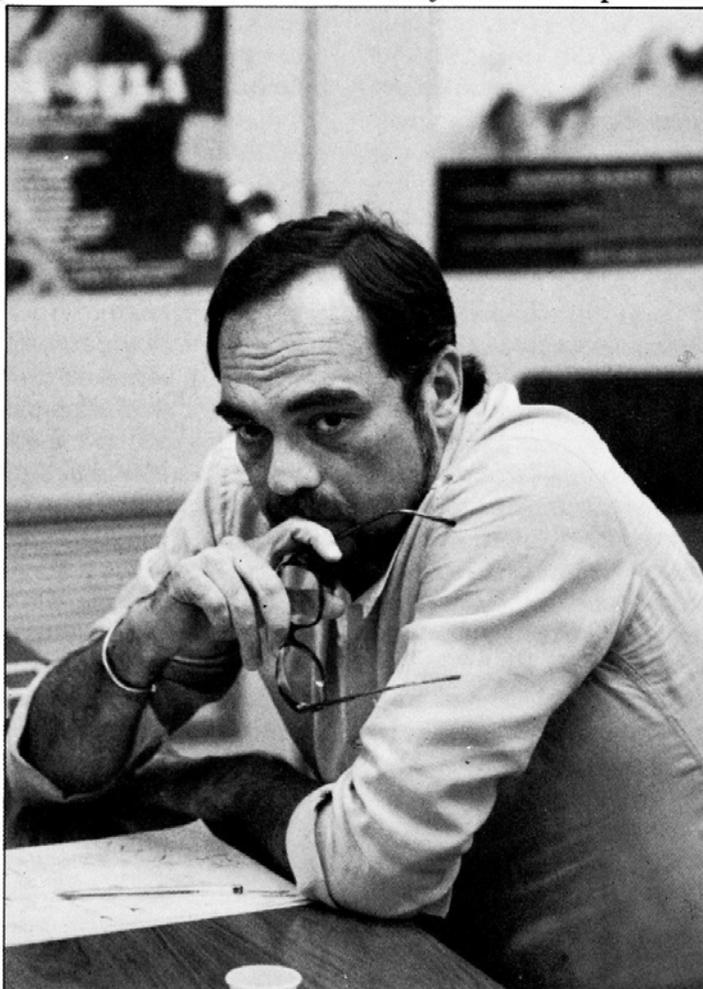
**Avellar** — O que você acha que foi suculento durante o período fascista na Itália? O que houve de suculento para gerar o neo-realismo?

**Monteiro** — Espera aí: o neo-realismo italiano não veio dos filmes “telefone branco” fascistas.

**Nelson** — Foi talvez a mesma coisa que houve de suculento na chanchada para gerar o Cinema Novo. A padronização do anos 70 não atravessa toda a década. Ela surge com a morte do cinema experimental, em meados de 70. Foi a partir de 1975, coincidentemente a uma modificação drástica da política de cinema no Brasil, que se instaurou a padronização, isso às custas do desaparecimento do cinema experimental e da morte do cinema mais reflexivo que já andava definhante. Só de dois anos para cá é que essa situação está se modificando. Concordo inteiramente com o Monteiro quando diz que o cinema brasileiro não ofereceu objeto de reflexão à crítica. Monteiro e Salvyano eram obrigados a resenhar uma pornochanchada por semana.

**Avellar** — O que eu discordo do Monteiro é que o estímulo à reflexão não vem forçosamente de um bom produto cinematográfico. Não se pode dizer que o Cinema Novo saiu da chanchada, mas se pode dizer que, naquela época, as pessoas ou viam o cinema americano ou a chanchada. O importante é a existência do cinema, a persistência da magia do cinema, que ele exista. Eu me pergunto como certas coisas foram ditas antes de existirem. Lendo críticas francesas

publicadas no *Le Poste* e no *Le Radical*, jornais que publicaram as primeiras resenhas sobre os filmes de Lumière, o sujeito diz que acabou de sair de uma projeção de cenas da vida real em tamanho natural e em cores reais. Ora, a gente sabe que a tela era pequenina e a projeção em preto e branco. Esse delírio é muitas vezes antecipa-



Rubens Ewald Filho

dor de um projeto estético.

FC — O Avellar está anistiando o cinema...

Nelson — A gente volta ao ponto de saber se a crítica é melhor do que o cinema...

FC — Ou, pelo menos, se um merece o outro. Não é possível se dizer que “a crítica brasileira não existe”, como também não se pode dizer que “o cinema brasileiro é um fenômeno de imprensa”. Ambas as posições me parecem falsas...

Monteiro — Sustento a tese da lanchonete. Não se apura o gosto comendo prato feito.

Sérgio — Pode haver 30 tipos de hambúrguer. Mas é hambúrguer. Agora, não me refiro apenas ao crítico. Estou pensando no espectador, afinal o filme é endereçado a ele. O espectador tem de ter acesso a outro tipo de produto, caso contrário o seu paladar deteriora e ele vai acabar achando que hambúrguer é prato fino. O Cinema Novo surgiu quando tanto a crítica, como os cineastas e os espectadores tinham acesso a um cardápio cinematográfico mais diversificado. É óbvio que a circulação entre nós de filmes diversificados, de qualidade, inclusive experimentais, só tende a facilitar a compreensão de filmes brasileiros do mesmo tipo.

FC — Esse cosmopolitismo da cultura a que o Sérgio alude andou malvisto durante muito tempo, exatamente no período em que o cinema brasileiro, para se consolidar industrialmente, precisou do protecionismo, brilhantemente teorizado por Paulo Emílio Salles Gomes.

Sérgio — Não só protecionismo, xenofobia...

FC — Foi talvez a versão estética da lei do símile nacional...

Sérgio — Por que, diabos, só os cineastas e alguns críticos têm o direito de freqüentar os festivais internacionais e ter acesso aos filmes novos e ousados? Precisamos democratizar a oferta.

FC — Foi o que o Mauricio Segall questionou nas posições do Paulo Emílio numa famosa carta escrita para os *Cadernos de Opinião*: “Qual é? Você passa quase 10 anos na Europa, vê tudo, e agora para nos descolonizar nos propõe um fechamento de fronteiras culturais?” É um pouco essa idéia de que a autenticidade reside na pobreza...

Sérgio — Paulo Emílio elimina suas próprias teses ao proclamar que “nada nos é estrangeiro porque tudo o é”. Ele era um aristocrata da crítica. Aliás, em sua coletânea isso fica flagrante. Ele só falava de filmes importantes. Cur-

tia muito Zé Trindade, mas nada escreveu sobre ele.

FC — Mas houve uma época em que ele foi para o *Jornal da Tarde* e defendeu o oposto: passou a elogiar abertamente *Os Mansos*, etc...

Bernardo — Nem assistindo ao que se faz de melhor no exterior os cineastas conseguem acompanhar o que há de melhor. O experimental no Brasil está atrasadíssimo.

Nelson — Houve uma época em que era charme o cineasta dizer que não via e não gostava de cinema — creio que isso ajudou a indispor-lo com a crítica e com o público. E o pouco acesso do público a uma produção de nível tem reduzido seu nível de exigência. Não é possível considerar que ver Resnais ou Angelopoulos seja sinal de colonização...

FC — Para fugir do gueto cultural, o cinema brasileiro preferiu ter como único interlocutor o grande cinema americano. Isso foi feito deliberadamente. Foi uma ingenuidade acreditar que a indústria brasileira só se estabeleceria através de uma acomodação, ganhando o espaço das outras cinematografias que apresentam filmes mais culturais e que por isso mesmo estabeleciam um diálogo mais proveitoso com o nosso cinema.

E foi assim que a mentalidade mercadológica se implantou com todo o seu desprezo pela cultura cinematográfica.

Sérgio — A legislação do cinema brasileiro é anacrônica: a do curta-metragem foi um erro, a lei da cópiagem obrigatória foi outro, tudo deu errado...

Nelson — Nem é uma questão de estar errado. É: “não poderia dar certo”.

FC — A legislação parece ter afastado o público do cinema, obrigando-o a ver o que ele não quer ver. E isso foi feito de caso pensado... por uma visão impositiva daquilo que deve ser voluntário.

Sérgio — Eu me considero, acima de tudo, um espectador privilegiado, não só porque vi e vejo muitos filmes, como também porque disponho de um espaço de que o espectador comum não dispõe. Portanto, eu acho que, se represento algum segmento, é o do espectador, meu compromisso é com ele. Eu inclusive pago ingresso, entro em fila, etc. Não represento cineasta nenhum, produtor nenhum, sou um espectador e é com ele que eu me identifico. Brigar pelos interesses dele é o nosso papel. Nossa prioridade, no momento, é lutar pelo saneamento do mercado, para o bem inclusive do cinema brasileiro.

**Avellar** — Lamento menos a ausência do bom cinema estrangeiro no mercado do que a não-continuação de certos bons projetos por parte do nosso cinema. A reserva de mercado não foi nada mais nada menos do que uma estratégia de sobrevivência.

**FC** — Estratégia estranha: foi eliminado o cinema importado de qualidade e o cinema brasileiro passou a ocupar 50% do mercado. Ganhar do cinema americano não se vai: o cinema brasileiro deveria se aliar ao cinema europeu de qualidade contra o cinema americano.

**Avellar** — E a estratégia do cinema americano foi diferente. O cinema americano não viu o cinema brasileiro como inimigo prioritário, alguém que entrasse em sua faixa de atuação. O que no fundo eu lamento foi que para essa falsa batalha se tenha substituído um cinema de realizador por um cinema de produtor. Antes, quem determinava o produto era o realizador...

**Sérgio** — Houve uma tendência roliudizante, sem Hollywood atrás. Sem o mercado tentacular que os americanos têm à sua disposição, sem a tecnologia, de ponta dos gringos.

**Nelson** — O problema de mercado do cinema americano, no Brasil e em qualquer lugar do mundo, não é a concorrência, mas a extensão do mercado. Em termos de Brasil é assim: quantos dias tem de disponível para as *majors*? Se só tem 180, os outros 180 podem ser ocupados por quem quer que seja, o cinema do país, o cinema italiano, o francês ou o do Senegal. O cinema americano, talvez o único do mundo nisso, não está preocupado com os outros, ele quer é espaço no mercado. Porque, como produto, não sofre concorrência de espécie alguma. Mas o que fez nossa legislação, a título de tomar espaços às *majors*, foi banir a circulação do cinema independente. Foi deliberadamente tirar o espaço de quem já não tinha quase nenhum.

**Avellar** — O que me perguntava é em que medida os problemas do mercado interferiram no produto cultural. Os erros de estratégia são compreensíveis: são estratégias de sobrevivência. E elas sempre implicam erros...

**FC** — Sobrevive-se melhor num mercado maior, não num mercado menor...

**Avellar** — Se o mercado maior for democrático. O que acho é que testar filmes bons e ruins é saudável como forma de verificar a validade dos diversos projetos culturais.

O pessoal que viu cinema durante o FestRio não vai continuar vendo esses filmes aí não. Simplesmente porque não se está oferecendo a diversidade de produtos que pintou no Festival. Se ao cinema americano não interessa quem esteja no cinema ao lado, para nós isso é importante. Porque o filme brasileiro pode confirmar o produto americano ou negá-lo. O importante é saber quais os projetos que, em função da sobrevivência, foram abandonados e retomados adiante. De que modo a presença do produtor interferiu ou não na atividade. Ficou-se exigindo sem parar a presença do produtor e ele ditou uma estética...

**Sérgio** — Só que em vez de Irving Thalberg, ganhamos o Paulo Thiago...

**FC** — Não sei se há um cinema de produtor real. A retórica existe, existe uma certa política de produtor, mas não é bem assim na prática. O grande erro é considerar que reduzir, concentrar é uma boa estratégia. Os jovens estão abandonando o cinema porque o consideram um troço esclerosado, incompatível com o tempo em que vivemos e as complexidades da sociedade brasileira. Estamos com um circuito exibidor desorganizado, ninguém sabe mais se um cinema é de sexo explícito ou não. Isso é importante: os exibidores pioneiros podiam ter todos os defeitos, mas gostavam de cinema. Hoje, as pessoas tiram o dinheiro do cinema para jogar no mercado financeiro. E isso fez com que a confraria dos aficionados do bom cinema se tornasse incrivelmente reduzida.

**Sérgio** — Voltamos ao ponto inicial: precisamos recuperar o amor pelo cinema. Atrás do amor pelo cinema está essa briga pelo aperfeiçoamento da legislação. Precisamos mudar as leis inoperantes e as cabeças tacanhas. Pra começo de conversa.

**Avellar** — Para que a crítica possa ajudar nessa tarefa, acho que ela deve se tornar produtora de si mesma.

---

*Sérgio Augusto é articulista da Folha de S. Paulo; Bernardo Carvalho, da revista Isto É; Valério Andrade, de Fatos & Fotos; José Carlos Monteiro, do Jornal do Brasil; José Carlos Avellar escreveu muitos anos no Jornal do Brasil; Rubens Ewald Filho é crítico do Jornal da Tarde e da Rede Globo. Debate coordenado por Claudio Bojunga, editor de Filme Cultura.*

# Paulo Emílio crítico, o antes e o depois.

Zulmira Ribeiro Tavares

A escrita de Paulo Emílio sobre cinema é muito extensa, abarca três décadas e naturalmente reflete, no seu curso, o curso de vida e de pensamento do autor. Quem se dispõe a examiná-la em uma visão de conjunto, não pode pretender chegar à uniformidade. Seus aspectos são muitos e variados, por vezes contraditórios. Ainda assim, tal escrita revela, ao longo dos anos, traços que lhe são constantes e a tornaram inconfundível desde o início. Na raiz da sua originalidade encontra-se uma notável compreensão para com o fenômeno cinematográfico, um modo de examiná-lo limpo de preconceito, uma aptidão muito particular em determinar os elementos concretos desse ou daquele filme, dessa ou daquela circunstância cinematográfica, tanto para recuperar a entidade descrita como para fazê-la ingressar numa viva especulação sobre as formações sócio-culturais do mundo contemporâneo.

O aspecto mais conhecido de tal escrita, a descoberta realizada por Paulo Emílio do cinema nacional, seguida de sua intransigente defesa, com os efeitos culturais e mesmo industriais na vida brasileira, — que tão bem conhecemos e não vou repetir aqui — pode ter dado margem a algum malentendido na avaliação do conjunto de seu trabalho e um pouco por culpa do próprio Paulo Emílio que nunca se cansou de alardear a descoberta. Contudo, a despeito da proclamação reiteradamente feita por ele mesmo de sua conversão radical à cinematografia do País, como se a sua atividade de pensador a um determinado momento houvesse dado um salto qualitativo, tal circunstância jamais ocorreu a não ser na fantasia do crítico que (sem dúvida para a realização de uma política cultural eficaz sobre o cinema nacional) “permitiu” que se generalizasse essa idéia entre os seus leitores: a de um “antes” e um “depois”.

Os artigos que ele escreveu para a revista *Clima*, nos anos 41 e 42, então muito jovem (com 25, 26 anos) deixam isso bem claro, ainda que à primeira vista, a um exame superficial, a impressão possa ser diversa, a de uma crítica realmente distinta dos seus trabalhos da maturidade. Na seção de cinema, sob sua responsabilidade, no n.º 2 da revista (de julho de 1941) em um balanço sobre os lançamentos do primeiro semestre do ano, ele se manifesta sem qualquer complacência para com o único filme brasileiro comentado, a película *Aves sem Ninho*, de Raul Roulien. Afirma simplesmente tratar-se de um “fil-

me ruim, mesmo em relação ao cinema brasileiro” e lamenta não poder vaiá-lo no final da exibição pelo fato de a última imagem do filme trazer “o retrato da Sra. do Chefe da Nação” o que lhe teria obstado a franca manifestação de repúdio. É verdade que na continuação do comentário ele também assina com alegria o progresso técnico dos jornais e comentários do DIP, conquistado por “um grupo de jovens e ardentes cineastas cheios de amor pela imagem”, sob a direção do chefe de produção, Henrique Pongetti, destacando no grupo o nome Ruy Santos e Fernando Cazaniza e os documentários que então terminavam, “um sobre a construção de estradas de rodagem e outro sobre ‘Debret e o Rio de Janeiro.’” Contudo não é esse reconhecimento que julgo relevante como argumento para aproximar seu trabalho de então do que desenvolverá mais tarde. Na verdade quero é chamar a atenção para a circunstância de a sua crítica da época já demonstrar afinidade para com os temas que posteriormente irá desenvolver ao abordar o cinema brasileiro ainda que tal familiaridade nos chegue de forma indireta, pela via de obra estrangeira. No n.º 1 de *Clima* (de maio de 1941) Paulo Emílio formula uma observação que o levará mais tarde a se voltar para a produção realizada no País. Sobre o filme do John Ford *The Long Voyage Home* diz textualmente: “A alma profundamente irlandesa de John Ford exprime-se mais completamente e com mais liberdade em assuntos e atmosferas irlandesas. *Demonstração de que o cinema é uma arte nacional — fundamento número um da Nova Arte*” (grifo meu). Assim, ainda que o objeto da sua constatação não seja o filme brasileiro, mas o americano, é a constatação aprofundada que irá levá-lo posteriormente à sua complementação natural, a da necessidade de um crítico nacionalista para uma arte que se objetivava, segundo ele, pela nacionalização. Em outros termos: a necessidade de fazer participar da identidade entre cineasta, temática e País, a figura do próprio crítico. E qualquer xenofobismo por parte de Paulo Emílio fica (de forma postiça, bem entendido), apenas por conta do seu lado de militância cultural. O outro, o crítico, ao exercer o seu nacionalismo, nada mais fez do que realizar a correspondência óbvia entre uma arte que, sendo fortemente marcada pelo meio sócio-cultural (de uma maneira intrínseca, profundamente lastreada no conjunto da vi-



*Paulo Emilio Salles Gomes: interessado amorosamente por uma arte nacional e pelos "estimulantes maus filmes"*



da produtiva do País), estava a exigir um tipo de análise que lhe pudesse apreender a novidade do vínculo.

Um outro aspecto de sua crítica do período de maturidade, a da preocupação com o “mau filme” na órbita da produção nacional, também já se acha presente, contudo também aplicada apenas ao filme estrangeiro. Na sua obra madura freqüentemente defendeu a vitalidade do “mau filme” vendo-o como a forma distorcida encontrada para uma realidade social intensa, usualmente desatendida e sufocada, expressar-se — a qual só uma análise nova e desprevenida lograria atingir. Análise esta que ele passou a exercer com crescente gosto e pertinência, nem sempre “salvando” os filmes é verdade, mas freqüentemente tingindo-os de uma qualidade inesperada e ampliando, por meio deles, o campo de análise do fenômeno cinematográfico na vida nacional. (Lembra-se a propósito o caso dos filmes de Mazaroppi, para ficar com um só exemplo.) Na época do *Clima* é interessantíssima a análise que faz de *Tobacco Road* (nº 3, agosto de 1941) de onde desentranha um valor por assim dizer estético (um certo “tom” como ele o chama) a partir de um monte de coisas incongruentes, deslizantes, que não batem inteiramente entre si. Passo a citar: “Diante de *Tobacco Road* assistido pela primeira vez, inclina-se a julgá-lo como um mau filme — ve-se bem claramente o que ele tem de ruim — mas ao mesmo tempo, sente-se profundamente a incerteza da primeira impressão de conjunto e, pouco a pouco, começa a subir ao consciente a perturbação causada por certa cena, se anuncia a emoção possível, apenas vislumbrada dentro de nós e cujo desencadeamento depende de um melhor aproveitamento, por parte do espectador, de alguns detalhes cuidadosamente trabalhados do filme, e eis que finalmente *sai do filme uma história que se desenvolve independentemente, num entrosamento fictício com o argumento central que desaba*. Esses aspectos, que serão examinados no correr desse artigo, é que dão ao filme esse certo *tom* que nos surpreende desde a primeira vez, e que evita nossa decidida inclinação para um julgamento desfavorável.” E mais adiante: “*Tobacco Road* tem de certa maneira, para nós, o valor que tinham, para os primeiros críticos de cinema, aqueles *maus filmes* da era silenciosa, que eram atentamente estudados por anunciarem, em alguns relances, e mesmo em certos de-

feitos, o futuro desenvolvimento do cinema” (grifos meus).

Paulo Emílio, contudo, nessa ocasião ainda não se dá perfeitamente conta da dinâmica interna do “mau filme”, o que já o deveria levar, se assim fosse, inapelavelmente à produção brasileira. Pois os “estimulantes maus filmes”, vindos do início do silencioso e atingindo em 1941 o auge da implantação do cinema falado (a indústria dos *talkies*, como eram chamadas, mesmo pela crítica nacional, as fitas sonoras do período), já demonstravam a ele cabalmente, por meio exatamente de sua forma parcialmente falida, a disparidade de elementos de natureza diversa com que se forjava o novo meio. Capaz de percebê-la, Paulo Emílio porém não atenta para o fato de que, em cada produção nacional a mesma disparidade, por força das condições brasileiras, irá manifestar-se em grau elevadíssimo e deveria levá-lo — como de fato o faz mais tarde — à compreensão do cinema brasileiro como um todo.

Este movimento de disparidade formadora, destacado por meio da análise de *Tobacco Road*, do que se julga expressar e não se expressa, do que se vai dizer e se diz outro, do que se avança no entendimento do novo meio (a “Nova Arte”) a medida mesma que ele ainda não se sabe inteiramente de si — alcança uma dimensão mais ampla na introdução que Paulo Emílio faz de uma outra película lançada em S. Paulo na época. Nela ele destaca a possível ruptura entre imaginário e modo de produção na sociedade de classes, ocorrida dentro do cinema narrativo. Abre a crítica sobre *L'Empreinte du Dieu* de Léonide Moguy (*Clima*, abril de 1942, n.º 9) com as seguintes considerações: “De maneira geral, o cinema esbarra com dificuldades, todas as vezes em que procurou e procura inspiração nas atmosferas, nos problemas e no espírito da burguesia. A arte porque os homens ansiaram durante séculos, e que teve sua possibilidade de realização diretamente ligada ao desenvolvimento industrial da era burguesa, é uma arte dialeticamente ingrata. Nega, por sistema, o mundo que lhe permitiu a eclosão. A arte de imagens tênues e percíveis detesta as aparências, e insiste sempre na direção da realidade e da humildade. Este último ponto foi René Schwob que me ensinou. Há também outra coisa, que aprendi com Georges Bernanos, indispensável para o esclarecimento das linhas acima — ter espírito burguês, em nosso tempo, consiste no

*preferir as aparências às realidades*” (grifos meus). A despeito dessa visão evidentemente expressa sem matiz, não assumida (é óbvio) ao pé da letra pelo seu autor na crítica posterior que irá fazer de tantos e tantos filmes, pode-se contudo afirmar que os melhores momentos de sua análise do cinema brasileiro filiam-se a considerações semelhantes. Estas sem dúvida deram continuidade e consistência às suas primeiras formulações; apóiam-se em uma notável compreensão daquele aspecto do social que se expressa menos pelo que afirma de si do que pelo que a conjuntura do qual emergiu afirma por seu intermédio. Não se trata da aplicação de uma vulgar sociologia do cinema, o que retiraria qualquer interesse por esta análise, ainda que pudesse contar pontos para a dita disciplina. Tampouco de uma psicanálise por analogia, apostando no filme como paciente, com a noção de inconsciente aplicada como princípio orientador. Mas sim de uma reconstrução muito especial da experiência de ver cinema, imbuída de espírito marxista, contudo sem aplicação de teoria, forjada no “dentro”, no cerne mesmo da interação entre o novo meio e a sociedade contemporânea.

Outros traços formadores da crítica de Paulo Emílio podem ainda ser destacados desses textos do tempo em que participou de *Clima*. Na polêmica desenvolvida na época, no Rio, a propósito do cinema sonoro x cinema falado (provocada pela exibição de *Cidadão Kane*, ou *Citizen Kane*, pois todas as películas vinham sempre inicialmente citadas no original) o crítico intervém com grande vivacidade, apresentando democraticamente o ponto de vista de todos os debatedores mas não os salvando de serem alvo do seu humor (n.º 10, junho de 1942). Este humor se mostra parente próximo de trabalhos que nasceram muito depois, textos curtos, insólitos, vizinhos da crônica mas certamente únicos a seu modo, publicados em *Brasil Urgente* (63), *A Gazeta* (68), *Jornal da Tarde* (73). Sobre o tema da polêmica propriamente dito, na crítica que faz de *Cidadão Kane* (a análise mais detalhada e formal do conjunto dos artigos publicados) em dezembro de 1941 (*Clima*, n.º 7), ele se manifesta claramente favorável a uma utilização criativa da relação imagem-som e observa no filme em questão, exemplos da “ligação de imagens por sons e frases”, concluindo que as frases “faladas têm, ali, um valor de som”. E adiante: “Só do conflito assincrônico entre a imagem e o som poderá sair a

“O Brasil mudou,  
Paulo Emílio mudou,  
o cinema mudou.”

imagem-som. Em *Citizen Kane* Orson Welles trilhou timidamente esse caminho. Mas, com o instinto de cinema que possui, não pode ter deixado de sentir sua extraordinária fecundidade.”

Paulo Emílio iria voltar “amorosamente” muitas vezes ao objeto dessa análise, o filme de Orson Welles, no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, anos depois. Mas já aí na década de 40, a par do exame minucioso, detalhado, voltado para os valores fílmicos, ele também manifesta outro nível da sua escrita, o ingresso ostensivo da própria individualidade no ato de conhecer e que iria se tornar uma constante de sua crítica: “*Citizen Kane* foi para mim uma aventura. Essa crítica não pode deixar de ter, por vezes, um aspecto de aventura narrada. Farei, é claro, tentativas de informação. (...) “A primeira vez que vi *Citizen Kane*, foi numa sessão matinal, em que o filme não seria repetido. Cheguei atrasado e assisti a menos da metade, entendendo muito pouco da *história* que estava sendo contada. Falava-se de uma *Rosebud*, que no fim verifiquei ser o nome de um tremó. Continuei a não entender, *mas naquele momento isso não tinha importância*.” (...) A partir de então, quer dizer, depois de visto três, quatro ou cinco vezes, o filme começa. É esse *Citizen Kane* que aqui se examinará”.

O seu último artigo escrito, de 1977, vem a ser uma pequena e graciosa fantasia, um minibalço crítico, ternamente humorístico, sobre a comemoração dos 80 anos de cinema brasileiro, cujo título, *Festejo Muito Pessoal*, leva às últimas conseqüências essa sua forma marota de fazer a própria individualidade desembaraçadamente comparecer como parte da análise. Um pouquinho menos bem-sucedido e esse recurso se tornaria uma amolação e uma tolice. Pois se não fosse levado a efeito magistralmente *até o fim*, poderia facilmente descambar para o subjetivismo com todo o seu cortejo suspeito: a relativização completa de valores, o tom enjoado de uma crítica autocentrada cuja vertente mais encontrável é a do “achismo” arrogante que porque “acha” e “curte” julga poder imprimir a marca da confiabilidade ao próprio parecer. Contudo, com a crítica de Paulo Emílio, ocorre algo completamente diverso. Nela, o componente de desejo existente em todo o movimento para o conhecer é conscientemente *extrovertido* para o ato de apreensão do fenômeno que se coloca como objeto de análise. Em su-

ma: na sua análise de filmes o desejo surge como parte integrante do instrumental crítico, *vertido* no próprio texto. Assim, muito à vontade, em grande parte dos escritos críticos, Paulo Emílio *se* auto-introduz no andamento da crítica, não para retirar a ela a sua pretensão à objetividade, não por adulação narcisista do próprio eu — nada disso. Simplesmente tal atividade, praticada com um gosto vivo pela descoberta, é que torna possível ao seu autor realizar uma espécie de “varredura” em toda a extensão do campo social, descobrindo-se a si mesmo como uma amostra de enfoque (privilegiada todavia apenas pela proximidade): uma amostragem de público, um cidadão colhido pela emergência do fenômeno, um fã aturdido e maravilhado tentando desembaraçar-se das intrincadas malhas do imaginário cinematográfico para poder objetivá-lo, praticar o seu entendimento. Muitas e muitas vezes ele voltará ao recurso, recriando-o cada vez de uma nova forma (como nova foi sempre sua curiosidade diante do que tinha a analisar); metodicamente fazendo a sua entrada “antitriunfal” (um tantinho histriônica mesmo como não poderia deixar de ocorrer com o ficcionista original e desabusado conferencista) no próprio campo de batalha do texto.

Tudo isso está lá, já é encontrável entre 41 e 42, no tempo de *Clima*. Claro, de lá para cá o Brasil mudou, Paulo Emílio mudou, o cinema mudou. O balanço *O Cinema do Século* (JB, 27 de dezembro de 1970), por exemplo, traz formulações suas brilhantes sobre a transformação sofrida pelo público cinematográfico desde o advento do cinema, e que lhe dá o sentido. Assim como sobre “a irreversível diáspora que abre a era da televisão”. Seu trabalho não nasceu pronto desde sempre (Deus me livre da bobagem). Estava, muito pelo contrário, a toda a hora se refazendo. Contudo alguns aspectos lhe foram constantes e negam o hiato apontado entre o crítico do cinema estrangeiro e o do cinema nacional. Mostraram sempre sua estrita fidelidade ao objeto analisado, em um primeiro momento; em um segundo, uma infidelidade fecunda, de natureza vital, comprometida de forma generosa com a aventura humana.

---

Zulmira Ribeiro Tavares é escritora, ensaísta  
e pesquisadora

---

# O cinema no século

Artigo publicado no  
Jornal do Brasil em 27 dez. 1970

Paulo Emílio Salles Gomes

Vocês estão falando na ressurreição do cinema. Ressurreição implica a idéia de morte. O que morreu?

Klaus Danielson  
(debate na TV suíça em 1970)

Lumière, Paris, dezembro de 1895.

A gente pensa que esse ponto de história é pacífico, mas em cada aniversário a polêmica renasce: onde e quando nasceu o cinema?

Desta vez, a América do Norte tomou uma posição quase oficial. O título do álbum editado pela United States Information Agency em 1893, ano em que Edison filiou um espirro do ator de variedades Fred Ott.

O jeito é evitar uma discussão sem fim e de pouco interesse. Seria melhor perguntar quando nasceu o público cinematográfico. A resposta exige nova pergunta a respeito de quantas gerações já viram cinema, e caímos assim no centro do assunto.

Os melhores exemplos são os familiares. Cada vez que alguém falava de uma fita ao meu avô, invariavelmente respondia que já tinha visto. Começava ele a adquirir a reputação de fanático de cinema, até que se esclareceu a significação do "já vi". Fora uma vez ao cinema para saber do que se tratava, considerou-se satisfeito e nunca mais voltou.

Meu pai devia ser um espectador distraído, pois entraram para o anedotário familiar as perguntas que fazia durante a projeção. Os programas eram duplos. Às vezes, ele se interessava por um ator, em geral cômico, e se queixava porque o ator tardava em reaparecer na tela. É que já estávamos na segunda fita.

Não sei se meus filhos eventuais e netos naturais são fãs de cinema. Mas é inútil pesquisar, pois já ficou claro que não pertencem a uma dinastia de espectadores. Eu próprio nunca fui fã.

## As três gerações

O abandono da família não me fará, porém, renunciar aos exemplos pessoais. Houve um tempo em que eu ganhava a vida fazendo conferências no interior de São Paulo. De uma feita, em Piracicaba ou Araraquara, pre-

ciso verificar, a primeira fila estava parcialmente ocupada por pessoas de idade heterogênea e com ar de pertencerem todos à mesma família. Naquela época, eu ainda nutria ilusões a respeito da eficácia dos panoramas históricos amplos e ordenados. E era nessa linha que minha fala se desenvolvia. Sempre procurei eleger algumas caras do público ouvinte e a elas me dirigir mais especialmente. Assim foi que, naquela noite, escolhi o grupo que despertara minha atenção.

Cada momento da minha exposição encontrou entre eles verdadeiros interlocutores, tal a presteza com que reagiam aos comentários e informações. Até 1920, dialoguei com um velho espigado. Depois, foi a vez de uma senhora bem quarentona, a pele esticada pela fatura. Quando cheguei aos anos 50, o interlocutor era um jovem. O velho tinha ao lado uma velha, a matrona um homem maduro e o rapaz, uma jovem. Terminada a conferência, vieram conversar. Houve reciprocidade de simpatia e no dia seguinte almocei com eles.

Eram três casais e três gerações da mesma família, morando todos num casarão térreo, de cujos fundos vinha o berreiro da quarta geração, dois bebês gêmeos e frenéticos. Fiquei fascinado por aquela dinastia de espectadores cinematográficos, animados e falantes. Aos 17 ou 18 anos, o velho começara a freqüentar as salas cariocas da Avenida Central, inauguradas pouco antes de 1910. A iniciação da filha se dera em São Paulo, na Sala Vermelha do Odeon, Rosário e Paramount. Já a do neto, em pequenas salas do interior. Os três foram fãs completos: arrematavam os amigos, liam revistas, colecionavam retratos. O quadro do namoro e do noivado era o cinema. Casados, continuavam arrastando o cônjuge para as salas escuras. Cada qual defendeu arduamente o seu cinema, quer dizer, o tempo em que assistia a filmes três ou quatro vezes por semana. Experimentaram em seguida o colapso desse interesse, o velho antes dos 40 anos, a filha em torno dos 30, e o neto não muito depois dos 20.

Confirmava o grupo o que eu aprendera com as estatísticas: a média do público cinematográfico tornara-se cada vez mais jovem. Foi o que me levou a observar com mais atenção o espectador adulto habitual, e constatar até que ponto ele é um desvivido. O almoço com a dinastia de espectadores me proporcionou, pois, variada reflexão, mas a principal só me ocorreu mais tarde.

#### 40 anos de público

Contemporâneo das três primeiras gerações cinematográficas, eu alimentava a idéia de assistir a um processo em pleno desenvolvimento, isto é, imaginava que surgiriam outras gerações. Levou algum tempo para compreender que aquelas três gerações foram únicas: não há e nem haverá uma quarta. Nenhuma tradição dinástica fará com que os gêmeos chorões, hoje com seus 14 ou 15 anos, sejam células de um público, no sentido em que o bisavô, a avó e o pai o foram.

A transformação que ocorreu na natureza do filme foi de tal monta que sua raiz precisa ser procurada na componente fundamental do fenômeno cinematográfico: o público. Aquele público que se constituiu de início na América do Norte durante os primeiros anos do século, que adquiriu significação e fisionomia própria, viveu 40 anos e se decompôs entre os anos 50 e 60.

O núcleo da audiência americana de filmes era proletário. A anexação da pequena, média e grande burguesia foi progressiva, mas de tal forma acelerada que 20 anos depois já se encontrava estruturada a massa imensa e coerente que fez do cinema um dos dados imediatamente reconhecíveis da fisionomia do século. Em qualquer estudo, não tanto a respeito de filmes mas em torno de acontecimento cinematográfico, o modelo que sempre se impõe é o americano. Foi nos Estados Unidos que tudo ocorreu de forma mais sistemática, coerente, harmoniosa, em última análise. Durante décadas, o cinema soube assegurar a fidelidade da massa consumidora de seus produtos contra tremendos desafios provindos das mais inesperadas direções. Quando se tornou maciça a utilização do automóvel, o fim de semana — até então o momento de concentração do consumo cinematográfico — passou a ser a ocasião propícia ao lazer motorizado. O espetáculo esportivo, particularmente o beisebol, também invadiu o sábado e o domingo. Sair de casa para distração não conduzia mais necessariamente ao cinema.

Comprometendo ainda mais a função e posição dos fabricantes de filmes, surgiram fortes motivos para as pessoas saírem menos de casa. A Lei Seca fazia com que se bebesse nos lares. E, para completar, surgiu um poderoso instrumento de retenção doméstica, o rádio. Foi esse o rival mais sério, pois sua função de canalizar uma grande variedade de sentimentos e informações o aproxima-

va dos filmes, apesar de exclusivamente auditivo. Já apontava no horizonte o desafio que o cinema seria incapaz de enfrentar. É em todo caso notável sua imperturbável solidez até o advento da televisão. Os melhores exemplos da vitalidade do filme se concentram nos anos de crise posteriores ao craque de 1929.

#### O cinema que não foi

Descontadas ou atenuadas as peculiaridades americanas, o delineamento proposto para o fenômeno cinematográfico nos Estados Unidos é válido para os outros países. No resto do mundo, aliás — excetuadas algumas tonalidades japonesas, russas e hindus — a necessidade de consumir filmes será fundamentalmente alimentada pelo centro americano.

Examinando o Ocidente europeu e a área enorme que mais tarde procurara alcançar a imagem unificada de si própria como Terceiro Mundo, assistiremos ao mesmo nascimento do público cinematográfico, ao seu desenvolvimento em três gerações, até a culminância na irreversível diáspora que abre a era da televisão.

Os primeiros historiadores do cinema escreviam com a emoção de contemporâneos do nascimento de uma nova arte. Não somos propriamente testemunhas de sua morte, mas assistimos ao fim da conjuntura que a condicionou. Estamos na situação privilegiada de espectadores e personagens de um encerramento. Houve nascimento, desenvolvimento e morte de um cinema e seu público. Temos diante de nós um ciclo já vivido, que se submete de forma mais cômoda ao exame acadêmico do que os fenômenos ainda vivos. O cadáver é imponente e indefeso.

Não há nada que condene necessariamente o novo fenômeno cinematográfico a permanecer uma florescência adubada pela impotência. Seu marco é zero: não existe propriamente, ainda, no sentido em que o outro existiu.

Cabe a ele descobrir sua função, suscitar e organizar seus espectadores, em suma, inventar-se. O mecanismo de auto-invenção exige a criação de um sistema próprio de referências e vocabulário. As expressões *independente*, *underground*, *marginal*, etc., etc., não são um bom sinal. O cinema dependente morreu, o *ground* ruiu, esvaiu-se o texto que delimita a margem.

Por outro lado, não é obrigatório um novo fenômeno cinematográfico que — em seu terreno próprio — pos-

sua a consistência daquele que morreu. Pode ocorrer que o terreno lhe cabe se transforme numa indiferenciada terra de ninguém, habitada por vagos alguéns.

Contudo, poderia acontecer que durante os últimos 30 anos que restam ao século, o novo fenômeno cinematográfico participasse, mesmo modestamente, do pesado encargo que espera a humanidade: fazer do terceiro milênio da era cristã algo menos absurdo e bestial do que foram os dois primeiros, com suas classes e guerras.

Muito daquilo que o cinema morto pretendeu ser não foi. Nunca possuiu o poder industrial que se lhe atribuiu. A posição de segunda ou terceira indústria americana foi um dos múltiplos mitos que despertou. Na melhor época, seus investimentos lhe asseguravam apenas um honrado 40º posto, depois da indústria de bebidas ou de instrumentos de música. Também lhe foi emprestado um poder que nunca possuiu, de suscitar e mobilizar opiniões ou de orientar comportamentos. Global e tradicionalmente, o cinema permaneceu um registro retardado de opiniões e comportamentos há muito cristalizados na vida social. Nesse ponto, somos levados a negar a qualificação que lhe era mais cara: a de expressão característica do nosso século. Na realidade, se o século XIX adentrou-se com tanta desenvoltura no nosso foi porque pôde contar com o instrumental cinematográfico. Todo um universo de valores e sentimentos secretados pela burguesia e há muito por ela repudiados readquiriu um inesperado vigor e assegurou invólucros modernos ao velho conformismo.

Resta ao cinema que acabou — além das obras de arte que suportou no sentido duplo de suporte e tolerância — ter significado a extensão da revolução industrial ao campo do entretenimento, o único, nos países adiantados, que ainda permanecia artesanal na primeira década do século. Fabricação de diversão em massa e para a massa, sua exportação para as nações menos ou subdesenvolvidas, eis a função histórica do velho cinema. Certamente, ele representou um papel no anestesiamiento colonial do resto do mundo, empreendido pela Europa e prolongado pela América do Norte.

Enterrado um cinema, resta examinar o outro, que não deve ser confundido com as aparições do fantasma do morto. É o cinema ainda sem gerações de público, e cabe aqui conjecturar sobre sua natureza e destino. Tudo leva um espírito moderno a se entusiasmar pela produ-

ção cinematográfica contemporânea. Nunca se conheceu na proporção atual tanta qualidade, variedade e liberdade. Desapareceu a barreira que separava o velho cinema das expressões literárias e artísticas de seu tempo. Cada vez mais em todo o mundo se produz bom cinema, inclusive entre nós. Tem-se a impressão de que o cinema se libertou ou está se libertando das amarras que o constriam. Há no ar uma sensação de vitória próxima. O cinema seria uma das provas de que o progresso não só é possível mas se encarna diante de nós.

Essa euforia só teria justificação se os filmes atuais estivessem vinculados a uma quarta geração de espectadores, a que se dissolveu, que não chegou a existir. A noção de vitória ou progresso só tem sentido quando projetada numa linha contínua de acontecimentos. Já verificamos que não é esse o caso, pois a linha cinematográfica foi quebrada de forma definitiva em seus fundamentos, os filmes atuais não se libertaram de nada e não progrediram em relação a coisa alguma, simplesmente porque eles não possuem sistemas de referência que lhes sejam próprios. Constituem, de fato, um outro fenômeno e, como tal, precisam ser analisados e compreendidos.

Nessa nova luz, tudo muda. O que o cinema atual tem de bom deriva da sua progressiva desimportância como fenômeno social. Se, em alguns países, filmes políticos agudíssimos são produzidos e exibidos, é porque isso não mais importa. A mesma reflexão se aplica às audaciosas proposições morais em curso ou à irrupção da linguagem experimental. Se o terreno escolhido fosse o da televisão, tudo importaria ao ponto de não acontecer. Organismos privados e públicos ainda protestam e censuram fitas, mas é porque cumprem à risca a missão de confundir o ontem e o hoje.

Devemos atentar criticamente sobretudo para um dos aspectos mais simpáticos do fenômeno cinematográfico em nosso tempo: a crescente viabilidade de se fazer cinema nos países secundários. As possibilidades aumentam na razão direta da diminuição da importância social do cinema. Não se trata de conquista sobre forças adversas. A ocupação do terreno torna-se possível devido ao seu paulatino esvaziamento pelas forças em questão, que se transferem voluntariamente para o novo terreno que conta: a televisão.

# Moniz Vianna, crítico de choque.

*Durante 28 anos, ele analisou seis mil filmes. Com Moniz Vianna, a crítica diária na grande imprensa adquiriu método e status profissionais.*

Paulo Perdigão

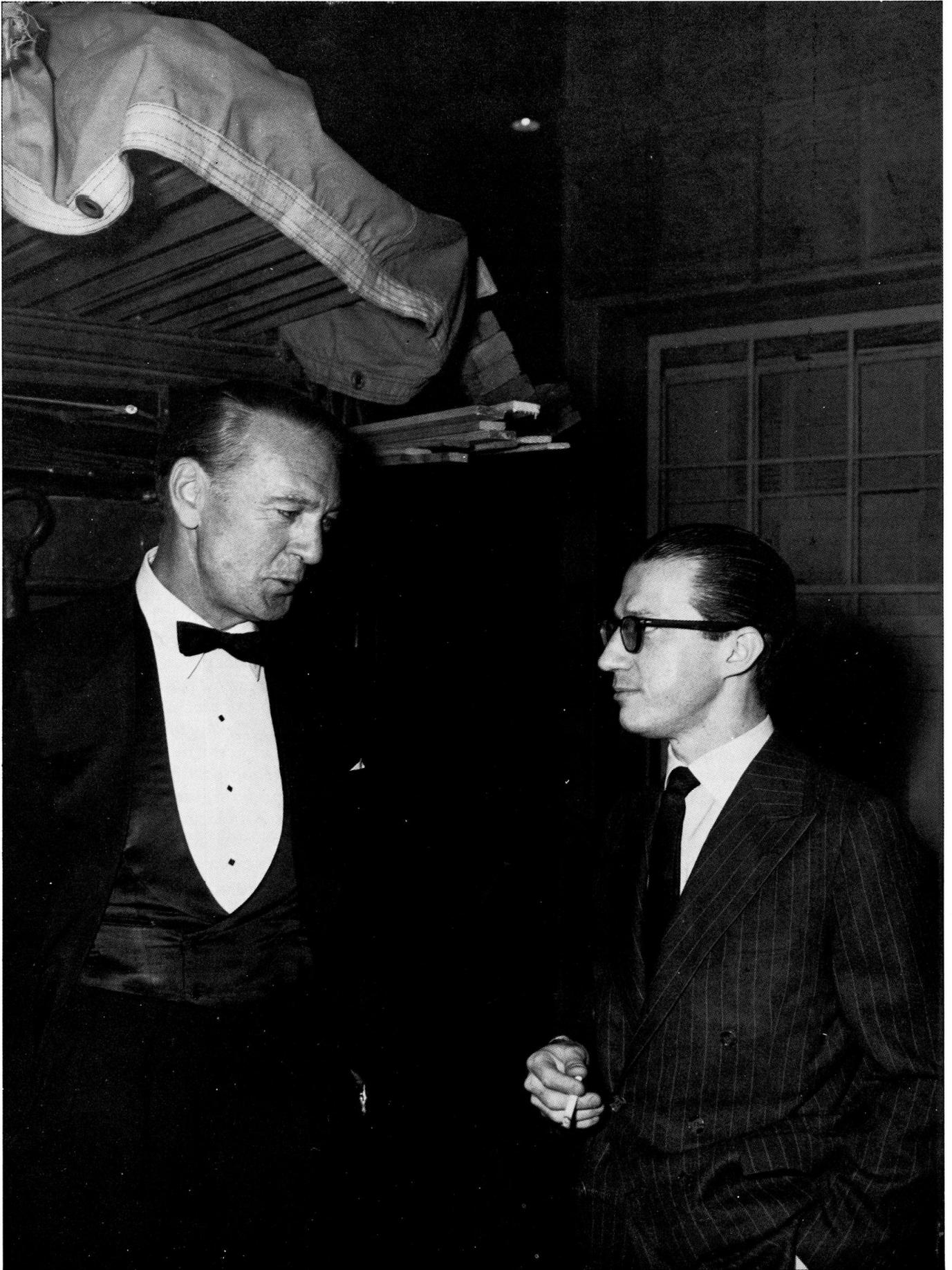
“Será que ele vai gostar?”, confidenciou-me Gláuber Rocha a caminho da cabine da United Artists, numa tarde dos turbulentos idos de abril de 1964. “Ele”, no caso, era o temido e respeitado crítico do *Correio da Manhã*, Antonio Moniz Vianna, para quem Gláuber ia exhibir *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Moniz achara exagerado o artigo que publiquei no *Diário de Notícias*, em 25 de março, sob o título “Arte Popular Nasce no Brasil com *Deus e o Diabo*”, e que começava trombeteando: “Nunca se fez no Brasil um filme como este”. Ele quis conferir, e servi de intermediário entre o crítico e o cineasta, ambos baianos de origem e irmãos na paixão pelo cinema. Moniz gostou do filme, Gláuber sorriu. Três anos depois, em maio de 1967, o mesmo Moniz Vianna assestava suas baterias contra *Terra em Transe*: “É a obra-prima de indisciplina narrativa, o clímax da antitécnica”. Da Europa, Gláuber enviou carta a Moniz, ponderando respeitosamente: do mesmo modo como ele não concordara com seu filme, Gláuber não concordava com sua crítica. Sete meses mais tarde, em dezembro, comentando *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, Moniz levantou a hipótese de que Gláuber teria dirigido uma das cenas. Deparei com Gláuber apoplético, na Praça da República, invadindo a sede do antigo Instituto Nacional do cinema, do qual Moniz era diretor: “Por isso, irei matar esse homem!”

Era quase a revolta de um filho que se vê injustamente castigado pelo pai. Curioso, mas meu testemunho mostra que essa era a importância de Moniz Vianna para Gláuber, para mim e para toda a nossa geração: o pai espiritual, o mestre, o padrinho de nossa vocação, perante quem sempre sentíamos a necessidade de nos justificar, de mostrar o nosso valor, nós dessa prole gerada sob a poderosa influência de sua coluna de cinema do *Correio*. E que coluna: verdadeiros e copiosos ensaios quase diários, pegando uma página de alto a baixo, destilando uma erudição, uma fatura de informações absolutamente espantosas numa época em que a literatura cinematográfica no Brasil mal principiava. Explica-se: inexistindo revistas especializadas, os críticos carregavam para os jornais diários todo o seu fôlego — mas Moniz Vianna exagerou. Ninguém como ele soube ostentar essa energia por tanto tempo e de modo tão exaustivo: na sua tribuna no *Correio*, potência jornalística capaz de erguer e derrubar governos, Moniz Vianna resenhou perto de 6 mil filmes, num pe-

ríodo de 28 anos. Recorde, suponho, mundial: nem Bosley Crowther, que era um mau crítico, chegou a tanto (ficou 27 anos no *New York Times*). Quando começou, em 1946, pode-se dizer que não existiam nem crítica nem cinema no Brasil — a chanchada estava no nascedouro, a maioria dos futuros rebentos de Moniz Vianna usava calças curtas. Em 1973, foi preciso que o gigante *Correio* desabasse, em estertores, para que Moniz desse por encerrada sua carreira. A essa altura, porém, a confraria de críticos, cineastas e cinéfilos que aprenderam a amar melhor o cinema como seus leitores já estava feita na vida.

Difícil encontrar no Brasil outro crítico de cinema que tenha exercido ascendência tão vasta e determinante, tão profunda e duradoura. Pioneiro — já que somente com ele a crítica adquiriu método e status profissional — Moniz Vianna acabou tendo o maior prestígio e a mais vasta audiência que um crítico de cinema jamais conheceu no país. Escrevendo tantos anos no *correio*, (in)formou toda a classe nascida nos anos 30/40, postulando uma reflexão permanente sobre a arte e a estética do filme, coisa que ninguém tinha feito até então. Sem dúvida (veja-se o depoimento de Carlos Diegues, a seguir), a geração de críticos e cineastas do Cinema Novo ficou lhe devendo essa formação teórica, esse aprendizado da cultura cinematográfica. E não só enquanto crítico. Pois Moniz Vianna, fundador e diretor da Cinemateca do MAM, ainda conseguiu nos ensinar muito mais, planejando, organizando e dirigindo os Festivais A História do Cinema Americano (1958), Francês (1959) e Italiano (1960), completos murais abarcando toda a evolução histórica da cinematografia desses países. Ou seja: foi a chance, primeira e única, para que pudéssemos aprender muito sobre grande parte da história do cinema — não por ouvir dizer, mas pelo que presenciamos com os próprios olhos. Para citar um exemplo, só então ficou-se conhecendo *Cidadão Kane*, que nunca tinha sido exibido no Brasil desde a estréia.

Mas não parou aí a contribuição de Moniz Vianna à cultura cinematográfica brasileira. O I FestRio cuidou de homenageá-lo, juntamente com Alex Vianny e Francisco Luis de Almeida Sales, deixando contudo de lembrar que foi ele, Moniz, quem planejou e dirigiu os únicos festivais internacionais de cinema ocorridos no país até então — os dois FIFs realizados no Rio, em 1965 e 1969. Outra história foi a passagem de Moniz pela direção do extinto



*Moniz Vianna com Gary Cooper*

Instituto Nacional do Cinema, de 1967 a 1970, e mais uma vez dou meu testemunho pessoal. Flávio Tambellini tinha lançado Filme Cultura, por convênio entre o Geicine e o INCE, em setembro de 1966, três meses antes da fundação do INC. Quando assumiu a direção do Instituto, Moniz dedicou-se com o maior carinho ao setor de publicações: injetou em Filme Cultura, a partir do número 5 (julho de 1967), estilo jornalístico e regalos de revista profissional; lançou os catálogos *Brasil Cinema*, para difusão do produto nacional, nos moldes dos catálogos da Unitália, Unifrance, Uniespaña e Unijapan; apadrinhou, enfim, meu projeto *Guia de Filmes*, que editei com Ronald Monteiro a partir de janeiro de 1967 e hoje constitui, modéstia à parte, a única fonte de referência do movimento cinematográfico no Brasil durante um decênio.

Quem conheceu Moniz Vianna nos tempos do *Correio*, pode repetir o que sobre André Bazin disse seu discípulo François Truffaut: “Ele foi o Justo pelo qual nós amávamos ser julgados, e um pai de quem até mesmo as reprimendas eram doces, pois testemunhavam um interesse afetuosos”. No meu caso particular, foi um sufoco conhecê-lo pessoalmente. Em 1956, descobri por acaso minha vocação de crítico ao ler sua resenha de *Juventude Transviada*. Passei a colecionar as críticas do *Correio*, e rabiscava meus próprios textos, para mim mesmo, procurando imitá-las. Mal sabia que outros, como Sérgio Augusto, faziam o mesmo, na mesma época. Deixei de lado os estudos e o *hobby* das histórias em quadrinhos, abandonei o futebol e os amigos: Moniz Vianna era agora tudo o que eu queria ser quando crescesse. Mais: cinema e Moniz Vianna chegavam a ser sinônimos para mim. Em abril de 1957, através de um amigo comum, ousei ser apresentado ao Moniz. Pareceu-me a exata encarnação do espírito grave, solene e autoritário que seus textos exalavam. Fiquei um tanto intimidado com essa primeira impressão. O Sérgio, pelo visto, também: durante a I Convenção da Crítica Cinematográfica, em São Paulo, 1960, escondeu-se atrás de uma pilastra ao pressentir chegada a hora de ser apresentado ao Moniz! Ora, aquela austeridade era apenas uma fachada: no fundo, Moniz Vianna sabia ser tão generoso quanto os personagens dos filmes de John Ford que ele tanto amava. Simplesmente, dava todas as chances a todos. Em 1959, colocou como seu “segundo” na coluna do *Correio* um rapaz de 20 anos, Va-

lério Andrade, que, decidido a conhecê-lo, se transportara com armas e bagagens de Natal para o Rio. Ao assumir a cargo de redator-chefe do *Correio*, em 1962, Moniz abriu sua coluna para diversos críticos, criando o “Conselho de Cinema”, além de confiar a co-responsabilidade da seção diária a um garoto de 19 anos, Sérgio Augusto.

Crítico implacável, de rara causticidade, insurgindo-se contra muitos, decerto Moniz colheu mais adversários do que amigos. Ai daqueles que padecessem por suas diatribes: o verbo nele zurzia como vergasta provida de afiadas lâminas. O cinema brasileiro dos anos 40 e 50 consagrava-lhe especial aversão. Arredio à chanchada, Moniz eriçava o ódio dos chanchadistas com seu repertório de insolências. “Colonizado”, “reacionário”, “agente de interesses antinacionais” eram os epítetos mais comuns. A aparição do Cinema Novo não aliviou a tensão. Mas eis que, em 1965, Moniz é encarregado de dirigir a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), incumbida de dar apoio financeiro à produção carioca. Surpresa geral: Moniz como crítico era uma coisa, como administrador, outra. Cineastas que o crítico fustigara com sua habitual contundência viram-se beneficiados, sem favoritismo, pela democrática liberalidade do administrador.

O que digo não significa que não tivéssemos divergências de opinião, mas apenas verificação de uma verdade que somente com a perspectiva histórica seus adversários vieram a admitir: em Moniz Vianna nunca houve um “inimigo do cinema brasileiro”, porque ele era, isso sim, fiel amigo de suas próprias idéias, defensor inextinguível de sua concepção de cinema, quixotesicamente defendendo com sua única arma, a palavra, tudo e todos que arriscassem desfigurar aquilo que seus axiomas de base apontavam como certo, escamoteando-lhe seu grande sonho de amor por essa arte. Entre Moniz Vianna e o cinema havia uma relação de paixão e posse, e ele reagia contra os profanadores de seu santuário com a mesma indignação de um amante que se sente traído pela amada. Por isso, nunca foi um plácido teórico ensaísta como Paulo Emílio Sales Gomes, mas um crítico de frente de combate, cuja sobrevivência dependia tanto de sua flama impetuosa para fazer encrespar o meio, convulsionando o grande debate cinematográfico, quanto de sua intocável independência — o livre exercício de faculdade de opinar, a autonomia de conservar sempre intacto o compro-

misso que assumira com suas escolhas, num juízo de coerência consigo mesmo. Assim é que a integridade, a honestidade de Moniz Vianna levitavam acima de qualquer suspeita: era, para seus desafetos, o inimigo leal de quem se poderia esperar sempre uma réfrega limpa, de coração aberto.

Naqueles anos todos, não se podia estar ligado em cinema, ser um homem pensante da experiência cinematográfica, sem ter cruzado as suas idéias: todo o cinema brasileiro, da chanchada ao Cinema Novo, atravessou Moniz Vianna, porque ele foi incontornável. Seu idealismo, que hoje lhe confere tal respeitabilidade no contexto histórico, talvez seja discutível à luz da concepção sartriana da literatura engajada. Para Sartre, o ato de escrever não deve ser uma tentativa de “apartar-se da vida com o objetivo de contemplar essências platônicas num mundo estático”. De certo modo, Moniz Vianna fez exatamente isso, mas a natureza de sua relação de entrega ao imaginário cinematográfico é a mesma que germina na alma de todos os cinemaníacos — a recusa do real, a busca pela perfeição e a totalidade acabada da Idéia, através da sedução hipnótica do espetáculo na sala escura. Moniz Vianna, como todos nós, escolheu o Imaginário e a Beleza, a resplandecente magia do cinema, o encantamento do impossível, e soube vivenciá-las com arrebatamento e tamanho prodígio que só poderia mesmo aglutinar essa corrente de aficionados que ele orientava com toda a força de sua inteligência.

O mundo imaginário de Moniz Vianna não o alienou do concreto: seus textos são altamente políticos, se revistos em bloco, e a análise empírica de cada filme em particular precedia a grande síntese ideológica de seu discurso saturado de truculência e provocação, anárquico na maneira de sacudir preconceitos, enunciar atrevidos diagnósticos, abater modismos. Para chegar a isso, Moniz Vianna construiu engenhosamente seu método crítico, sem ter quaisquer modelos teóricos em que se respaldar. Foi autodidata, original. *A Cena Muda*, alguns fan-magazines americanos, mais tarde *Time*, era só o que lhe chegava à mão nos primeiros tempos, e Moniz, com seu espírito de colecionador, criava seu arquivo buscando as informações na fonte: a partir de 1940, ia ao cinema “obsessivamente”, como diz, vendo filme quase todos os dias, anotando dados, formando seu fichário e discutindo cinema

com os amigos (entre eles, Hugo Barcellos, depois crítico do *Diário de Notícias*). Era árduo e precário — porque, afinal, Moniz Vianna não tinha nenhum Moniz Vianna em que se basear.

O método crítico surgiu depois, pouco a pouco. Quando estreou no *Correio*, com um texto sobre *Mulheres e Diamantes* (*Billy Rose's Diamond Horseshoe*), de George Seaton, publicado em 9 de março de 1946, Moniz estava com apenas 21 anos (nasceu em Salvador, 11 de maio de 1924), era estudante de Medicina, sem qualquer experiência jornalística. O crítico apaixonado e corrosivo logo despontou, mas o estilo foi amadurecendo gradativamente, até atingir, em seus melhores momentos, o que o próprio Moniz define como “mimetismo crítico”. A ciência estrutural e semiológica nem havia surgido e Moniz Vianna já antecipava com seu discurso mimético as investigações da moderna crítica. Buscava o código lingüístico que recriasse na crítica uma narrativa de cinema, praticamente reconstituindo um filme em palavras, fazendo-o de certo modo seu, e, do texto crítico, uma expressão subjetiva da própria obra. Nesse mimetismo, Moniz Vianna era também um artista, que não só converteu seu discurso no reflexo de sua personalidade, como sobretudo transpôs o fascínio do cinema de uma linguagem para outra — e nesse sentido ele era o criador dos filmes que seus estudos elucidavam.

Nada disso teria acontecido se Moniz Vianna não fosse, antes de crítico, um grande escritor, cuja voz se fazia ouvir no *Correio* de Otto Maria Carpeaux, Antonio Calado, Augusto Frederico Schmidt. Passados 20 ou 30 anos, suas críticas conservam a plena modernidade de estilo. São textos modelares: a escritura, clara, refinada, elegante; as informações, precisas e minuciosas, extensas sem serem fatigantes; a postura, impetuosa e cheia de autoridade. Um estilo de contrastes: de um lado, a disciplina, o rigor, um certo ascetismo formal aliado a uma sofisticação beirando o esnobismo; de outro, a feroz incontínência do crítico, uma virulência bárbara e selvagem. À parte sua significação cultural, ler Moniz Vianna era primeiramente um inesgotável prazer.

E os que nele confiavam não se decepcionaram jamais com seu gênio para detectar sintomas, autopsiar tendências e, acima de tudo, descobrir talentos que só muito depois seriam incensados pela crítica estrangeira. Moniz



*Moniz Vianna com Alberto Cavalcanti*

Vianna antecipou em vários anos o culto a Val Lewton, revelou Anthony Mann, Nicholas Ray, Don Siegel, Joseph H. Lewis, mais tarde alçados ao nicho da consagração pelos *Cahiers du Cinéma*. É, não resta dúvida de que a “Politique des Auteurs” foi cunhada no *Correio da Manhã* no mínimo uma década antes de sua adoção por Andrew Sarris, via Godard & Cia. Para o produto nacional, Moniz usou dessa política com todo o rebuliço que ela acarreta, e nunca disfarçou sua preferência por Lima Barreto, Walter Hugo Khouri, Jorge Ileri, Ruben Biáfora, Roberto Santos, Ozualdo Candeias, privilegiados totens de seu restrito panteão da glória. Contra os chanchadistas, tudo. Não eram achaques de um intelectual esnobe e esotérico. Ora, Moniz, torcedor do Flamengo, gostava mesmo era das histórias simples que corriam sob a poeira das diligências dos westerns.

A 9 de setembro de 1973, Moniz Vianna escreveu seu último artigo para o *Correio*, “Ford, o Primeiro”. Por acaso, um tributo, de página inteira, àquele que reputava o maior dos cineastas, John Ford, desaparecido dias antes. Indagava, comentando o fato de que Ford nascera em 1895, no mesmo ano em que começava a história do cinema: “Coincidência? Predestinação?” A mesma dúvida poderia ser aplicada ao fordiano Moniz Vianna, que fechou sua carreira de crítico com a morte de seu ídolo. E o que Moniz escreveu sobre John Ford, na ocasião, serve perfeitamente para si mesmo: “A sua personalidade estará sempre límpida na obra inigualável e luminosa — que permanecerá”.

---

*Paulo Perdigão é programador de longas-metragens da Rede Globo e colunista de O Globo*

# “Rastros de Ódio”

Crítica publicada em janeiro de 1957, no Correio da Manhã.

Moniz Vianna

**Rastros de Ódio** (*The Searchers*) — Direção de John Ford. Produção de Merian C. Cooper. Produtor-associado: Patrick Ford. Screenplay de Frank S. Nugent, baseado na novela *The Searchers*, de Alan LeMay, publicada primitivamente em série, com o título *The Avenging Texans*, no *Saturday Evening Post*. Fotografia (em *Technicolor*) de Winton C. Hoch. Direção artística de Frank Hotaling e James Basevi, Música de Max Steiner. Canção *The Searchers*, de Stan Jones. Cast: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen, Olive Carcy, Henry Brandon, Ken Curtis, Harry Carey Jr., Antonio Moreno, Hank Worden, Lana Wood, Walter Coy, Dorothy Jordan, Pippa Scott, Pat Wayne, Beulah Archuletta, Robert Lyden, Bill Steele, Cliff Lyons. — C. V. Whitney Productions; Warner Brothers, VistaVision, 1956.

## I

John Ford volta ao Oeste, o que não fazia desde *Rio Grande* (1950), e volta à paisagem do Monument Valley, essa maravilha cênica que se estende do nordeste do Arizona ao sudeste de Utah, ainda hoje quase exclusivamente habitada pelos Navajos, ali reunidos num *reservation*. A mesma paisagem em que o mestre gerou *Stagecoach* (No Tempo das Diligências), os mesmos índios, dos quais se fez amigo — a paisagem e os índios que usou ainda em *Fort Apache* (Sangue de Heróis) e *She Wore a Yellow Ribbon* (A Legião Invenível), porque John Ford gosta de filmar a sombra daquelas montanhas, de enfeixar no mesmo quadro os seus pioneiros ou a sua Cavalaria e as *mesas* e os picos de Monument Valley, onde a pradaria é também imensa — tudo isso permitindo ao cineasta sintonizar a grandiosidade da paisagem com as suas narrativas plenas de grandeza.

É o mesmo John Ford, o de *The Searchers*. O mesmo John Ford de 1939, quando deu ao *western* — um gênero, como já foi dito, “como o drama ou a comédia, e uma forma particular de lirismo ou da epopéia” — um de seus momentos supremos, porque em *Stagecoach*. “respeitando todos os elementos consagrados pelo uso, conservando os tiroteios e as cavalgadas e, em suma, todos os temas dramáticos do gênero, John Ford os enriqueceu de um conteúdo moral, social e psicológico que, sem os desnaturar, lhes confere uma dignidade intelectual e

artística que o *western*, até então, não havia alcançado”, como observou J. L. Rieupeyrou em seu excelente livro, *Le Western ou le Cinéma Américain par Excellence*, em cujo prefácio André Bazin confessa a inclinação de suprimir uma palavra no título que é também uma definição, supressão que faria certamente mais discutida, porém mais próximo da verdade, essa definição — porque “o *western* é o cinema por excelência”. É Ford quem nos prova — mas Ford prova tudo. E nos provam também, já que são *westerns* as suas obras máximas, Stevens (*Shane*), Wellman (*The Ox — Bon Incident*), Huston (*The Treasure of Sierra Madre*), Zinnemann (*High Noon*), Hawks (*Red River*), Anthony Mann (*Winchester '73*)

Aos que preferem um “neo-realismo” (mesmo super) a um *western* (mesmo da produção B), poder-se-ia recordar, se isso não fosse inútil, o fato histórico de que o *western* é o único gênero cujas origens se confundem com as origens do cinema, antes de mencionar outra verificação, que só os cegos estão impossibilitados de fazer — a de que o *western* nunca envelhece. E voltando a citar Rieupeyrou, “após meio século de triunfo sem eclipse permanece mais vivo do que nunca”.

No que toca à importância de *Stagecoach*, a observação do autor francês é perfeitamente válida, porém é sumamente discutível aquele final: “que o *western*, até então, não havia alcançado”. O próprio John Ford o contradiz, com sua obra que vem de 1917 e na qual encontramos, em 1924, *The Iron Horse*, uma das etapas decisivas do gênero a que se refere um crítico como sendo “o encontro de uma mitologia com um meio de expressão”. Tão decisiva quanto *The Covered Wagon*, de Cruze, que é anterior e não é, como filme, tão bom. E, antes de *The Iron Horse* — em que, de acordo com um de seus melhores biógrafos (Jean Mitry), Ford “atinge uma beleza simples e nua” e também “começa a encontrar um estilo numa expressão que condensa o fato essencial, o ato puro, alcançando como que por transparência o íntimo dos indivíduos” — o cineasta já vinha enriquecendo social e psicologicamente o *western*, em filmes como *Marked Men* (a história de Peter B. Kyne que teria mais três versões, a última do mesmo Ford, *Three Godfathers*, em 1948, e a definitiva) e *The Outcasts of Poker Flat*, inspirado em Bret Harte e no qual já estão alguns dos elementos que Ford transfiguraria e revestiria de gênio em *Stage-*



*John Ford, o cineasta que nasceu com o cinema, e John Wayne, seu ator preferido.*

coach. E aqueles dois filmes, pertencentes à série com Harry Carey, foram realizados por Ford em 1919.

A importância do *western* e a preeminência, no gênero, de John Ford, são irrefutáveis, a menos que se deseje esvaziar o cinema de uma parte considerável de sua

dignidade. *The Searchers* — “outra excursão de John Ford ao Old West que ele patenteou”, como quer o crítico de *Time* numa tirada irônica com a qual, inconscientemente, exprime uma verdade — seria a prova da perenidade do *western*, e de Ford no *western*, se houvesse necessidade

dessa prova. Como não há, o que se deve dizer é que *The Searchers* é um dos maiores *westerns* já feitos — uma obra clássica, a que é preciso chegar com respeito e admiração, o que lhe foi dispensado, aliás, pelo Western Historical Society, organização cujo fito é a preservação dos ideais do primitivo Oeste, com sede, por coincidência, em Dodge City, Kansas, uma das mais famosas cidade do Wild West com a passagem de Wyatt Earp (herói fordeano, em *My Darling Clementine*) e Bat Masterson. A severa entidade homenageou John Ford pela realização de *The Searchers*, que foi considerado “o *western* excepcional da última década”, e homenageou também John Wayne, pela “melhor *performance* de um ator em um *western* desde que Mr. Wayne interpretou o Ringo Kid em *Stagecoach*”.

## II

*The Searchers* é o filme inaugural da C. V. Whitney Productions, empresa de um milionário e *sportman*, Cornelius Vanderbilt Whitney, que resolveu fazer cinema a sério, sendo o seu programa levar à tela, para divertir e educar, “o cenário americano e seu povo — passado, presente e futuro”. Entregou C. V. a vice-presidência a cargo de toda a produção a Merian C. Cooper, o realizador (com Ernest B. Schoedsack) dos memoráveis documentários *Grass* e *Chang* e também de *King Kong*. E graças a Merian C. Cooper todo o pessoal da Argosy (fundada por Cooper e seu amigo Ford) foi acampar na nova empresa — os atores, os técnicos, os *stunt-men*, os amigos com os quais o maior dos cineastas está acostumado a trabalhar e que são reunidos dentro da denominação “Ford’s stock company”. Nenhum, é expressivo acentuar, está preso a Ford por contrato, mas o realizador tem os seus serviços, o entusiasmo de todos eles a qualquer momento — e o mais famoso membro deste clã, John Wayne, já disse bem alto que um convite de Ford está acima de qualquer contrato que lhe ofereçam, chegando a responder à imprensa londrina, que o inquiria, com certa ironia, sobre a possibilidade de interpretar o papel de George Washington em *Valley Forge*, ainda em projeto: “Se Mister Ford disser, eu faço”. O produtor-associado (Patrick Ford, filho do diretor), o cenarista (Frank S. Nugent, com Ford desde Fort Apache, há quase dez anos, portanto), o fotógrafo

Winton C. Hoch, o cenógrafo Jabes Basevi e, além de John Wayne, os atores Ward Bond, Olive Carey (viúva do grande cowboy que foi o herói de dezenas de filmes de Ford) e seu filho Harry Carey Jr. John Qualen, Dorothy Jordan (Mrs. Merian C. Cooper), Ken Curtis, Hank Worden, Cliff Lyons e Pat Wayne, este o filho de 16 anos de John Wayne, que, já incluído por Ford em *The long Gray Line* (*A Paixão de Uma Vida*) e *Mister Roberts*, aparece agora pela primeira vez ao lado de seu pai, que até brinca com ele, numa cena do filme — todos os técnicos e artistas referidos pertencem a “Ford’s stock company”. E o autor da partitura, Max Steiner, volta, após vários anos, a trabalhar com Ford, para quem escreveu a música dos admiráveis *The Lost Patrol*, *The Informer* (O Delator), *The Plough and the Stars* (Jornadas Amargas) e *Mary of Scotland*. A balada-título é de Stan Jones, autor das canções de *Wagonmaster* (Caravana de Bravos). De todos os integrantes da equipe de *The Searchers*, só Jeffrey Hunter, Vera Miles, Natalie Wood e alguns coadjuvantes ainda não haviam trabalhado com John Ford.

\* \* \*

É o início por excelência do *western* clássico, o de *The Searchers* — com o cavaleiro solitário que emerge do horizonte. Ao aproximar-se, emoldurado pela porta aberta do rancho, é examinado, antes de ser reconhecido pela família: o irmão, a cunhada, o sobrinho, as duas sobrinhas uma de 18 e outra de 9; o cachorro. Taciturno, de poucas palavras, o herói ainda veste o dólma dos Confederados, três anos após terminada a Guerra Civil, pois a narrativa começa em 1868 — e o que fez nesses três anos John Wayne não diz, mas a câmera de Ford, focalizando a medalha de Maximiliano que ele dá à sobrinha menor (Lana Wood, a irmã de Natalie) e as moedas de ouro que atira na arca da família nos revela que o herói, como tantos outros sulistas após a derrota, atravessou a fronteira para lutar na revolução mexicana. Nessa primeira parte do filme. Ford sugere ainda que há mais do que amizade entre Wayne e a cunhada (Dorothy Jordan). Mas é de forma agressiva que mostra a pouca simpatia do recém-chegado pelo jovem Jeffrey Hunter, porque este, criado entre os filhos de seu irmão desde o massacre dos pais pelos índios, tem um quarto de sangue Cherokee.

Apresentados os personagens — também, um pastor que é também capitão dos Texas Rangers (Ward Bond) o noivo (Harry Carey Jr.) da sobrinha mais velha (Pippa Scott) de Wayne, e um ex-scout, meio demente (Hank Worden), que vem convocar Wayne e Hunter pra uma posse — descreve Ford, com maestria, o medo crescente, que em dado momento se converte em pânico, da família que ficou no rancho, e sem focalizar (porque os personagens não vêem, mas apenas pressentem o perigo) um só pele-vermelha, até o momento em que a sombra de Chief Scar (Henry Brandon) pousa sobre a pequena Debbie, que os pais, na tentativa desesperada de salvá-la, fizeram sair de casa. O *close-up* do chefe índio, que leva à boca uma corneta, é o ponto final do apavorante episódio. Mas, após a elipse, o espectador tem a imagem espantosa e como que sente o cheiro do massacre recente, na cena em que Wayne e Hunter, de regresso, encontram a casa ainda fumegante. Todos estão mortos, mas as duas meninas desapareceram, raptadas pelos Comanches.

É o ponto em que *The Searchers* encontra a linha central de sua narrativa. Os mortos são enterrados, com a presença das poucas famílias de pioneiros que, com tenacidade e resignação fincavam postos avançados da civilização no território dos índios. E porque, em John Ford, a comédia e o drama muita vezes estão separados por segundos, quando não coexistem, na mesma cena, o pastor Ward Bond, virando Texas Ranger na metade da cerimônia fúnebre, fecha a Bíblia, grita a todos que digam depressa “amém”, porque é preciso que os homens partam imediatamente no rastro dos Comanches. Essa perseguição, uma vez iniciada, só termina com o filme. A princípio, são muitos os perseguidores, com o pastor-Texas Ranger no comando — e gritando “Aleluia” antes de ordenar uma boa e mortal descarga contra os peles-vermelhas. Pouco depois, reduzem-se a três: o tio, o irmão de criação e o noivo da mais velha das meninas raptadas — e Ford parece retomar, por algum tempo, o tema, muito caro, dos “three Godfathers” (e com dois dos “padrinhos” que usou pela última vez: Wayne e Carey Jr.). Por fim, são apenas dois os *searchers* — porque, após uma inspeção noturna de Wayne, que volta sem o casaco (com o qual enrolara o corpo da sobrinha mais velha, antes de enterrá-la, em nova elipse admiravelmen-

te empregada por Ford), o noivo da morta se precipita ao encontro dos índios, sem que Wayne, em outra de suas atitudes misteriosas, se levante para detê-lo. A morte de Carey Jr. também não é vista, mas “ouvida”, pelos tiros que parecem significar que o suicídio do rapaz custou também a vida de alguns guerreiros.

A perseguição continua, subindo o Indian Territory até que o inverno apaga a trilha e Wayne e Hunter têm de voltar, mas para recomeçá-la outras vezes, entre traições e decepções, lenta e exasperante, chegando Wayne num acesso de ódio, a tentar matar toda uma manada de búfalos para suprimir o alimento dos índios (“matar búfalos é quase tão bom como matar índios”). Torna-se uma obsessão, nutrida e aumentada pelos anos, também pelo fato de terem chegado os dois perseguidores, descendo o território do New México até a fronteira, à vista do objetivo, quando um mexicano chamando Emílio Gabriel Fernandez de Figueroa (uma brincadeira de Ford com o diretor de *A Pércia*, um de seus antigos assistentes, e com o fotógrafo do seu *The Fugitive* leva-os ao acampamento dos Comanches e, no harém do Chief Scar, eles vêem a pequena Debbie (Natalie Wood) — e quando já é outro o objetivo de Wayne, pois, como dissera ao procurar a sobrinha entre algumas brancas libertadas dos índios, as mulheres que viveram tantos anos nos *teepes* “não são mais brancas, são Comanches”. E o que ele agora quer já não é reaver a sobrinha, mas matá-la — e a teria matado, ao encontrá-la pouco depois, sem ligar a Hunter que defende com o peito a irmã de criação, se não aparecessem os Comanches.

Dura vários anos a perseguição, dois, cinco, seis anos — que os personagens já não contam, nem os espectadores. Empenhado nela, Hunter quase perde a noiva (Vera Miles) para Ken Curtis, que, de guitarra em punho, não é nada bobo e aproveita a confissão que o ausente faz, em carta, de seu casamento com uma *squaw* (Beulah Archuletta), de que se desfez com um bom pontapé. Num de seus regressos à “base” — o rancho de John Qualen e Olive Carey, pais de Harry Carey Jr. e Vera Miles — Wayne e Jeff descobrem que há festa: são os preparativos do casamento. Uma boa briga, dessas que Ford sabe arranjar (e, de certo modo, lembrando as brigas de *The Quiet Man*, resolve, porém, a diferença, atracando-se Hunter e Curtis com dentadas e pontapés na cara desfe-

# Moniz Vianna, herói de John Ford.

Carlos Diegues

ridos no momento exato em que o pastor e Texas Ranger, já arvorado também em *referee* (lembrando Ward Bond e Michaelson de Barry Fitzgerald), proíbe os golpes sujos. Nessa seqüência, as danças que precedem ao casamento — “o melhor casamento que não cheguei a fazer”, diz o pastor já pronto a voltar a seu Texas Ranger e prender Wayne pela morte de um mercador — recordam a quadrilha de *The Sun Shines Bright* (O Sol Brilha na Imensidade), sobretudo no enquadramento. Da mesma forma, o ataque final ao acampamento dos Comanches, com Wayne e os Texas Rangers na vanguarda da Cavalaria esperando o amanhecer, tem pontos de contato com o massacre do coronel Thursday (Henry Fonda) em *Fort Apache*.

Não só leal aos seus amigos, Ford também é fiel a si mesmo. Seu último filme está sempre a recordar aos espectadores os seus filmes anteriores. É temperamento, é gênio — e um dos elementos que explicam também a sua grandeza, de que *The Searchers* é apenas a manifestação mais recente. Um grande *western*, tem, em tudo o que faz a sua equipe, o sinal da classe do cineasta. A fotografia de Winto C. Hoch, com os exteriores de Monument Valley (e cenas suplementares rodadas em Alberta, no Canadá; Gunnison, no Colorado; e no deserto do New Mexico), é admirável, e a música de Max Steiner, inspirada por vezes em temas folclóricos, está entre as mais significativas do veterano compositor, que, por sinal, conquistou com um filme dirigido por Ford (*The Informer*) o seu primeiro Oscar. Bom, o *script* de Frank S. Nugent, já habituado a dar a Ford o que é de Ford.

É excelente, o elenco, com John Wayne num dos personagens mais complexos que já interpretou e numa de suas maiores *performances*, admirável sobretudo na cena em que ao preparar-se para puxar o gatilho, seus olhos encontram os da sobrinha e ele parece reconhecer na menida o seu sangue — e a levanta nos braços para conduzi-la, agarrada a seu peito, até o rancho. Taciturno e amargo, Wayne, em *The Searchers*, odeia os índios: numa cena, fura a tiros os olhos de um índio morto, e, ao entrar no acampamento dos Comanches, atropela uma mulher e, encontrando Scar já morto, escarpela-o. Ótimos, também, Ward Bond, Olive Carey, Jeffrey Hunter — mas não há nomes a destacar, pois todos cumprem até o fim sua missão.

“Além de nossos cineastas e filmes preferidos, minha geração sofreu também enorme influência de alguns ensaístas, críticos e animadores culturais que, por motivos diferentes, tiveram papel importante na nossa formação. Na minha adolescência, por exemplo, os sucessivos festivais nacionais de cinema (Americano, Francês e Italiano), organizados pela Cinemateca do MAM, foram decisivos, na descoberta de filmes que eu não teria conseguido ver de outra forma. Moniz Vianna era quem organizava esses festivais, com uma obsessão e um amor ao cinema que chegavam às raias do delírio. Esse delírio nos contagiava e, ao mesmo tempo que se descobria a história do cinema, se introjetava em nossos espíritos o fascínio definitivo por esta forma de expressão e de conhecimento que haveria de ser a marca do século. A minha curiosidade de adolescente apaixonado pelo cinema estava sendo semeada pela força delirante de um homem que só conseguia ver o mundo através do manto diáfano do *écran*, liberando com sua obsessão as nossas mais belas e generosas fantasias. Como crítico, Moniz Vianna exercia sua influência através de implacáveis provocações que muitas vezes nos pareciam excessivas. Em vez do mestre paciente e paternal, em vez do solidário militante, Moniz preferia o papel de agressivo provocador, tantas vezes incompreensivo e incompreendido. Ele atirava com a mesma dureza e generosidade de um herói de John Ford, a arma em punho e os olhos úmidos, em direção a um *happy end* épico de cujos mistérios ele tinha um conhecimento difícil de dividir com os outros. Nesse papel, somente o amor ao cinema o guiava. E era em nome desse amor, do respeito por ele, que Moniz lutava para que não se fizessem filmes em nome de outra coisa que não fosse o cinema, para que não se utilizasse o cinema apenas como pretexto para outras coisas, para que o cinema não fosse um exercício de submissão. A minha geração entendeu essa mensagem, mesmo que às vezes nos ferisse o ricocheteio das balas obsessivas, do tiroteio incansável e implacável. Agressivo, obcecado pelo amor ao cinema, dominando um conhecimento raro daquilo sobre o que escrevia, inimigo de toda forma de complacência, espirituoso e duro, sempre emocionado, Moniz Vianna foi, a seu modo, um dos grandes *educadores* do cinema brasileiro, como o foram outros monstros sagrados da nossa juventude, como Walter da Silveira, Alex Viany ou Paulo Emílio Salles Gomes”.

# Por uma crítica ficcional

Jean-Claude Bernardet

O que eu faço? Crítica de cinema. Detesto essa palavra porque as pessoas ligam o trabalho de comentar filmes à produção jornalística que se pauta pela superficialidade (e há razões para que assim seja, mas é outro problema), e porque se associa a idéia de crítica à de ressalva, de julgamento. Preferia: analista de filmes. Mas fica feio. Ou então: crítica, mesmo, desde que se associe esta palavra à idéia de crise, de momento crítico. A crítica coloca obras em crise.

Em realidade, o que faço? Distanciado da imprensa cotidiana, na universidade ou em ensaios esporádicos, tento produzir análises de filmes e vou tentar explicitar como, atualmente, me oriento.

## O descompasso da ruptura

Definir o trabalho de crítica pelo veículo — crítico de cinema, de teatro etc. — é catastrófico. Evidentemente que a sensibilidade e a formação (formação anterior ao exercício da crítica e pelo exercício da crítica) levam a uma maior competência para análises de obras que aparecem num determinado veículo: é uma especialização que corresponde a uma forma de organização social da cultura (departamento de teatro, de cinema, nas universidades; comissão de cinema, de teatro, entidade profissional de cineastas, de pessoas de teatro etc.). A sociedade reforça, no crítico, essa especialização: somos convidados para falar, escrever, lecionar, em função da especialização. A qual é, indiscutivelmente, uma camisa-de-força. Os processos culturais e estéticos não ocorrem verticalmente, num veículo ou numa forma de expressão, ocorrem horizontalmente varrendo vários veículos, sendo que cada um deles trabalha o processo com uma certa especificidade em função do seu tipo de linguagem, do momento de produção por que passa, da sua relação com o social etc. A especialização impede aprender o processo porque não se sabe o que ocorre na porta ao lado, enquanto que se soubesse, poderia-se até compreender melhor o que se passa no próprio veículo em que se é especializado. É necessário que haja um esforço por parte dos críticos para se tornarem menos críticos disto ou daquilo, e mais críticos de cultura. O que, óbvio, não depende só deles, mas de uma profunda transformação dessa setorização corporativista que ordena a produção artística. Nem todos os filmes me interessam, nem tudo o que é cinema me in-

teressa, nem me sinto abalizado para comentar qualquer filme pelo fato de ser filme. E muitas obras que não são de cinema me interessam muito. Isto porque tento me apegar menos ao veículo, e cada vez mais a processos estéticos.

Trabalho numa espécie de confluência, de cruzamento. Vou tentar explicar:

Por um lado, o crítico vê-se confrontado com as obras que vêm sendo feitas. Não terá igual sensibilidade, interesse e competência para qualquer obra. Uma seleção se faz. No meu caso, me dirijo para obras que, na área da produção brasileira, pressinto em ruptura com a informação dominante, o que se dá sobretudo no curta-metragem. Sou antes motivado por *Cabaré Mineiro* ou *Hysterias* ou *O Melhor Amigo do Homem*, que por *Janete*. Diante destas obras instigantes, a tarefa crítica é difícil, ou seja, é difícil produzir um discurso verbal (já que pratico a crítica com palavras) que dê a sensação de aprendê-las. Por serem obras de ruptura ou que apontam para uma renovação, o discurso crítico raramente está apto a falar delas, há uma defasagem entre elas e a metodologia do crítico. Uma opção: reduzi-las aos métodos de análise de que dispõe o crítico, e neste caso escapará o que nelas mais interessa: a sua ruptura e seu caminhar para fora da informação dominante. A história do cinema brasileiro conheceu um caso que hoje podemos ver como escandaloso: o chamado Underground. Quando aparecem no fim da década dos 60, *O Bandido da Luz Vermelha* e mais ainda *O Anjo Nasceu* e *... Foi ao Cinema*, a crítica não estava apta a enfrentar estes filmes. Formada para falar quer do cinema narrativo, quer do cinema de conteúdo sociológico e de mensagem (a que as interpretações então vigentes tendiam a reduzir o Cinema Novo), a crítica não tinha palavras que se aplicassem a *O Anjo Nasceu* e outros filmes. Donde uma série de reduções drásticas das quais a mais gloriosa consistiu em pura e simplesmente tachar este cinema de irracional. A alegada irracionalidade provinha em grande parte da inadequação do discurso crítico a estes filmes. Outra opção diante da carência de palavras: o silêncio, e foi mais ou menos por aí que me encaminhei.

A deficiência de palavras só pode levar o crítico a se reconhecer como desarmado diante da obra, se deixar guiar pela emoção e pela intuição (as quais não nascem

*Não há crítico  
estimulante que não  
seja de alguma forma  
desarticulado.*

impolutas do fundo do céu azul). A partir desse contato, ensaiar um discurso, que inicialmente só poderá ser titubeante e desarticulado, sobre a obra, sobre si próprio, sobre as relações entre o crítico e a obra. Essa atitude leva a um duplo movimento. Por um lado, a obra ou conjunto de obras formam o crítico. A obra que experimenta desarticula o crítico, que poderá se sentir estimulado ou paralisado diante dessa desarticulação; se se deixar estimular, ele será renovado pela obra que lhe permitirá não acrescentar mais um item ao elenco de obras analisadas por uma metodologia já estabelecida, mas renovar a sua própria metodologia. A obra sugere ao crítico desarticulado (e não há crítico estimulante que não seja de alguma forma desarticulado) como ela quer ser abordada, quais os circuitos que podem ser percorridos para compreendê-la, ou quais os impasses e as resistências que ela oferece à compreensão. No caso brasileiro, pode-se dizer que os filmes do Cinema Novo formaram vários críticos, num momento quase contemporâneo à sua produção; mais tarde, o Underground transformou vários críticos e formou outros, num momento bastante posterior à sua produção; como nos anos 70-80; *Triste Trópico*, *Cabarê Mineiro*, *Mar de Rosas* ou *Hysterias* podem formar críticos.

O reverso deste movimento é a possibilidade de o crítico formar a obra, pode-se dizer pelo prazer de usar um jogo de espelhos. Vindo depois dela, o crítico tenta desvendá-la. Só que não é bem um desvendamento. Desvendar sugere que a obra ofereça dificuldades para se alcançar a sua significação, e, uma vez superadas, se atingiria finalmente a significação. Esse fim não existe. Tomando a obra como uma exploração do real, de sua linguagem ou de seus materiais, exploração de suas relações com o artista, o espectador, o social, exploração qualquer, tomando a obra como uma exploração e não como o cumprimento de um programa que lhe seja anterior (o que é válido inclusive para obras conceituais, o “cinema estrutural” etc.), ou, melhor dito, tomando a obra como uma metáfora prospectiva, o crítico tenta associar-se a essa exploração. A idéia de metáfora prospectiva implica que uma obra, que vai parcialmente (e nunca totalmente) por trilhas nunca dantes caminhadas, esteja trabalhando espaços, tempos, conceitos, relações etc. ainda não conscientizados, sentidos ou racionalizados pelo próprio produtor e pelo público. Ela inventa, e não se sabe ao certo o

que. O crítico tenta então associar-se a ela, não para saber o que ela inventa, mas para inventar com ela, para caminhar com ela no espaço inseguro que ela abre. Manter uma relação experimental com a obra, experimentar as suas potencialidades. Pegá-la sob vários ângulos, esticá-la, amassá-la, puxá-la, empurrá-la, numa relação lúcida (nem por isso menos angustiada) e sensível que vai sendo racionalizada ou que resiste à racionalização. Estabelecer dentro e fora dela relações hipotéticas, possibilidades de significação. Assumir junto com o artista da metáfora. O que implica também assumir o risco de ir para lugar nenhum.

Esse trabalho, virtualmente, não tem fim, embora a relação do crítico com a obra possa vir a secar. A obra deixará de ser prospectiva para se tornar então, para este crítico, uma obra de confirmação; ou seja, esgotada essa relação de descobertas hipotéticas, o crítico só consegue reafirmar o seu conhecimento e a sua emoção em relação a ela. É um perigo prazeroso e angustiante: prazeroso porque se reafirma a relação de invenção que houve, angustiante porque se tem a impressão de ter chegado diante de um muro que não se consegue ultrapassar, não podendo mais aprofundar a potencialidade de sua significação. Que estanque a relação de um crítico com uma obra não implica que esta se tenha esgotado. Outros poderão retomá-la e estabelecer outras relações que dêem prosseguimento e renovem este trabalho. É desejável que este trabalho de experimentação da obra inicie-se contemporaneamente à sua produção, o que não quer dizer que desde logo poderá produzir resultados. Será às vezes necessário longo convívio com a obra para que a relação se torne frutífera.

#### **A estética do vazio**

Entre nós, a obra de Glauber foi e continua sendo objeto de um trabalho desta natureza, feito coletivamente por diversos críticos que trabalham isoladamente (e por parte do corpo social). Explorações de diversos tipos vão sendo empreendidas que abrem seus filmes e geram novas relações entre eles e o exterior, novos circuitos dentro deles, que tentam esticar a obra até o limite (momentâneo) de suas possibilidades, fazendo-os dizer o que quase dizem ou quase ousam dizer ou quase não conseguem dizer, e mais um pouco além ainda, num esforço inseguro,

hesitante e que só pode chegar a incertezas. Chegar a certezas é matar a obra. Entre outros elementos dos filmes de Glauber, Antônio das Mortes (o primeiro, de *Deus e o Diabo*, que era um personagem prospectivo; não o segundo, do *Dragão da Maldade*, que era um personagem programático) foi e acredito que continua sendo estirado até o limite de suas possibilidades significativas, na nossa época.

Disse que meu trabalho se dava numa encruzilhada. A outra linha de força que o guia são as minhas preocupações, buscas pessoais. Por exemplo, uma das linhas constantes, me parece, do meu trabalho crítico é a preocupação com a posição do intelectual e do artista na sociedade, como essa posição se expressa e condiciona sua linguagem, sua temática. Aí, sou eu que vou até a obra e lhe faço perguntas específicas em função dessa linha de indagação própria, à qual a obra pode responder ou não. São provavelmente característicos dessa atitude textos que escrevi em torno de *Lição de Amor* e *O Homem que Virou Suco*. No caso dessa indagação específica, penso que toda obra, tacitamente, tem algo a dizer sobre seu

método de produção, em particular de produção estética e ideológica. A obra pode se negar a responder, então a minha tendência é forçá-la a um diálogo às vezes áspero em que ela e eu podemos perder o fôlego. Grande parte da metodologia do estudo que preparo sobre o cinema-documentário brasileiro apóia-se nesta atitude.

Outro exemplo: estou atualmente fascinado pelo que ando chamando de “estética do vazio”.

Obras que sonham seu núcleo, tornando-o mais denso, mais instigante. Essa minha preocupação não nasce — pelo menos não exclusivamente — do meu convívio com obras, mas encontra-se reforçada por obras atuais e sugere a releitura de obras passadas. Não sei por que essa estética do vazio, um aspecto das estéticas do descentramento, me preocupa tanto. Mas a única coisa que posso fazer é confiar em mim e arriscar. De repente, percebo que determinadas obras vêm ao meu encontro. Não só obras já clássicas, mesmo se inacabadas, que giram em torno do seu centro oco.

Mas inclusive obras que não alardeiam seu vínculo com esta estética, mas cuja abordagem pode ser extraor-



*Antônio das Mortes, o de Deus e o Diabo, foi estirado até o limite de suas possibilidades significativas.*

dinariamente enriquecida se se manter com elas um diálogo deste tipo. É enriquecedor fazer girar *O Melhor Amigo do Homem* (Tânia Savietto) em torno do tema do racismo, ou *Gaviões* (André Klotzel) em torno do tema do fracasso mítico, sendo que nem um nem outro desses filmes explicitam esses temas, e é justamente essa não-explicação que os torna social e esteticamente tão dinâmicos. Outras obras não responderão tão positivamente a esta indagação. Por exemplo, *Santo e Jesus, Metalúrgicos*, de Claudio Kahns, cuja estrutura de forma alguma se relaciona com essa preocupação. Assim mesmo, indagado sob esse ângulo, o filme tem uma resposta surpreendente, pois se detecta um plano bastante supérfluo na economia geral do filme: um banheiro, ao fundo uma janela, por cima do *box* um chuveiro vermelho, o ruído da água que cai; interrupção da água, uma mão sai do *box*, pega uma toalha, entra, volta a sair, pega chinelos no parapeito da janela. Corte. No plano seguinte, um rapaz se enxuga no quarto de pensão: deduziremos que era ele o agente oculto da ação no plano do banheiro. Por que ter introduzido no filme um plano que nada acrescenta às informações do filme, nem mesmo em termos de ambientação? Mas a partir desse plano, que o público tem tendência a eliminar justamente porque não contribui para as significações imediatas e dominantes do filme, podemos suspeitar da existência por baixo do texto exposto, de um segundo texto (ou de sua possibilidade) que então se torna necessário indagar. Provavelmente não teria valorizado este plano, não estivesse eu previamente preocupado com a dita estética do vazio. Possivelmente, ainda chegarei a estudar *Santo e Jesus* a partir deste plano. O que, metodologicamente, significa a possibilidade de trabalhar a partir de detalhes de uma obra, ou, até, apenas sobre detalhes, sobre partes da obra: tensão entre o trabalho sobre a estrutura global da obra e trabalho sobre suas partes. Essa proposta de trabalho tem uma série de implicações: além de tomar a liberdade de me dedicar a partes da obra que escolho em função de minhas preocupações, de um projeto estético que possa ter enquanto crítico, implica que não se tem de trabalhar necessária e exclusivamente com a estrutura global, que as partes não refletem necessariamente ou não ocorrem para a estrutura global, que partes podem ter autonomia e dissensões com a estru-

tura global. E que, nessas partes e nessas dissensões, pode estar o “novo”. Aí pode-se detectar um momento de ruptura no seio de uma estrutura obediente a cânones estéticos vigentes. Não prevejo qual possa ser o resultado dessa indagação proposta a respeito de *Santo e Jesus*. Talvez venha a ser necessário forçar a barra do filme, empurrá-lo além de limites que ele não pretendia ultrapassar. Talvez um devaneio meu. Não importa. Forçar a barra do filme a partir de um elemento tênue pode redundar em nada, quebro a cara e faz parte dos riscos que um crítico não pode deixar de assumir. Mas pode esclarecer e contribuir para a evolução de uma tendência que desponta mas que ainda mal se vislumbra, mesmo que o discurso crítico resultante dessa operação seja ou pareça ser excessivo em relação à obra em questão. Neste momento, a preocupação única não é a obra, mas o processo estético com o qual ela pode estar relacionada, através de um detalhe que seja. Aí o crítico se imiscui no projeto estético latente de um ou de um grupo de cineastas, assume riscos juntamente com o cineasta, participa da elaboração do projeto ao tentar ir um passo além do que a obra explicitamente oferece.

O crítico fala, então, ao mesmo tempo de dentro e de fora do projeto. Os textos produzidos por esta atitude podem dar a impressão de — ou podem — passar ao lado da obra, pegá-la pela tangente sem dar conta de sua parte essencial, e até mesmo de falar de algo completamente diferente. O texto funcionará, então, não como a crítica à qual estamos acostumados, mas como um laboratório crítico, e volto, por outro caminho, à questão da crítica experimental. Ao limite, falaria de uma crítica ficcional, a ficção funcionando aí como uma espécie de sismógrafo que possibilita a descoberta hipotética de elementos prováveis, ou até improváveis, descoberta propiciada pela obra ou pelo modo como a obra é abordada, elementos que o crítico corre o risco de radicalizar, com a expectativa de que algum(s) cineasta(s) possa(m) se encontrar no seu texto, parcialmente que seja, e fazer avançar a sua própria busca.

---

Texto publicado na Folha de S. Paulo  
em setembro de 1983

---

# A trajetória dos “Cahiers du Cinéma”

Uma entrevista exclusiva  
de Serge Toubiana,  
redator-chefe dos Cahiers,  
a Antonio d'Ávila.

FC — Você poderia fazer um histórico das diversas fases dos *Cahiers du Cinéma*?

**Serge Toubiana** — É uma história longa, de cerca de 34 anos. Na trajetória dos *Cahiers*, existem fatores que não variam, e outros que se modificam. De constante, há a afirmação de um determinado gosto, de uma determinada estética. Quando lemos um texto de Truffaut ou de Bazin dos anos 50 e um texto de hoje, há em comum a afirmação de uma preferência por um certo tipo de cinema. Isso nunca mudou. O que muda é o contexto em que o crítico escreve. E também o instrumental teórico de que se utiliza. A história dos *Cahiers* é a história dessa evolução de conceitos, e de “modas” na abordagem do cinema e, ao mesmo tempo, a afirmação de uma preferência pelo cinema moderno e pelo cinema clássico. Na história dos *Cahiers*, esses dois pontos de vista se entrosam e às vezes se contradizem. Houve períodos de crispação teórica — de 69 a 75 — sobre a teoria cinematográfica e extracinematográfica, e isso em ligação com a filosofia marxista althusseriana, com a psicanálise, com a semiologia. Foi uma época política e teórica, e as preocupações extracinematográficas se afirmaram em detrimento do gosto. Em outros momentos, a afirmação do gosto foi prioritária, mais importante do que a teoria: por exemplo, nos anos 50, com a *Nouvelle Vague*, até o início dos anos 60. Foi quando a revista deu seu apoio ao que havia de novo em matéria de cinema no mundo: no Brasil, na Itália, na Hungria ou na Polônia.

Houve sempre essa luta permanente entre a afirmação de um gosto, que supõe o prazer de ver os filmes, de criticá-los, digeri-los, submetê-los a uma certa análise por tema, gênero e autor, e essa espécie de *superego* teórico: a necessidade de relacionar cada filme a uma idéia mais geral do que seja a linguagem cinematográfica.

Os primeiros anos dos *Cahiers* foram marcados pela descoberta do cinema americano. Em 1951, o redator-chefe era André Bazin, ajudado por Doniol-Valcroze e os críticos mais jovens, que se tornariam os cineastas da *Nouvelle Vague* — Truffaut, Godard, Rivette etc... Foi um período de descoberta — estávamos saindo da guerra. Depois desse momento, começa a avaliação e a classificação. E a partir da classificação, a descoberta de que havia uma linha (e o marco é o famoso artigo de François Truffaut, *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*) que separava

de um lado Delanoy, Aurenche e Bost e, do outro, Renoir, Becker, Cocteau, Gance e os americanos. A partir daí, os *Cahiers* começaram a existir como instrumento estético. E a revista sempre vive com essa idéia de que ela é e será um lugar onde se tomariam decisões sobre o cinema. Se isso foi bem feito ou mal feito é outro problema. O importante é que nunca abandonamos essa idéia de que era preciso separar a novidade do academicismo; o verdadeiro talento do falso, a modernidade da tradição. E ocorreram as rupturas que mencionei: por exemplo, aquela do final dos anos 60, insustentável, pois a revista passou a desprezar a atualidade, a isolar-se, a praticar a teoria pela teoria, suprimindo as fotos etc..., tudo em nome de uma futura revolução política e cultural, que era um puro fantasma. Isso nos prejudicou muito e de certa forma “ressecou” a revista.

FC — Em 1975, os *Cahiers* ainda eram lacanianos, semiológicos...

**Toubiana** — Mas tentávamos sair disso. É preciso dizer que essa ruptura teve também suas vantagens. Os *Cahiers* transformaram-se num laboratório bastante curioso, aberto a todo tipo de aproximação teórica. Nosso problema foi apenas o sectarismo, pois continuamos achando que se a crítica tradicional pudesse se beneficiar das contribuições lingüísticas e psicanalíticas, ela seria infinitamente mais inteligente, pois o cinema aciona processos que dizem respeito ao olhar, à percepção, etc. O problema é que nossa “revolução” não foi agradável nem simples, mas



Godard e Truffaut, nos tempos da *Nouvelle Vague*

feita na angústia e na luta, numa espécie de paranóia de grupo — nós nos sentíamos investidos dessa tarefa, tendo ao mesmo tempo que lidar com uma profissão e com os problemas ligados ao meio cinematográfico. Um meio muito tradicional, corporativista, pouco dinâmico. De 10 anos para cá, tentamos reconstituir o tecido da revista e irrigá-lo com os mais variados métodos, correndo até o risco de praticarmos um certo ecletismo mas, de qualquer forma, tentando preservar nossa característica básica: decidir sobre o que é bom e o que é ruim, o que é novo e o que é velho.

**FC** — A morte de François Truffaut é um marco para a crítica francesa?

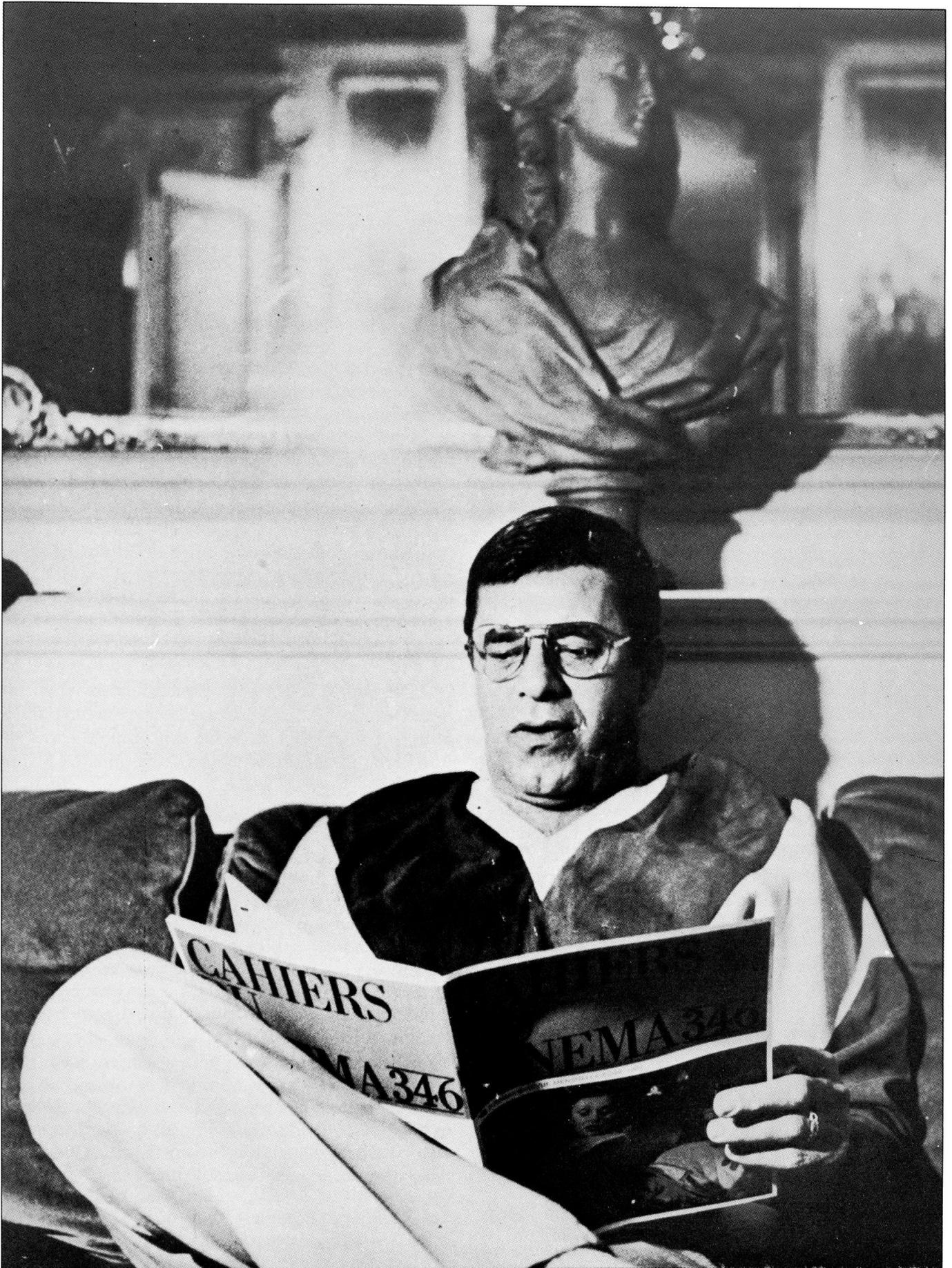
**Toubiana** — O desaparecimento de François Truffaut é eloquente em vários níveis. A relação de Truffaut com os *Cahiers* foi sempre marcada por períodos de concórdia e de ruptura. Ruptura que coincide com esse momento que mencionei, no final dos anos 60. Naquele momento, Truffaut apartou-se de nós por razões evidentes: para ele, uma revista de cinema não deveria desempenhar aquele papel. Ela tinha que falar de cinema, avaliar os filmes, acompanhar os diretores, enfim, não embarcar naquele tipo de “revolução”. A reconciliação veio 10 anos depois. Mas é preciso dizer que Truffaut era também um sintoma do que não mudava, a postura clássica cinematográfica, algo ligado ao seu modo de vida e de produção: o pequeno artesão que havia construído sua produtora, etc. Enquanto isso, nós tínhamos vontade de quebrar a revista em pedaços para depois reconstruí-la. Queríamos usar novos conceitos e ter uma nova linguagem cinematográfica. A morte de Truffaut, no entanto, fez com que o cinema francês perdesse seu centro. Ele era a encruzilhada: a gente podia dizer que ele era acadêmico, mas também que ele não era nada acadêmico, que ele era clássico, e também que era obcecado pela morte, pelo prazer do risco, inventando personagens sempre à beira de uma ruptura em situações-limite. Sua morte deixou o cinema francês sem um “pedestal sólido”. Godard é como uma estrela cadente, traçando um rastro em direção ao exterior, à vanguarda, à destruição do cinema, ou sua recomposição. Eric Rohmer é um caso à parte, porque ele é um artesão romanesco que trabalha como um miniaturista, sem querer carregar nas costas o peso do cinema francês. E Truffaut tinha, talvez, apesar de si mesmo, essa “imagem do

cinema francês”, como ela é simbolizada no exterior. Sua morte provocou o seguinte: por um lado, o sentimento de perda de muita gente ligada a ele, mas também de perda de uma certa solidez, tanto da indústria cinematográfica quanto do artesão que constrói sua obra de maneira extremamente pessoal — aberta ao grande público, mas também secreta.

**FC** — E os *Cahiers* hoje?

**Toubiana** — Falei de um certo ecletismo e a palavra tem uma tonalidade pejorativa. Diria que há certamente um mal-estar profundo: hoje em dia, não sabemos se devemos reivindicar para o cinema uma noção clássica — o cinema como ficção, como indústria, como História — e se fizermos isso, ficaremos muito decepcionados, pois o cinema regride em todos os países. Não é fácil fazer uma revista inteligente, de gosto, que toma partido por essa ou aquela linha estética, se o conjunto da atividade produtiva e estética está em regressão. Como somos exigentes, sentimos isso nos *Cahiers*. A tentação é, então, procurarmos as linhas de fuga modernas ou futuras. De nos concentrarmos apenas sobre alguns cineastas-pilotos, desbravadores como Godard, Rohmer, Garrel, Syberberg, Wenders, Bresson, Cassavettes, diretores que não simbolizam uma cinematografia, que estão mesmo à margem da indústria mas ao mesmo tempo na indústria. Cineastas que renovam sempre suas relações com a linguagem cinematográfica. E mais: tentamos também compreender as mudanças econômicas e estéticas do cinema em termos de meio de comunicação de massa, idade eletrônica, vídeo, televisão. Quer dizer, a revista não sabe se deve se apoiar sobre o coração do cinema, que está em crise, ou tornar-se o ponto de confluência das vanguardas, daqueles cineastas que acham que o cinema de ficção, o cinema do grande público, está vivendo uma crise profunda. Diria que Wim Wenders, por exemplo, é um cineasta que compreendeu essa mutação, esse desaparecimento do cinema clássico.

Os *Cahiers* estão assim sempre em equilíbrio precário: não sabem se é preciso sonhar ainda com um futuro para o cinema clássico, onde a crítica funcionaria como um momento da apreciação estética e também como ligação com os autores, ou se tomam o partido radical dos 10 ou 12 cineastas que vivem na tangente da crise do cinema.



*Jerry Lewis concentrado: depois da guerra os franceses descobriram os americanos.*

# A crítica americana

Michel Ciment

Nos Estados Unidos de antes da guerra, o cinema não era visto como fenômeno cultural, ao contrário do que aconteceu na França dos anos 20 (em torno da revista *Cinéma*), na Inglaterra dos anos 30 (em *Close-Up*) e na Itália fascista (com *Cinema*). Foi a partir das primeiras obras-primas de Griffith que surgiram publicações teóricas de grande importância: *The Art of the Moving Picture* (1915), do poeta Vachel Lindsay, é contemporânea de *Nascimento de Uma Nação* e *The Photoplay: a Psychological Study*, de Hugo Munsterberg, saiu do mesmo ano de *Intolerância* (1916).

As primeiras revistas de cinema norte-americanas eram, em sua maioria, editadas por associações de classe: a primeira delas, *Views and Films Index*, foi lançada em 1906 e, em 1907, apareceram *The Moving Picture World* e *Moving Picture News*. O primeiro crítico americano foi Frank E. Woods, um profissional de publicidade que em 1909 convenceu seu jornal, o *New York Dramatic Mirror*, publicar críticas de sua autoria sob o pseudônimo de *O Espectador*.

No período de entre-guerras também não se registrou nenhum movimento norte-americano de reflexão sobre o cinema, como ocorreu por exemplo na França, onde a Sétima Arte foi levada a sério por surrealistas (Desnos, Artaud, Breton), comunistas (Mossinac, Sadoul) e estetas (Elie Faure, André Malraux). Nos Estados Unidos, apenas alguns indivíduos isolados — hoje redescobertos nas antologias — testemunham a presença de uma reflexão original sobre o cinema. Entre eles, cumpre destacar Robert E. Sherwood, famoso dramaturgo e roteirista, crítico de *Life* de 1920 a 1928; Gilbert Seldes, que pensou o cinema como fenômeno da cultura popular (*The Seven Lively Arts*, *The Movies Come From America*, *The Great Audience*); e, sobretudo, duas figuras exponenciais: Harry Alan Potamkin, que fazia uma crítica marxista dos filmes (seus textos foram publicados em 1977 numa coletânea, *The Compound Cinema*) e Otis Ferguson que, pela abertura e agudeza de espírito e pela postura diante do cinema comercial da época, faz lembrar André Bazin (a coletânea dos textos de Ferguson saiu em 1971 e intitulou-se *The film Criticism of Otis Ferguson*).

Duas personalidades, também notáveis, se impuseram nos anos 40. James Agee, escritor e roteirista, cola-

borador das revistas *Time* e *The Nation* onde, em certo sentido, foi herdeiro de Otis Ferguson, pela argúcia e o estilo apurado (*Agee on Film*, 1958); e Robert Warshow cuja crítica, de tendência sociológica, mostrou-se particularmente eficaz na tarefa de expor os significados de gêneros tais como o *western* e o filme de gangster (textos reunidos em 1962, sob o título *The Immediate Experience*).

Esses autores raros, dotados de julgamento seguro, desapareceram cedo demais para que se pudesse avaliar todo o alcance de suas contribuições. Por uma estranha coincidência, a morte prematura roubou à crítica cinematográfica americana os seus grandes talentos: Potamkin morreu em 1933, aos 33 anos, Ferguson em 1943, aos 36 e, em 1955, morreram Warshow, aos 37, e Agee, aos 46 anos.

Dois críticos do pós-guerra aprofundaram o trabalho desses precursores. Embora escrevendo para um público restrito, a singularidade de sua contribuição crítica influenciou os seus contemporâneos. O primeiro é Manny Farber (*The Negative Space*, 1971) que desde o final dos anos 40 — antes, portanto, da crítica francesa — descobre a importância de cineastas como Samuel Fuller, Joseph Losey e Howard Hawks; pintor e esteta, Farber pratica uma análise formal e sensorial das obras. Já o segundo, Parker Tyler, especialista do *underground*, vê o cinema hollywoodiano como uma *usina de sonhos* e descobre aí o rico filão de prolongamentos mitológicos e psicanalíticos (*The Hollywood Hallucination*, 1944, e *Magic and Myth of the Movies*, 1947). Ambos escrevem num estilo precioso, cheio de circunlóquios, chegando às raízes da obscuridade.

A crítica de grande empresa se concentra em Nova Iorque. Em oposição a uma série de jornalistas do interior que se limitam a promover os filmes transcrevendo os boletins de divulgação, os críticos de Manhattan não raro se munem da intransigência para marcar uma independência de opinião. Um estilo marcante faz sobressair a personalidade, e a mordacidade, muitas vezes exercida em detrimento da obra, chama a atenção de leitores, redatores-chefes, colegas e rivais. Há uns 15 anos tornou-se praxe dispensar ao crítico um tratamento de superestrela. Os cinemas de Nova Iorque costumam ostentar na

fachada, ao lado do título do filme, em vez do nome do realizador, o do crítico, seguido de uma série de adjetivos elogiosos ao filme. Se lhe falta poder para frustrar a carreira de sucessos de bilheteria garantidos (como os filmes de Burt Reynolds e Clint Eastwood) ou de séries pré-vendidas (James Bond e Guerra nas Estrelas), a opinião do crítico pode ser decisiva na carreira de diretores ambiciosos e de prestígio como Martin Scorsese, Bob Rafelson, Roberto Altman, Jerry Schatzberg, Terence Malick etc; uma onda de críticas negativas pode comprometer o futuro de um brilhante realizador. Quanto ao destino dos filmes estrangeiros, está fatalmente vinculado ao julgamento do todo-poderoso Vincent Canby, crítico do *New York Times*, que hoje detém o poder outrora exercido por alguns críticos de teatro. Uma crítica desfavorável de Canby quando da apresentação de um filme no Festival de Nova Iorque, por exemplo, pode impedir o acesso de um filme estrangeiro ao circuito exibidor normal. Ao contrário da europeia, a crítica nova-iorquina não faz a política dos realizadores, pelo menos dos estabelecidos em Hollywood, nem situam o último filme em relação à obra de um diretor. É por isso que, volta e meia, os maiores cineastas americanos — de Welles e Chaplin a Wilder, Kazan, Mankiewicz, Huston, Kubrick, Altman e Coppola — são alvo das mais duras críticas.

Durante muito tempo, os críticos nova-iorquinos torceram o nariz para a costa oeste e para Hollywood, onde se produziam os filmes. Voltados para a Europa, esses liberais, muitas vezes de esquerda, seduzidos pela cultura, olhavam com desdém para o lazer popular produzido na Califórnia, que havia atraído, a peso de ouro, boa parte dos companheiros intelectuais que lá desperdiçavam o seu talento. A preferência era pelos filmes humanistas, centrados nos conflitos, e pelas adaptações de obras literárias consagradas, em vez dos *westerns*, melodramas, policiais e musicais. Hoje as coisas mudaram e a crítica parece aceitar melhor os filmes de gênero, sobretudo os que se tornam grandes sucessos de público (Spielberg, Lucas). Legitimando esta opção, há o exemplo dos intelectuais europeus, há muito apreciadores do cinema “alienado” hollywoodiano. A crítica Pauline Kael, brilhante colaboradora do *New Yorker*, chegou a empreender a defesa de um certo gênero de cinema popular da nova geração, às vezes até revelando uma polêmica tendência para

o antiintelectualismo. Seu colega Andrew Sarris, do *Village Voice*, a quem ela não poupa farpas, é um crítico mais receptivo ao cinema estrangeiro; nos anos 60, ele foi o pioneiro na defesa do cinema de autor nos Estados Unidos, compartilhando o gosto e as escolhas dos *Cahiers du Cinéma*. John Simon, por muito tempo crítico da revista *Esquire*, leva fama de “mau” — é abusivamente agressivo e se gaba de execrar 99% da produção cinematográfica. Os leitores adoram esses estilos ferinos e de incontestável agilidade e ficam com a impressão reconfortante de que o cinema não passa de um divertimento inócuo.

Cada vez mais, porém, as revistas de qualidade aprofundam o conhecimento cinematográfico, apesar do isolamento a que estão condenadas devido ao pequeno número de filmes estrangeiros que consegue penetrar no mercado norte-americano. Ao cabo de uma longa fase de desprezo à sua herança cinematográfica, os universitários e os intelectuais americanos, munidos do aval de François Truffaut e Jean-Luc Godard, redescobrem Hawks e Hitchcock. Revistas como *Film Comment* (publicada com auxílio da *Film Society* do Lincoln Center de Nova Iorque), *American Film* (editada pelo *American Film Institute* de Washington), *Wide Angle*, *Jumpcut*, *Film Quarterly* e *Cineaste* atestam a seriedade da informação, o alto nível das análises e por vezes uma aguda consciência política — os Estados Unidos têm uma longa tradição de abordagem sociológica do cinema que deu origem a obras da maior qualidade.

Praticamente inexistente há 25 anos, a cinefilia está hoje amplamente difundida nos meios universitários e editoriais. A América suplantou a velha Europa no culto do próprio passado. Vale indagar se esta fase de auto-análise e de valorização — por parte dos cineastas, influenciados pela universidade — das refilmagens e das paródias não seria sintomática de uma certa crise de inspiração, de uma tendência à reflexão em detrimento da ação. Seria este um mau sinal num país que, para provar qualquer coisa, recorre antes à prática do que à teoria?

---

*Michel Ciment é professor da Universidade de Paris e crítico da revista Positif.*

---

## Com a palavra, os cineastas.

### Glauber Rocha

“A *Cena Muda* é meu curso primário. Aí publiquei meu primeiro artigo intitulado *Stanley Kramer — a Salvação de Hollywood*, na seção Carta aos Leitores. Lembro-me da *Antologia dos Críticos Cariocas*, com charges deliciosas e respostas moderníssimas dos críticos num barato curtido paralelo à *Nouvelle Vague*. Os cineastas da moda eram Nelson Pereira dos Santos e Jorge Ileri. Devido ao furor polêmico, Antônio Moniz Vianna era vedete das noites cariocas, antagonista de Alex Viany.

“A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emílio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e padres brigavam nos bares e clubes de cinema das províncias.

“O Cinema Novo redescobriu Humberto Mauro e Mário Peixoto mediado pela crítica. Os sacerdotes indicavam aos jovens as raízes patriarcais dos velhos. Lendo Walter da Silveira, descobri o cinema internacional segundo sua economia, sua política, sua técnica, sua estética, sua ideologia. Lendo Alex Viany, descobri Hollywood e o neo-realismo — os caminhos do *underground*. Lendo Paulo Emílio Salles Gomes descobri as relações do Cinema com a Revolução e saquei o sentido dialético da expressão Síntese das Artes. Lendo Antônio Moniz Vianna descobri a intriga internacional do audiovisual.

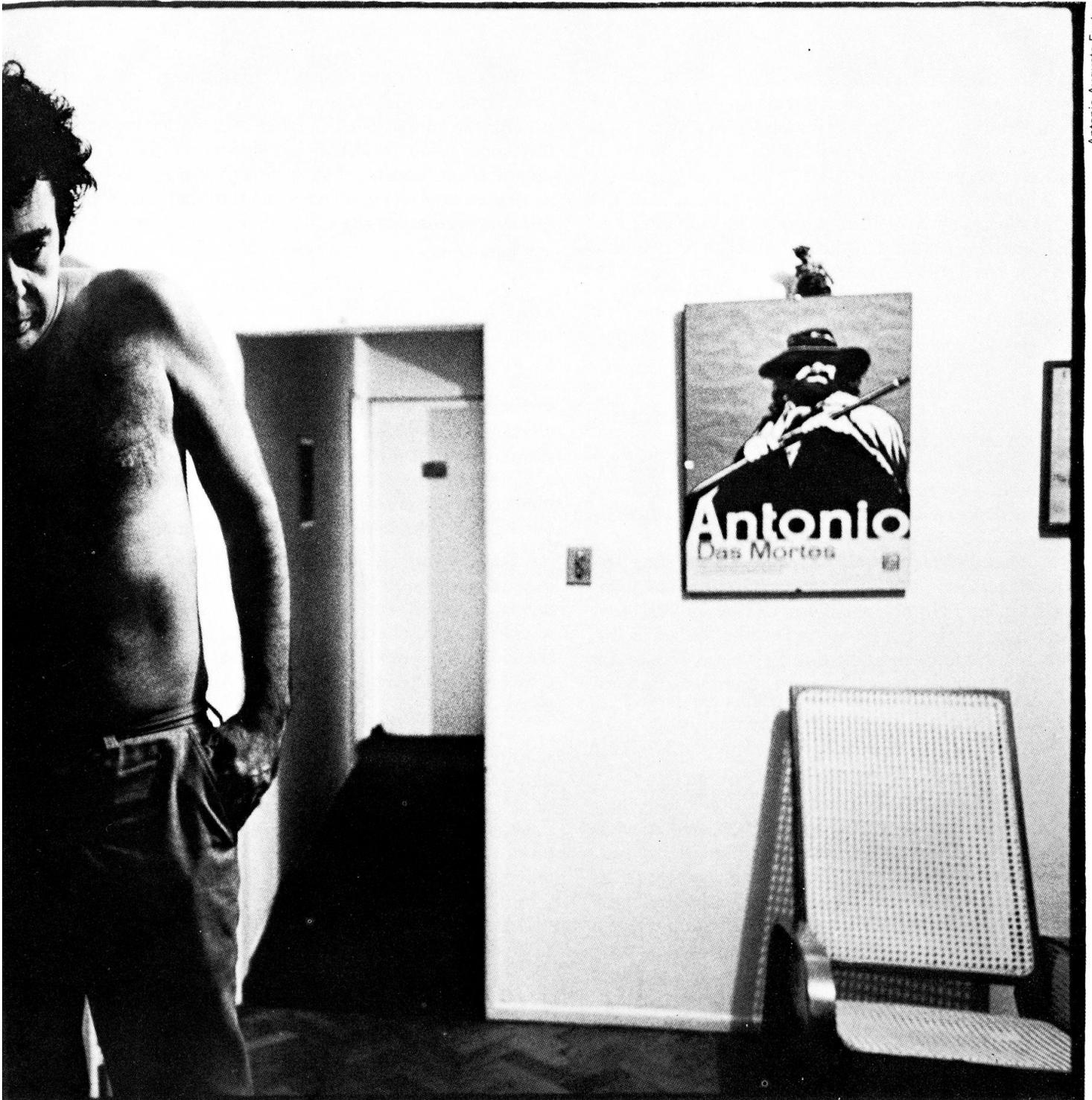
“Acrescentaria os artigos dos mineiros Cyro Siqueira e Fritz Teixeira de Salles. Cyro fazia crítica da língua cinematográfica num barato estruturalista e Fritz fazia crítica política. Na *Revista de Cinema* de Belo Horizonte convergiam Hollywood, Neo-Realismo, *Nouvelle Vague* e o cinema pré-grande segunda guerra.

Era a única e melhor revista de cinema do Terceiro Mundo, tão boa quanto as melhores revistas mundiais.

A chanchada era miserável pra tão rica crítica. Com o surgimento da Vera Cruz, criação de (Vargas) Matarazzo/Cavalcanti, a crítica despertou pro cinema brasileiro.



Glauber Rocha, em 1977: lendo todos, dando razão a todos, não



*ando razão a ninguém, paradoxal, profético.*

Alternando com Paulo Emílio Salles Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, um crítico ecumênico, foi eleito Presidente da Cinemateca Brasileira e promovido a Presidente do Cinema Brasileiro, do Velho e do Novo. Patriarca receptivo a todos os vícios da juventude criada, Almeida Salles assumiu a política diplomática do Cinema Novo. O livro de Paulo Emílio Salles Gomes sobre Jean Vigo desencadeou o mito da revolução permanente em nome da justiça e da beleza: *Outubro* plus *Limite* plus *O Canto da Saudade* plus *O Cangaceiro* plus *Rio, Quarenta Graus!*” (...)

“Jean-Claude Bernardet tinha sacudido a poeira da crítica idealista com o artigo *Três Filmes*, onde demonstrava a relação dialética ideologia/linguagem.

Paulo Emílio Salles Gomes denunciou a miséria cultural no artigo *Uma Situação Colonial*.

*Coisas Nossas*, de Gustavo, completa a Sagrada Trilogia Crítica Original do Cinema Novo, sem a qual eu e a turma do Rio não teríamos descoberto o específico fílmico. (...)”

“Moniz Vianna tem razão quando diz que Lima Barreto criou o Cinema Novo. Paulo Emílio tem razão quando diz que foi Humberto Mauro. Octávio de Faria tem razão quando diz que foi Mário Peixoto. Walter da Silveira tem razão quando diz que foi Nelson Pereira dos Santos. Saraceni, David, Joaquim, que foi Humberto Mauro e Ely Azeredo batizou”.

(In *Revolução do Cinema Novo*, 1981)

## João Batista de Andrade

Sempre fui muito pessoal em meus filmes, por mais que em muitos deles os temas parecessem exteriores a mim (questão social, principalmente). Por isso minha relação com a crítica (e não com os críticos) sempre foi bastante sofrida. Em épocas de lançamentos chego a ficar noites sem dormir, esperando as críticas nos jornais e revistas — e muitas vezes nem chego a ler os textos, limitando-me a verificar se não metem o pau nos filmes ou em mim. Só depois de algum tempo é que adquiro a coragem de ler os textos (nunca frio, isento, mesmo que se passem anos).

Pra dar uma idéia dessa ligação filme/autor, ligação vital, emocional, talvez baste contar que até hoje ainda me espanto sempre que fico sabendo que meu primeiro filme terminado, *Liberdade de Imprensa* (1966) é exibido por aí sem eu saber, sem minha presença, como um animal independente ou uma lata sem vontade própria que rola pra onde a chutam.

Essa, a relação com a crítica. É duro.

Quanto à relação profissional, artística, acho que tal e qual todos os cineastas de todo o mundo, sempre tivemos queixas contra as críticas, contra esse exercício de julgar por parte de alguns profissionais da área de comunicações. Isso talvez porque o produto desse trabalho não se destina em geral à obra criticada, nem ao seu autor, nem ao conjunto da produção cultural, mas ao público consumidor de certa faixa que lerá o texto e buscará no crítico alguma orientação, tanto para escolher o que ver quanto mesmo para saber se deve ou não gostar de determinada obra. E se deve gostar pouco, muito, e com quais restrições.

Eu acho que essa relação crítico/público é bastante rica e tem sido pouco discutida. No trabalho em cima dessa relação há um bom filão para a crítica. Claro que não resolveria a questão crítica/autor, mas poderia, se aprofundada, abrir novos espaços de entendimento mais complexos a respeito do público e de como se cristalizam seus gostos.

Como autor, então, sinto falta de mais críticas que se voltem para a origem da obra, críticas que se incorporem ao ato de criar, de refletir sobre o mundo. Uma obra de arte é sempre um enigma a ser desvendado, não é exatamente o que o autor planejou e nem exatamente o que o autor pensa que é. E nem sempre os elementos mais aparentes são os mais importantes. O papel da crítica, nesse sentido, seria o de se aprofundar mais na obra em si mesma e descobrir nela, na sua forma de ser, o seu fundamento, o seu conteúdo.

Pra ser radical eu acho que toda obra de arte traz dentro dela a sua própria proposta de crítica, isto é, aponta ela mesma para o sentido maior de sua forma. O exercício crítico aqui então é entendido como um exercício profundo, elucidador, capaz de buscar no filme, em sua particularidade, valores universais e, assim, incorporar essa reflexão (a crítica) no universo da criação, da cultura.

Pra dar uma idéia dessa necessidade, eu lembro o que aconteceu com meu filme *O Homem Que Virou Suco*. As críticas foram “excelentes”, vistas sob o ângulo estrito do “pessoal”: elas foram boas para minha neurose e para o filme enquanto mercado e prestígio. Mas eu acho que são falhas.

Eu segui esse meu filme durante anos (incrível: já são anos!) em exposições com debates com públicos os mais diversos, desde periferia, escolas, universidade, operários, executivos, burguesia, etc., e sempre me intrigava com um fato: em todas as sessões, o público reagia inesperadamente, rindo gostosamente, na cena em que o poeta Deraldo, levantando-se em seu pequeno e miserável barraco de poeta popular, vai até o espelho, mira-se, e ajeita com os dedos os pêlos do nariz. Parece que o público se liga ao personagem ali. Por quê? A resposta a isso não está em meu projeto inicial até mesmo porque nele o personagem do poeta era caracterizado como um homem sofrido, esmagado (e assim, negativo dentro da sociedade) e o personagem se transformou numa peste que luta contra o sistema que o oprime. A resposta eu descobri depois de muito ouvir do público, nos debates, nos textos que li, nas perguntas, nas explicações dadas pelo público: o personagem é identificado com a busca de identidade, com a busca de se tornar gente, de sair da condição de subumanidade, de subcidadania que em particular os trabalhadores viviam, e vivem, mas que na verdade toda a sociedade vivia e vive ainda hoje em contraposição ao autoritarismo. Por isso é importante para todos aquele gesto de um homem simples, “que não vale nada” (isso é capitalismo), afirmar ali que vale, que se preocupa com um detalhe tão insignificante mas humanizador: os pêlos do nariz.

Não vamos caricaturar o que estou dizendo. Não queria uma crítica sobre os pêlos do nariz (mas ela poderia ter havido...), queria uma crítica que revelasse no filme o seu aspecto fundamental, que o faz tão popular apesar da linguagem louca que tem: a questão da identidade, da cidadania do homem brasileiro no ano específico (e até hoje) de 1979, ano das greves, da anistia, do revigoreamento ímpar da luta contra o autoritarismo. Coisa que não era intenção inicial do projeto que, como eu disse, era até negativista pois se dirigia à visão do sistema que

esmaga e não como ficou, do homem que luta contra esse esmagamento.

No Brasil nós temos críticos importantes mas que têm desenvolvido pouco os seus trabalhos, principalmente pela falta de espaço nos jornais, sem esquecer o problema das revistas de cinema (quantas não ficaram apenas nos primeiros números?). E gostaria aqui de terminar com um exemplo importante de crítica para minha carreira. Jean-Claude Bernardet apontou em minha obra uma coisa que me ajudou muito saber: a repetição de um certo personagem contraditório, miserável, operário, seja lá o que for (sempre subalterno) que assume as idéias de seu opressor. Ele diz então que em meus filmes o máximo de opressão, de sofrimento, é o oprimido se colocar a favor de seu próprio opressor. (Personagem presente em muitos filmes, desde o primeiro, *Liberdade de Imprensa*, passando pelo *Homem Que Virou Suco* e, agora, também presente no *A Próxima Vítima*).

## Carlos Reichenbach

Difícil admitir que a crítica não exerça influência no trabalho de quem faz cinema. Sobretudo se o cineasta já tenha militado na atividade crítica.

Difícil não admitir a influência dos *Cahiers Du Cinéma*, principalmente dos anos 60, em toda uma geração contemporânea de realizadores.

Difícil esquecer a importância de um Rubem Biáfara, de José Fioroni Rodrigues (que dava as dicas sobre cinema japonês ao seu vizinho da rua Martins Fontes, que influenciou diversas gerações com sua coluna dominical no *Estadão*), de Sérgio Augusto, Maurício Gomes Leite, Salvyano Cavalcanti de Paiva (e todo aquele pessoal do antigo *JB* e do *Correio da Manhã* — anos 60), dos mineiros da *Revista de Cinema*, do *Claquette*. Do Jairo Ferreira e do Orlando Parolini no *São Paulo Shimbun*.

Houve uma época em que a atividade crítica era exercida com paixão, nunca de maneira burocrática, autoritária e irresponsável.

Houve uma época no Brasil em que os críticos amavam o cinema. É claro que a minha atividade prática via-

jou na ponte aérea André Bazin/Paulo Emílio Salles Gomes.

Aprendi a amar o cinema japonês com Biáfara, Fioroni e Koichi Yamada (dos *Cahiers du Cinéma*). Graças a eles fui conhecer melhor Shohei Imamura, Eizo Sugawa e outros, cujas influências sobre meus filmes estão mais evidentes de *Lilian M* para cá.

Finalmente, acredito que estejam surgindo novos críticos capazes de levar a sério esta atividade tão ingrata: Luiz Nazário, João Carlos Rodrigues, o mineiro Carlos Henrique Santiago, o capixaba Amylton de Almeida, José Inácio Mello e Souza, José Mário Ramos Ortiz, Bruno de André, Arlindo Machado, João Luiz Vieira e vários outros. Juntos poderão não só influenciar mas estimular novos movimentos culturais.

## Denoy de Oliveira

O meu “caso” com o cinema começa nos “poeiras” de Belém do Pará, nos seriados de Flash Gordon a que assisti desde o útero materno. Eram filmes que me levavam para ver. Mais tarde assistia ao que estivesse passando nos cines São Cristóvão, Fluminense ou Natal. Isso já no Rio.

Mas quando comecei, aos 14 anos, já trabalhando, a escolher os filmes, eu procurava ler as críticas. Não me lembro bem delas, nem dos críticos, mas esculhambavam muito a “chanchada”. Eu ficava muito dividido porque também não me dava muito bem com as produções da Vera Cruz, que me pareciam mais distantes que os filmes estrangeiros, ao contrário da chanchada. Talvez fruto da velha rixa Rio e São Paulo, muitas vezes decidida no campo (de futebol, claro) do Vasco.

Mas desde cedo aprendi que a crítica de cinema no Brasil — como de resto nossa produção cultural — era muito colonizada. Eu a lia, repetia suas afirmações, mas à minha volta um país inteiro gritava que “o petróleo é nosso” e se embalava ao som da “guitarra desenvolvimentista”. Essa contradição, em mim, iria explodir de maneira mais violenta quando fui participar dos movimentos de cultura popular, em especial o CPC da UNE.

Esse histórico é apenas para explicar que, no meu caso, houve a influência dos críticos, mas a partir de um certo momento ela funcionou como um tiro pela culatra. Foi (ainda é!) um processo difícil, desgastante, mas fui lentamente assumindo a minha realidade, esse nosso jeito. Aos poucos fui me descartando dos caubóis impávidos, das figurinhas maniqueístas, dos “sonhos dourados” de Gene Kelly, Cyd Charisse (ou Cid Charrise?). O mundo fantasioso do cinema, especialmente norte-americano, era julgado e visto pela crítica apenas pelo rebolado técnico ou pirotécnica de produção.

Não se estabelecia jamais uma relação mais profunda entre as imagens e o momento histórico em que elas foram geradas. Realidades estanques se estabeleciam e eram pinçadas para uma tela iluminada. A crítica — e em conseqüência seus leitores — aceitava esse mundo como definição e passava ao fator “cinema”. E tudo o que ali estava representado era legítimo como imaginário e respondia por todas as consciências do mundo.

Como o cinema deixou de ser um milagroso acontecimento, cedendo espaço à televisão, muito pouco se escreve sobre ele e menos ainda se publica. A televisão velozmente superficializa porque está, como técnica, anzol à frente de nosso desenvolvimento social. E, assim, só a pirataria, as emissões clandestinas, poderiam, no momento, democratizar o processo da TV e romper o seu monopólio fascista.

Essa desigualdade entre técnica e sociedade está acabando com os pensadores — não só de cinema. Eles não têm espaço. Os jornais, revistas, são todos monopolistas e impõem sua política editorial, o “gosto” do (seu) público. Por seu lado os próprios cineastas não questionam o sistema e mais se interessam por cinco linhas de um cronista mundano (da moda) elogiando seu trabalho do que uma apreciação mais profunda e conseqüente sobre seu filme.

É de se notar também que as relações entre a crítica e o Cinema Brasileiro são muito rançosas. De um lado cineastas, quando atingidos pela crítica, acusando-a de “bando de artistas frustrados”; de outro, um grande número de críticos comportando-se como vestais, descompromissados com sua realidade sempre em nome de uma suposta “independência de opinião” e/ou “lealdade ao público”, ótimos anteparos contra posições que rasgam

certos esquemas de dominação e que são perigosos de assumir.

Essa crítica sem espaço, sem exercício do pensamento, sem (condições de) procurar esquemas ainda que alternativos para desenvolver suas teses e projetos termina por ser puramente técnica e/ou estética (daí sua falência?). No máximo — e isso acontece — pode ajudar ou prejudicar a carreira comercial de um filme. Mas jamais iluminar novos caminhos para o cinema, ajudar o artista em sua elaboração...

Na verdade, essa crítica, despida de paixão e contradições, asséptica e, via de regra, manietada pelos chefões, não influencia. Ao menos a mim ou aos meus filmes. Ela simplesmente engrossa as regras do sistema. De um sistema que mergulha — crítica e criticados — em pequenos guetos doloridos, incapazes de ouvir sem as defesas cerradas e aceitar a contradição como consequência do exercício da liberdade.

## Djalma Limongi Batista

Em Manaus, anos 50, cercado de selva por todos os lados, com avião pousando poucas vezes por semana, e navios que quase nada traziam e muito levavam, o rádio (todos os programas especiais para o Brasil, dos Estados Unidos aos de Cuba, da BBC aos de Moscou, ou de Paris... tinham críticos de cinema) e o cinema eram as nossas portas para o mundo: a Terra e a terra da fantasia de cada um de nós.

No Colégio Dom Bosco, meu irmão Gualter (que se tornou fotógrafo de cinema), o Márcio Souza (que chegou a dirigir filme, mas se tornou mesmo um escritor) e o Joaquim Marinho (que se tornou exibidor de cinema) e eu, fundamos um cineclube. Graças à benevolência do padre Hermano Schilp, um alemão cultíssimo, que fazia frente ampla à mentalidade contra-reforma ainda reinante nos outros clérigos do colégio, mesmo que durante os anos do Concílio Vaticano II. Ainda bem que o padre Hermano era o diretor. E amava Cinema. Inventou até uma aula de “educação artística” que justificava a existência do cineclube, onde passamos até Buñuel e Fellini, na época nada mais escandaloso.

Numa cidade assim longínqua, perdida então no tempo e no espaço, que outras críticas chegavam até nós em pleno início da década dos 60? Por incrível que pareça, éramos muito bem informados. Não só uma sólida formação literária, mas a enorme avidez (só comparável à mesma avidez que a juventude brasileira continua tendo pela escassez geral em que o país continua, especialmente fora do eixo Rio-São Paulo) fazia com que devorássemos tudo quanto era jornal, revista ou livro de cinema que por acaso ali chegassem, em geral através dos consulados, ou com dias de atraso vindas do Rio e de São Paulo.

Lembro que *Manchete* chegava com uma semana de atraso — isto quando começou a vir por “via aérea”. E certamente conhecíamos as “estrelinhas” e “bonequinhos” com que os críticos dos jornais ainda teimam até hoje em classificar obras de cinema, feito professorinhas autoritárias... E melhor que tudo isto, nós podíamos ver todos — mas todos! — os filmes, porque a programação mudava diariamente nos cinemas da dona Yáya e da Totó Carrera, e, ainda por cima, censura era coisa que só baixava com *La Dolce Vita*, ou *Les Amants*, ou *Os Cafajestes*. Mesmo assim a gente dava um jeito.

Nesta época o nosso maior crítico era local mesmo, e não “cinematográfico”. Era meu pai. É, é isso aí — Djalma da Cunha Batista, ensaísta, médico, pesquisador, diretor por 10 anos do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (até que o Castelo Branco o cassou quando ele denunciou o projeto do Lago Hudson, que entre outras coisas faria Manaus submergir nas negras águas do rio Negro). Meu pai era também presidente da Academia Amazonense de Letras e crítico literário. Apaixonado pela Amazônia (quando este ainda não era o sonho de expansão para o mercado sulino ou fonte de exportação de minérios, portanto, nem se tornara moda...), meu pai nada tinha de provinciano, mas possuía uma sabedoria muito nortista, e cheia de humor. Não poupava críticas a nossas investidas de “críticos de cinema” nos jornais locais. Criticava mesmo: de nossos arroubos filosóficos aos erros gramaticais. Sem dúvida alguma foi esse crítico de província que mais influenciou toda minha vida. Tão lindo que quando morreu, mesmo a selva não conseguiu encobri-lo no esquecimento, e a cidade deu-lhe o nome da avenida por onde desfila o carnaval de Manaus...

Posso garantir que meu alto-astral continua: fui para Brasília fazer o último ano do colegial, também com o Gualter e Márcio. Lá conhecemos Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Lucila Ribeiro e Nelson Pereira dos Santos, então professores do Curso de Cinema (o primeiro do Brasil) da UNB dos sonhos de Anísio Teixeira, Eduardo Galvão, Darci Ribeiro e outros. Uma Universidade totalmente diferente dos modelos cocorocas da época, e o colegial já fazia parte da universidade e podia-se cursar algumas matérias que se pretendia. Eu já *pretendia* Cinema.

Ao que ainda não havia assistido de Cinema — os clássicos, essas coisas, vi em Brasília. Com as opiniões de Paulo Emílio antes das sessões, dando um *show* de como se podia ver os grandes filmes do cinema, se deliciar com eles, aprender, etc., sem nunca perder de vista que quaisquer das obras do Cinema brasileiro eram tão ou mais reveladoras, interessantes, etc. Paulo Emílio, com todo seu charme, cultura européia, seu ar de aristocrata paulista, sua beleza física, era a própria vivência da descolonização. Ele era a descolonização em pessoa.

Jean-Claude e Lucila atuaram mais numa área de linguagem do cinema propriamente dita. Com eles, fiz meu primeiro trabalho de construir, narrar uma história através de imagens: uma fotonovela. Que se chamava assim: *A Percepção do Igual*. Ulá-lá-lá! Jean-Claude *dissecava* conosco fotos de jornal, fotos de propaganda, e filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *São Paulo S/A*, *O Desafio*, *Vidas Secas*, *Bahia de Todos os Santos*, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*... Enfim, eles me deram o código para *ler e escrever* Cinema. A cartilha, mas principalmente a liberdade de usá-la.

Glauber Rocha não pode ficar de fora. Nem mesmo em mim, que só vim aparecer na década de 80, de uma geração 80 (talvez pela minha condição de ter vindo de tão longe, numa época de massacre cultural, e de estar chegando atrasado...). Mas sua *Revisão Crítica do Cinema brasileiro* foi, ainda em Manaus, nossa delícia iconoclasta de adolescência. Durante muitos anos acho até que ela (*a Revisão*) me incompatibilizou com muito do melhor do Cinema brasileiro, e até mesmo com a realidade crua do Brasil (e aí a importância de Paulo Emílio é fundamental para uma reavaliação do Cinema brasileiro e de sua realidade). Mas a força do crítico e teórico Glau-

ber Rocha, neste livro e em todos seus escritos posteriores, fazem parte do que de melhor me influencia até hoje, por minha própria escolha.

É isto, e mais isto: a crítica fica cada vez mais importante para mim. Agora que sou diretor de cinema de uma nova geração do Cinema brasileiro. Só passei a acreditar na força deste cinema anos 80 quando percebi ao nosso lado uma série de críticos gerando conosco os filmes. Ainda que, timidamente, sem um maior compromisso teórico. O que seria do Cinema Novo sem os escritos de Paulo Emílio, Walter da Silveira, Glauber, Jean-Claude e outros? Que inventaram uma verdadeira “literatura”, e, teorizando, criavam juntamente com seus realizadores, artistas e técnicos todo um complexo cultural que se chamou Cinema Novo.

A crítica, se não conduz e gera uma tendência cinematográfica (e no caso, inevitável que seja do Cinema brasileiro...), torna-se vazia, presença diáfana numa cultura já enfraquecida por todas as circunstâncias, como se fossem os críticos membros de uma arcádia, onde os deuses estrangeiros quase sempre são subprodutos culturais de uma indústria poderosa. Tem muita gente aí que nós lemos e pensamos que eles tomam cafezinho na esquina todo dia com diretores de cinema norte-americanos, franceses, japoneses e, os muito em moda, alemães... E até que nem percebem que o cafezinho não é pago em cruzeiro...

---

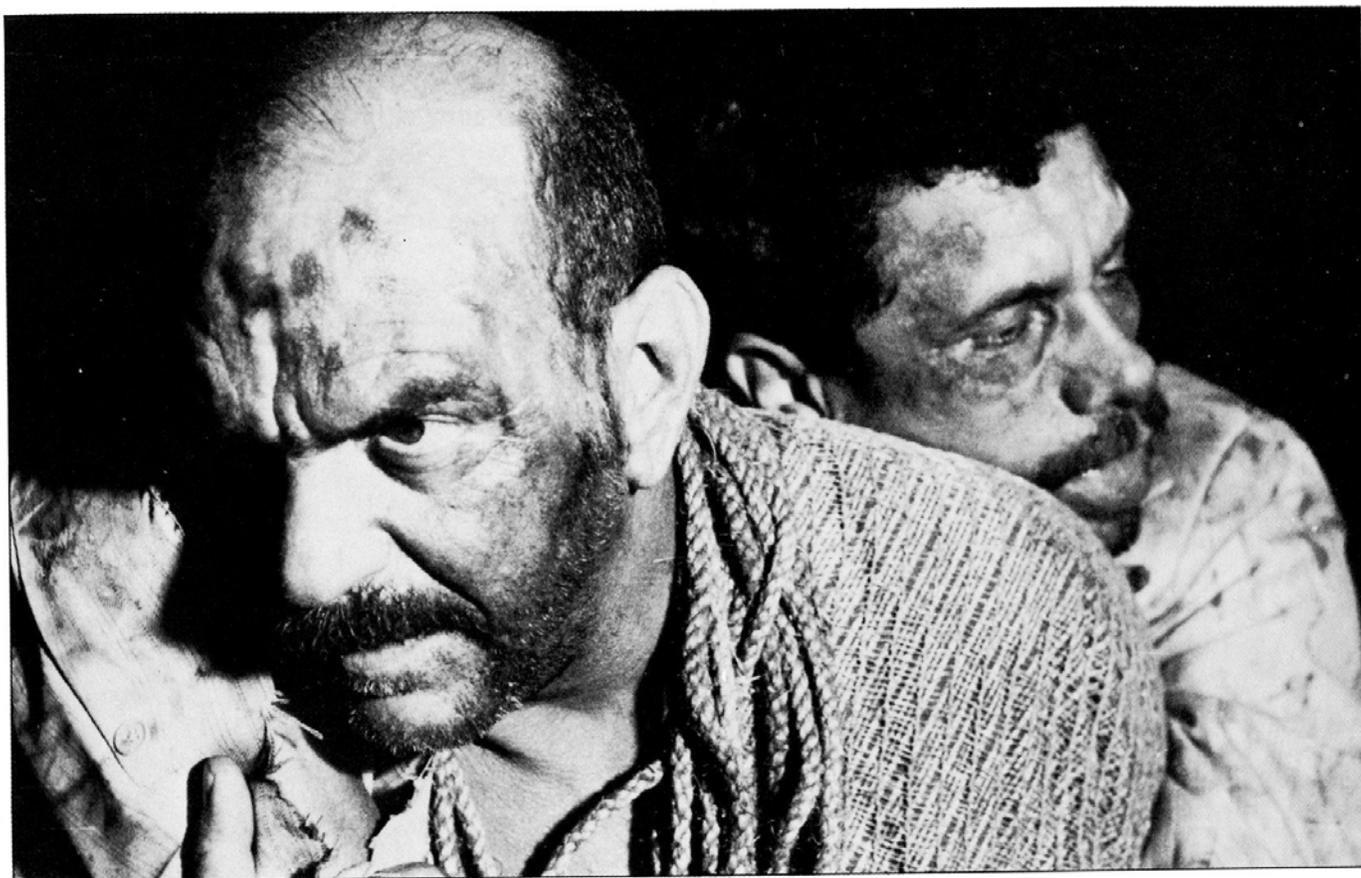
## Hermano Penna

Fazer a crítica da crítica vai longe da minha vontade e saber. Exponho no máximo algumas idéias que surgem na cabeça:

(Antes, uma diferença-chave: Crítica e críticos. Propositamente falo em crítica com “C” maiúsculo, mera questão de músculo).

Crítica: função e necessidade. A evolução do empirismo impressionista rumo à utopia da objetividade científica.

Nem crítica nem arte são ciências. Melhor assim. O único fenômeno é a obra de arte irradiando significações



Lima Duarte em Sargento Getúlio, de Hermano Penna.

que ultrapassam as cadeias da certeza e do tempo. (Não ignoro a ênfase que um crítico como Jairo Ferreira dá a um termo como “significante”, que inúmeras vezes colocou em seus textos, radicais, num jornal como *Folha de S. Paulo*, fins dos anos 70/início dos 80: simplesmente venho propondo que me explique isso melhor).

Acho muito difícil falar ou escrever sobre a crítica: me parece um mar de mutações onde navegam críticos com “C” minúsculo. Mesmo assim é necessária — e lamento que não tenha maior espaço. Se tivesse, a historicidade de uma obra de cinema seria assinalada (não estou a me lamentar inutilmente: meu filme *Sargento Getúlio* teve ótimas críticas, no Brasil ou fora. Só não teve ensaios, crítica na historicidade, análise em profundidade, essas coisas).

Quanto aos críticos: (claro, é uma idéia que me surge agora na cabeça):

O estilo faz a delícia do crítico ou o crítico está para a obra cinematográfica como o teólogo está para deus (se escrevo deus com “d” minúsculo fica valendo). Mas espere que tenho outras idéias:

Existem críticos colonizados e outros não, preconceituosos ou não. Amigos e inimigos. A mesma coisa se passa entre os realizadores. O pior acontece quando sabemos que, por suas leis, o mundo não é maniqueísta. Sendo assim, já vi o mesmo crítico prestar um bom serviço ao cinema nacional e, em outro momento, o contrário. Posso ir adiante: críticos que há anos eram inimigos do Cinema Novo, hoje acolhem, incentivam seus remanescentes. É a dialética. Tudo isso é muito óbvio.

# Avaeté, homem de verdade.

*Zelito Vianna dá os últimos retoques num filme que tem o índio como ator, não como assunto.*

Procurei em *Avaeté* fazer alguma coisa que transcendesse o massacre histórico dos Cinta Largas. Não quis fazer um filme sobre o índio, mas um filme em que ele atuasse. O massacre é apenas o ponto de partida. O tema de *Avaeté* é, na verdade, uma amizade impossível entre um cozinheiro que participou dessa expedição punitiva — e que é o sujeito que a denunciou a um padre — e um índio sobrevivente. E aí já estamos na ficção, pois na história real não sobrou nenhum índio. Essa relação é absolutamente conflituosa: o índio sobrevivente só tinha aquele camarada no mundo. O cozinheiro, por sua vez, tinha no índio a presença viva do massacre no qual ele tomara parte. Surge então essa amizade profunda e conflituada: alguém que salva o outro da morte, mas que também deseja eliminá-lo, pois ele encarna o seu remorso. Essa é a mola mestra do filme.

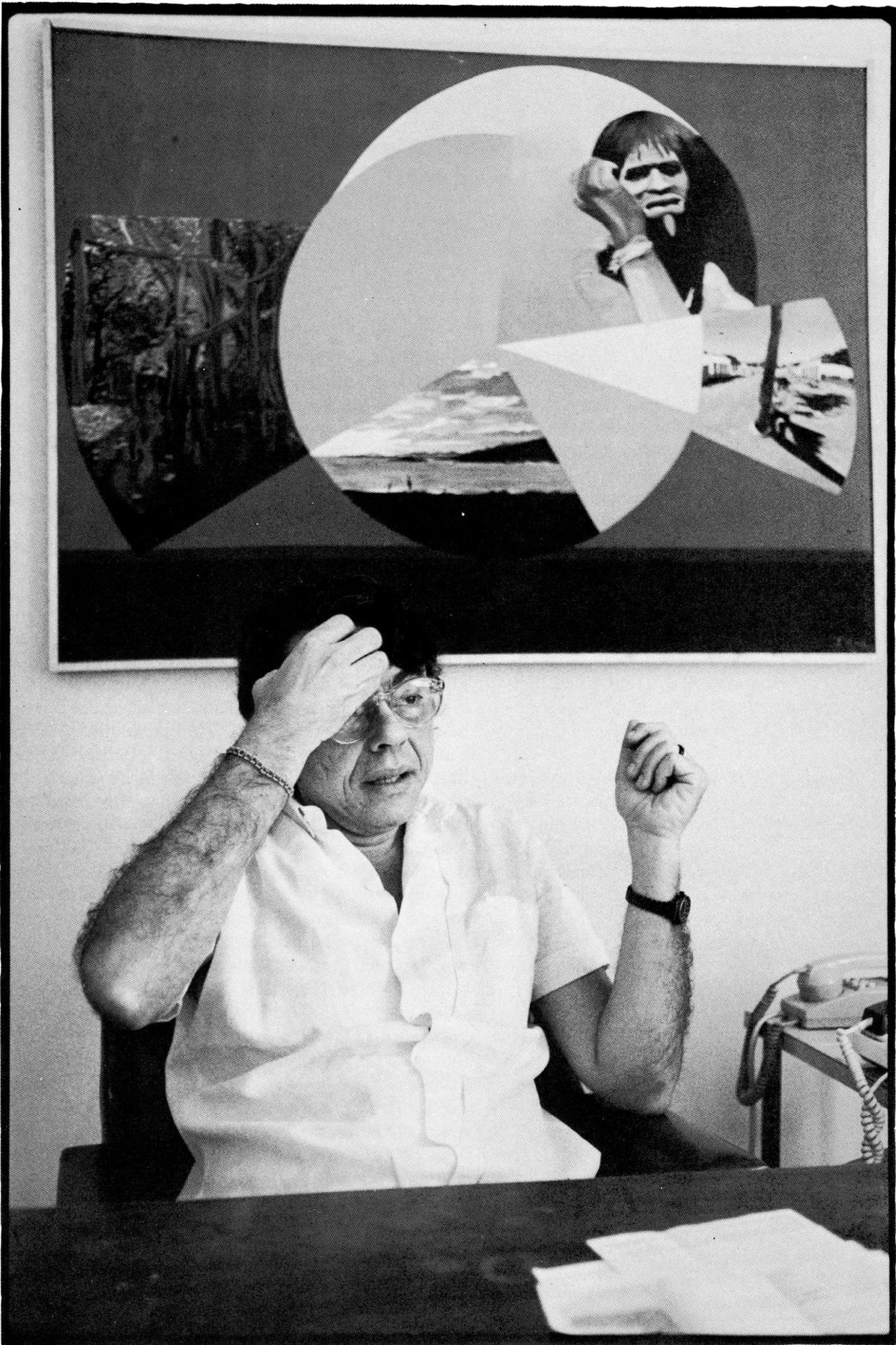
A narrativa é absolutamente na ordem direta — foi o que decidimos juntos, eu e o José Joffily, na fase da elaboração do roteiro. São quatro “movimentos”. O filme abre com a expedição se dirigindo por terra e por ar a uma aldeia de índios ainda não contactados. Ocorre então o ataque aéreo. Quando os que vão por terra atingem a aldeia, ela já está praticamente arrasada. A tarefa se limita a liquidar os sobreviventes. Nesse momento há a seqüência da índia e de seu filho. A mãe é violentada e cortada ao meio (o que aconteceu de verdade), e o menino é salvo pelo cozinheiro que participou da expedição sem saber que ela se destinava a exterminar os índios. O massacre é o primeiro movimento. Esta estrutura modular foi pensada justamente para que o filme pudesse passar também na televisão — algo como quatro segmentos de meia hora.

O segundo movimento tem como tema a amizade conflituada a que me referi, entre o indiozinho e o cozinheiro. O menino vai trabalhar na serraria, torna-se ajudante de cozinheiro, etc. . . Mas, o líder do massacre, conhecido como *Cabeça Branca*, acaba voltando ao lugar, o que os obriga a fugir. Esse movimento termina quando o conflito dessa relação entre os dois atinge o limite do insuportável — aquele menino se transforma numa verdadeira obsessão. Então ele narra o massacre a um padre moderno, progressista, que vive ali junto daquela gente esquecida. E entrega o menino à custódia do sacerdote. O segundo movimento se encerra com a denúncia.

No terceiro movimento, o menino já está maior, a denúncia já criou escândalo e foi instaurada uma Comissão Parlamentar de Inquérito. As investigações avançam. Surge então uma outra personagem que leva a história daí para diante: uma repórter contratada por uma televisão alemã, uma ex-asilada, interpretada por Renata Sorrah. Ela quer fazer uma reportagem sobre a Igreja, e encontra o tal padre. E através do drama do índio ela acaba redescobrimdo (ou descobrimdo) seu país. Mas as pressões aumentam: no Parlamento, na imprensa, na televisão. As investigações se aproximam dos mandantes do crime. *Cabeça Branca* é então reconvocato e age de forma fulminante: uma bomba elimina o deputado que conduz o inquérito; o padre é assassinado; o cozinheiro é preso como louco e internado num hospício.

O quarto movimento encerra o filme: o índio, já adulto, vai para São Paulo acompanhado pela jornalista, revê o cozinheiro (que, na vida real, está internado no Juqueri), se perde na cidade grande, etc. No filme, o cozinheiro é um ex-taifeiro da Marinha, um sujeito obcecado pelo mar, nostálgico do tombadilho do Tamandaré. Ele já está velho e tuberculoso. Mas assim mesmo consegue permissão para ir até Santos para rever o mar antes de morrer. E aí há uma estranha transformação: o cozinheiro como que vira uma espécie de índio em seu delírio final. E, ao morrer, revela ao índio o nome de quem mandou realizar o massacre. O filme termina com a desesperada tentativa do índio em fazer justiça por suas próprias mãos — é um índio contra São Paulo. Violência, solidão, ataque à borduna.

Tive sorte na locação: parte da floresta foi filmada às margens do maior volume de águas limpas do mundo: o rio Juruena, formador do Tapajós. Ficamos num pequeno hotel, estranhamente situado a duas horas de avião de Cuiabá. Perto desse hotel havia uma aldeia indígena cujos habitantes aceitaram colaborar conosco. Quem nos levou lá foi D. Tomás Balduino. Eram índios aculturados. Eles leram o roteiro e creio que uns dois ou três entenderam muito bem o que estavam fazendo. Foram fundamentais: sem eles não teria havido filme. Não foram extras: pilotaram os barcos, pescaram, foram intérpretes. Foram a infra e a superestrutura do filme. Passamos sete semanas nessa cidadezinha, Fontanilha, que, aliás, é a ci-



*Zelito: a história de um massacre em quatro movimentos.*

## Avaeté é um filme sobre a fraternidade e a vingança

dade do deputado Dante de Oliveira. É uma comunidade formada por umas 60 famílias, todas pelas “diretas já”.

Voltamos depois para o Rio de Janeiro para estudar o material durante umas quatro semanas. Depois fomos para São Paulo fazer a “cidade”. E ainda falta filmar em Brasília.

Quanto ao elenco, eu já tinha escolhido o Hugo Carvana para interpretar o cozinheiro, e a Renata Sorrah para fazer a repórter. A repórter era uma personagem difícil, um pouco fabricada, meio deus *ex-machina*, que a renata valorizou incrivelmente. Por outro lado, a personagem do cozinheiro é complexa, cheia de ambivalências, alguém que cresce, que é diferente em cada “movimento”. Nesse filme os atores são muito importantes. Em *Os Condenados* e em *Vida e Morte Severina*, as personagens já existiam na literatura. Aqui, eu vi pela primeira vez pessoas saírem da minha cabeça.

*Avaeté* é, sem dúvida, um filme de ficção, mas minha experiência como documentarista ajudou muito. Há, por exemplo, seqüências absolutamente encenadas, em que as pessoas são dirigidas para criar a impressão de um documentário. E há o oposto: seqüências documentais que foram “ficcionalizadas”. A aldeia indígena, por exemplo, foi totalmente construída, e índios aculturados interpretaram o papel de índios arredios. O resultado é um documentário com imagens semelhantes às que a Maureen Bisilliat faz do Xingu. Por outro lado, na serraria, onde os atores são na vida real funcionários daquele lugar, houve a recriação de um cotidiano que não é o deles.

A locação foi fundamental: eu não teria feito o filme se não fosse lá. Não podia ter dado certo na Floresta da Tijuca ou em Parati. O isolamento foi muito importante. A locação provocou um verdadeiro “retiro”: sem jornal nem televisão, criamos um sólido *esprit de corps*. Todo mundo ficou absolutamente interessado pelo que estava acontecendo diante das câmeras. Gostaria também de ressaltar a importância de meu assistente de direção, Chico Dias, do meu filho Marquinho e do Alvarenga. Todos se instalaram na aldeia indígena. O Alvarenga quase que fica por lá. Como diz o Darcy Ribeiro, “ninguém vive numa aldeia indígena impunemente”. Assinalo também o papel fundamental de Luís Saldanha, nosso pajé, diretor de *Raoni*, que quis tanto participar das filmagens que, humildemente, aceitou fazer o som de *Avaeté*. Edgar

Moura na fotografia foi incrível: competente, seguro, brilhante. É um atleta, o único a atravessar o rio a nado — foi o nosso Tarzan.

Em *Avaeté* tentei pegar o que houve de melhor em meus filmes precedentes. Lembro de uma entrevista de Godard: “a gente imita o que deu certo”. É isso: um processo de soma do que é bom. Em *A Minha Namorada* a relação de amor “passou bem”. Em *O Doce Esporte do Sexo*, o melhor foi o humor. Em *Os Condenados*, foi a *mise-en-scène*. Em *Terra dos Índios*, a sinceridade. Acho que usei tudo isso em *Avaeté*.

Fazendo *Avaeté* tive a impressão de que havia assunto para dezenas de filmes. Há uma infinidade de filmes a serem realizados sobre o impacto da modernização selvagem sobre o “western” brasileiro. Naquelas regiões, as cidades crescem a uma velocidade inacreditável, as pessoas nascem e morrem à toa. O grande tema de fundo é a forma pela qual estamos “gastando” o Brasil: a “civilização”, assim com aspas, nos levou à negação de uma série de valores. A rigor, o ser humano é simples: suas necessidades são facilmente detectáveis — a gente dorme, come, faz amor, caga, sonha, se diverte, etc... Mas, na cidade, 90% do que fazemos nada tem a ver com isso: nos tornamos alguma coisa que perdeu essa simples humanidade. Em nome de quê? Certamente não da eternidade, pois continuamos a morrer da mesma maneira.

Vejo o tema do massacre nessa perspectiva: se você não respeita o outro você está empobrecendo a humanidade. O padre do filme deixa isso bem claro ao dizer ao índio: “sem você o mundo fica mais pobre”. Isso, que é muito claro para certas pessoas, é absolutamente invisível para a maioria. Existem, hoje, cinco índios Trumai. Eles falam a língua Trumai, que é uma conquista da humanidade. São necessários séculos para se fazer uma língua, ao passo que em 15 minutos pode-se exterminar aqueles cinco Trumai.

Na verdade, as personagens do filme procuram uma identificação não com o consciente, mas com o inconsciente do público. Um sujeito como o marinheiro é raro, não é alguém que se encontre pelas esquinas. No entanto, ele deve emocionar o público. É um fugitivo, um marginal que foi levado a uma situação extrema: ver uma índia ser cortada ao meio e acabar num lugar onde a degradação humana é absoluta: o hospício. Quando vimos

o copião chegamos mesmo à conclusão de que as cenas do hospício são mais fortes do que as do massacre. Naquele lugar o ser humano está literalmente “do outro lado”.

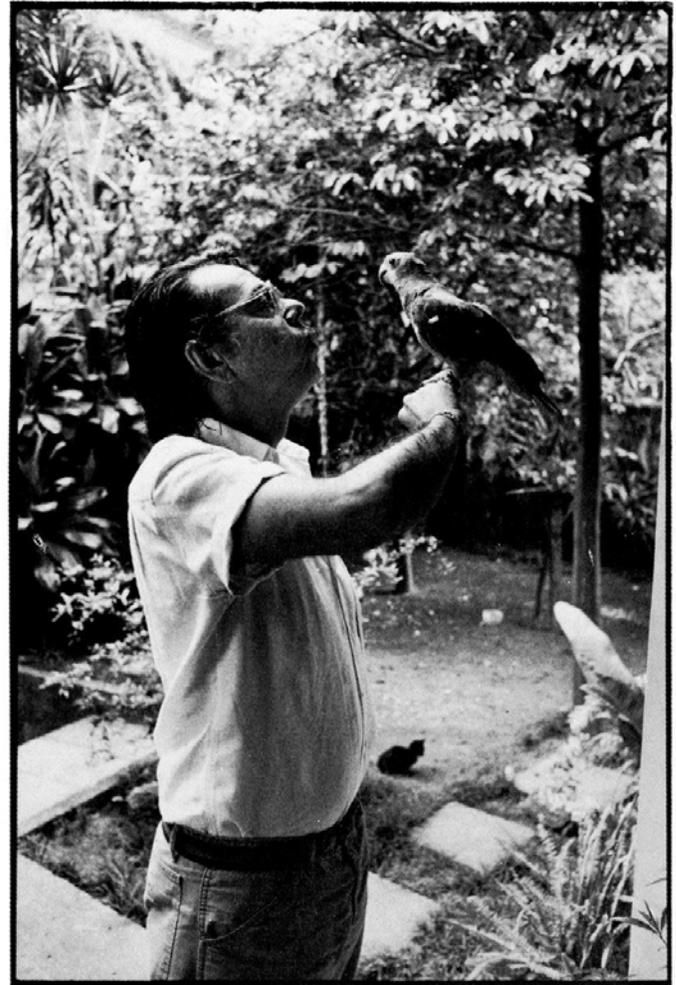
*Avaeté* é um filme sobre a amizade, a fraternidade, a vingança — sentimentos muito elementares e humanos que no filme são levador ao paroxismo. Poderíamos até considerá-lo um “filme de amor”. O Egberto Gismonti, que convidei para fazer a música, saiu da projeção assustado com as dimensões do filme, com o tamanho das coisas e dos temas. Ele disse: “a Amazônia é grande; São Paulo é grande; o ideal do índio é grande; essa amizade é grande. É preciso que a música seja grande”. O filme é assim: largo, encorpado.

Procurei também ser explícito, claro, criar tipos definidos, recuperar uma certa ingenuidade do cinema, que me encantou quando o descobri, e que, acho, o cinema perdeu. As coisas em *Avaeté* são definidas: o bandido é bandido mesmo. Não há psicologismos. A narrativa se quer cristalina e clara. Meu aprendizado na televisão foi para isso importante: a gente conhece a efemeridade em que trabalha. O David Neves tem uma frase ótima: “a televisão vai ao ar”. E o que vai ao ar, foi. Nesse caso, o efeito, a sedução, é fundamental. Você tem, por exemplo, que rodar 50 planos num dia e o resultado tem que ficar bom, senão você perde seu emprego. É um universo muito competitivo. No cinema é diferente. No fundo, acho que não está longe o dia em que a grande simplicidade vai ficar na moda.

Sobre o índio do filme, gostaria de dizer que ele é índio mesmo, na medida em que seus pais são índios. Mas é também uma pessoa inteiramente aculturada. E casado com uma branca, tem loja de artesanato na rua Senador Dantas. Mas, durante as filmagens, parece que baixou nele uma espécie de caboclo. No set ele “virou” índio de novo. Não falava com ninguém, não se deixava maquiagem. No momento em que o personagem que ele interpretava tem que chorar pela morte do cozinheiro/marinheiro, dei apenas uma indicação: “chore como se estivesse perdido teus antepassados”. E foi incrível: ele começou a cantar, a se escarificar, a arrancar sangue de seu corpo. Acho que por isso tudo conseguirei fazer com que as pessoas acreditem mesmo que aquela gente é real. Nesse

filme a credibilidade é fundamental. Persegui isso nos mínimos detalhes.

*Avaeté* significa “homem de verdade”. *Ava* é homem; *eté* é verdade. O índio do filme preserva os valores essenciais do ser humano, sem culpas ou noções de pecado. Numa aldeia indígena as relações movidas pelo afeto são muito importantes, ao contrário do que ocorre em nossas sociedades, onde tudo é fruto do interesse. O “homem de verdade” é então a essência do homem. Mas, para lá do afeto há a vingança. Não se trata de ser apenas autêntico. É preciso ser “homem de verdade”, no sentido da coragem, do brio, da honradez. É isso *Avaeté*.



Antonio Augusto Fontes

*Zelito: a locação foi muito importante.*

# Tourada Panamericana

O filme que Sganzerla fez sobre o filme que Orson Welles não fez.  
Texto de Orlando Senna.

*It's All True*  
*Nem Tudo é Verdade*

um filme sobre um filme que (a) ninguém viu  
(b) balançou o Brasil  
(c) assustou Hollywood  
(d) mudou o destino de um gênio do Cinema

Plaza de toros, cinco de la tarde, Mexico City. Orson Wells masca a ponta do charuto havana, observa o bailado do homem e do miúra na arena e o movimento da equipe de Norman Foster atrás dos anteparos de madeira. Um metro e 85 centímetros de altura, 100 quilos, 26 anos, mágico amador, manchete em todos os jornais do mundo com exceção dos jornais norte-americanos, onde sua fama se difunde por outros meios. Quatro anos atrás causara pânico, dito involuntário, em Nova Iorque e cidades vizinhas com uma emissão de rádio. Botou no ar *A Guerra dos Mundos* de H.G. Wells com tamanho realismo e garra que os ouvintes acreditaram na invasão dos extraterrestres. Muitos chegaram a vê-los, juram. E todos trataram de cair fora do perímetro urbano de vez, estouro da boiada, mortos e feridos, centenas de acidentes, o primeiro grande engarrafamento da História.

Todo mundo já sabia quem era o engraçadinho. Aliás, o fenômeno. Garoto prodígio de Kenosha, Wisconsin, aos 15 anos era cenógrafo e figurinista em Chicago, ganhou bolsa de pintura na Irlanda e lá, em Dublin, surgiu como ator, uma revelação na Europa. Aos 18 era um frenesi em Nova York, um Romeu jamais visto, jamais igualado, um assombro, a crítica lambendo-lhe os pés. Aos 20 anos tinha o seu próprio Mercury Theatre onde monta espetáculos de ilusionismo e libera geral o impulso transformador impondo sua visão de mundo e suas próprias nuances nos textos de Shaw, Buechner e Shakespeare, muito Shakespeare. É o Wonder Boy, novo gênio da ribalta.

Hollywood fingia indiferença com relação ao sofisticado teatro nova-iorquino, ao jovem ator coqueluche da Costa Leste e às suas inovações. Mas não podia ignorar o animal capaz de aterrorizar a população apenas com a voz. Deitada na grana dos Rockfeller, a RKO-Radio bancou o cara, contrato milionário de roteirista/diretor/ator, produção em aberto, tratamento de *superstar*. A RKO espe-

rava um grande filme. Mas não supunha o desbunde que foi *Cidadão Kane*, obra-prima absoluta, salto inesperado porque muito grande da arte fílmica, uma nova articulação audiovisual, o desenrolar da trama interrompido a cada instante para que as informações se concluam e somem ou conflitem. O personagem abordado em várias perspectivas, multiplicidade de toques, níveis e planos nos quais a famosa profundidade-de-campo é apenas um aspecto fotodramático de todo o enredamento de encaixes e transparências. Quem é realmente o poderoso Charles Foster Kane, ou quem foi — já que o filme começa com a sua morte — o que o atormentava e dava prazer, isto era uma conclusão indivisível de cada espectador naquele tenso ano de 40. O que era de todos era o espanto de participar de uma necrópsia luminosa, do bisturi na alma atormentada de um herói americano que encarna o próprio país, mais que um personagem: o próprio capitalismo em expansão.

*Cidadão Kane*, pulsante, o preto-e-branco potencializado em escalas progressivas, movimentos de câmera reciclando e implodindo a gramática clássica, obsessivos, fugantes, lentos e incontáveis até a revelação e o corte — um compasso de montagem expressando a cada momento a busca da verdade em uma floresta de fraudes. O requinte cenográfico para cada manifestação interior, psicanálise, antipsicanálise. As descobertas de Eisenstein, Murnau, Clair, Thomas Ince, Mário Peixoto e Griffith redimensionadas em um fluxo plástico/sonoro de sacudir o coração. O som: a palavra, a música de Bernard Hermann, os ruídos — inédita integração como elemento de conjugação e impacto no totum-filme, pela primeira vez um componente entranhado na inteira concepção da mescla audiovisual. Inclusive como detonador das rupturas de tempo, no ir-e-vir dos *flashbacks* circulares. Um filme assim, estonteante, os teóricos superfissurados, os cineastas com a cuca pegando fogo, o público inquieto querendo ver, a indústria em reunião permanente. Para sempre na História.

A RKO supunha ainda menos que o seu Garoto Maravilha pudesse retratar/ficcionar com uma agudeza tão perfurante, com uma precisão e clareza (porque multifacetada) tão chocantes o senhor William Randolph Hearst, miliardário, dono da maior cadeia de jornais do mundo. Em seu castelo de Xanadu, rondando o mistério rosebud,



*O jovem Orson Welles em ação no Rio.*

Hearst/Kane morre pouco a pouco asfixiando-se na sua própria mutilação moral, na corrupção de sua vida, na perversa manipulação das pessoas, na angústia da pureza para sempre perdida. Mister Hearst tremeu, bufou e retaliou com a violência que só um Hearst/Kane sab(e)ria empregar. A imprensa fechada para a obra-prima, os investidores retraídos, pressionados, a RKO se pergunta: vale a pena entestar o todo-poderoso dono dos jornais para continuar bancando o Wonder Boy e suas audácias? E seria mesmo uma revolução na arte/indústria ou apenas uma bomba acionada no interior dos estúdios e cofres da empresa?

Por via das dúvidas e porque Rockefeller sentia-se tão ou mais poderoso do que Hearst e não admitia desafios desta ordem, embora tremesse nas bases, a RKO deu andamento ao contrato e o provocador desaforado (aliás, o fenômeno) filmou em cima da bucha outro roteiro seu — *The Magnificent Amberson/Soberba*, a derrocada de uma grande família americana. A ação é desfechada no século passado, um clã tradicionalista e rico do Sul em decadência, esvaindo-se em egoísmo, insensibilidade, histeria, hipocrisia e autocomiseração, confrontada com uma família do Norte com muito vigor, ativa e ambiciosa. A aristocracia rural cede lugar à burguesia industrial e é de novo um retrato cru da América, antes como agora, o câncer americano (como diria Glauber muito depois) que rói por dentro do esplendor de Hollywood, Wall Street e White House. Wonder Boy escancara a tragédia americana, a avareza da sociedade, a guerra interna e surda (a Segunda Guerra já estronda na Europa). Desta vez não há um herói ou anti-herói ou bandido, é uma visão de conjunto, não há personagem central, nem o próprio Wonder Boy está em cena a não ser a voz. Ah, a Voz! Quem ou viu se lembra: aquele tom de impiedade e ternura ao mesmo tempo, raio X, como um American God cheio de amor pelo país mas absolutamente justo como devem ser os deuses. Preto-e-branco, barroco, mordaz, cáustico.

Ele escreve outro roteiro, *Journey Into Fear*, onde é ator, produtor e supervisor. A direção é do amigo Norman Foster mas ele controla tudo por telefone, centenas de sugestões, faz a cabeça de Foster e da equipe. É uma primeira experiência em cores. Os dois projetos ainda estão por finalizar quando põe em andamento um terceiro: *It's All True*, um grande painel da América Latina em três episódios, locações na Argentina, Brasil, Cuba, México e Peru.

Hollywood boquiaberta, Broadway idem: como pode fazer tanta coisa ao mesmo tempo? — e ainda viver um banheiro e tórrido romance com Rita Hayworth?

Na plaza de toros, janeiro de 42, Orson Welles masca a ponta do havana e pensa: “um filme só é bom quando a câmera é um olho na cabeça do poeta/uma câmera é uma cidade mecânica, o que conta é a poesia/tudo que é vivo deriva da capacidade de que a câmera tem de ver, a câmera é um conduto das mensagens de um outro mundo, um mundo que não é o nosso e que nos introduz no seio do grande segredo/não fico em êxtase perante a arte: fico em êxtase perante a função humana, tudo o que fazemos com as nossas mãos, os nossos sentidos/não há arte domesticada”. Já está decidido, não tem mais perrepes: embarca amanhã para o Brasil, a sorte está lançada. O Robert Wise levará os copilões de *The Magnificent Amberson* para o Rio e lá terminarão a montagem. Norman Foster fará o episódio da tourada no México e Rita ficará em Beverly Hills, a equipe seguirá logo depois. O Brasil é a coisa mais importante agora, depois que leu na *Time* a reportagem sobre o pescador *Jacaré* e seus companheiros, que haviam feito o percurso Fortaleza—Rio em uma jangada. Duas mil milhas de mares bravios, tubarões e sereias! Isto pode ser um grande filme, *Four Fishermen on a Raft*.

#### Luz vermelha

- Alô. É o Rogério Sganzerla. Tudo em cima?
- Viva a Nova República. Como é?
- Vamos ver. Já vale a celebração nacional.
- Você viu as metáforas do grande teatro popular em Brasília?
- Incrível! O povo em cima do Congresso, de mãos dadas, aquela bandeira enorme abrigando as pessoas...
- É um país maior do que a imaginação.
- Muito além... (Rogério Sganzerla na outra ponta do fio discorre e opina sobre o Brasil 85, graduação democrática, tancredance & rock com a mesma tranqüila paixão do garoto explodindo no Ano de Fogo de 68. Voz grave pausada pregando a revolução vertical, o virar ao avesso os códigos de comportamento, pensamento e ação, superar as amarras sociais e estéticas para inventar uma postura virgem perante o mundo. Olhos verdes pacíficos, o garoto de Joaçaba, Santa Catarina, está em São Paulo

para expressar um aspecto desta nova ética: a sua manifestação cinematográfica. É o que basta para a glória — o ter conseguido. Atrás da voz plácida barítono, além do olhar esmeralda a ebulição capaz de gerar um filme que mexeu com toda uma geração, a disposição à polêmica e uma santa fúria iconoclasta. Contracultura: *O Bandido da Luz Vermelha*, tradução poética, desbragada, preto-e-branco doceamargo de um caso policial verídico, um assaltante que fazia amor com suas vítimas mulheres, carinho e brutalidade. Tensão, tesão, ousadia, loucura. Enigma: o Brasil se estraçalhando.

(Meu filme é panfletário, sensacionalista, selvagem, mal-comportado, musical, documentário, policial, comédia, chanchada, ficção científica, faroeste sobre o Terceiro Mundo — dizia ele no fragor do bate-boca, as passeatas, a resistência popular, o AI-5 piñitando bravo e *O Bandido da Luz Vermelha* deixando a tela para entrar na História. Antes fizera *Documentário*, premiado em festivais amadores, e escrevia textos bonitos e duros contra o que era convencional, e tudo era convencional porque ele tinha 18 anos, sabia que era bom e uma nova ética é inteiramente isenta. *O Bandido* é um choque: produção barata, filmagem e edição em poucos dias, a trilha sonora acavalandando os ruídos da metrópole, gritos/tiros/noticiário radiofônico/bolerões injetando-se na imagem rebelde, fluindo no visual esrachado, suburbano, empoeirado. Cinema Sujo, Marginal, Maldito, Underground? Não, é brasileiro demais: é Udigrudi. Os intelectuais e a moçada querem um nome para a nova tendência que se espalha pipocando pelo Rio de Júlio Bressane/*O Anjo Nasceu/Matou a Família e Foi ao Cinema* e Luiz Rosenberg/*Assuntina das Américas*, nas Minas Gerais de Neville d'Almeida/*Jardim de Guerra*, na Bahia de Álvaro Guimarães/*Caveira my Friend* e André Luís Oliveira/*Meteorango Kid* em milhares de super-8 em todo o país.

(Em 68 Glauber faz *Câncer*, 16 milímetros, preto-e-branco, como se fizesse o primeiro filme de sua vida, como se voltasse ao tempo de *O Pátio* com a energia do Ano em poucos dias mas só montará depois, em Cuba. Reage à artilharia demolidora de Sganzerla com a sua própria linha de fogo, aqueles mísseis que todos conhecem — Abaixo o Cinema Novo!/O Cinema Novo nunca morrerá, é um instrumento de libertação dos povos colonizados!/Cinema não é instrumento, Cinema é em si, uni-

verso de glorificação do Homem!/Você é filho do Cinema Novo, bicho!/Abaixo a Família!/Você é um curta-metragem meu! Eu sou Glauber, eu sou a Revolução!/Você é a Revolução, eu sou o Cinema! E amo a mulher que você ama, a Revolução e o Cinema amam a Beleza!

(Quando *Câncer* pôde ser visto, anos mais tarde, revelou-se aquele instante de sedução pelo filho que esbravejava na garoa e no gás lacrimogêneo de São Paulo, afogado na estética da fome mas longe da luz atlântica, exigindo um Deus e Diabo na Terra da Chuva, um Exu faiscando na inversão térmica, na Boca do Lixo, um cartão-postal do crepúsculo de Cubatão. *Câncer* é udigrudi, do jeito que as coisas são em Glauber: vórtice, redemunho. Filme romântico/desvairado/antigramatical. Anos depois, fim dos 70, eles conversaram em um táxi, manhã ensolarada, sobre ideologia, metafísica e cinema. Disse Glauber: “o desespero de *Ivan o Terrível* é o mesmo do *Cidadão Kane*... Esquizofrenia... A União Soviética é arcaica e zoroástrica, os Estados Unidos são protestantes freudianos... No Brasil somos herdeiros destas utopias, o enfarte soviético e o câncer americano”. Falaram também sobre Helena Inês (a Beleza), mãe de Paloma, filha de Glauber, e de Sinai e Djin, filhas de Rogério.

(De que é feita a História? De que argamassa? Os compêndios cinematográficos referem-se à tendência detonada por Sganzerla como um cinema de autor, brilhante, niilista, irracional que existiu como uma estrela Nova, ou estrela Temporária, aqueles que emitem luz com grande intensidade, refulgem mais que as outras no céu e desaparecem, fugazes e deslumbrantes. Meia-verdade, no sentido de que é isto mesmo mas foi assim também com a Chanchada, o Cinema Novo, Nouvelle Vague, Free Cinema, Avant-Garde, Expressionismo alemão, Documentarismo inglês, Neo-realismo, Cinema-Olho, escolas, tendências ocidentais, orientais, nacionais, cada descoberta de um jeito novo de fazer cinema fulgura em certo momento histórico com a potência de uma Nova de primeira grandeza, no momento certo, necessário, na confluência do inconsciente coletivo. E depois deixa-se esvaír em seu próprio rastro de luz, multiplicando-se em infinitas e indelévels vertências em todo o cinema que se faz no planeta. Explosões inovadoras não criam gêneros, estilos, modas. Criam jatos luminosos projetados para o futuro.

(Quanto a Sganzerla, herói de 68, ei-lo cruzando os negros verões dos anos 70 com a personalidade do artista maior, aquele que cria linguagem, que se expressa como um bateador de maravilhas em território desconhecido. Um inventor apaixonado pelas inesgotáveis possibilidades do ângulo, da fusão, da banda sonora na busca e achado de emoções inéditas, ou de surpreender as emoções eternas e renováveis por um flanco insuspeitado. Helena Inês é a atriz de *O Bandido* (como fora de *O Pátio*, 10 anos antes) e também de *A Mulher de Todos*, o segundo longa de Sganzerla, 69. Um filme para Helena (guerra de Tróia) Inês (teatro de Coimbra), declaração de amor e despojamento, um filme para o Brasil naquele Ano do Medo, do Espanto, do engatilhar de armas. E depois *Copacabana Meu Amor. Carnaval na Lama. Sem Essa, Aranha. Fora do Baralho. Abismo*. Cineasta radical, fora do sistema pseudoindustrial, fora do eixo Rio-São Paulo, vivendo na Bahia, escrevendo artigos para a *Folha de S. Paulo*, criando novas técnicas e práticas de produção cinematográfica.

(Não é um tagarela ao telefone, prefere o papo cara-a-cara. Está com 38 anos, uma dúzia de filmes no costado, tremenda cultura audiovisual, musical e literária. No início dos 80 entregou-se à paixão pela música popular e realizou *Brasil* com seu amigo João Gilberto e *Noel por Noel*, parceria mediúnica com o feiticeiro de Vila Isabel. Em 82 voltou a Santa Catarina, terras da infância, para fazer *Irani*, sobre a Guerra do Contestado: cineasta ativo, mantendo um ritmo de trabalho que poucos conseguem abaixo do equador, um filme a cada 15 meses durante 17 anos, produtor independente. No janeiro festivo de 85, inflação anual a 250%, estamos falando sobre seu último projeto, em fase de edição: *Nem Tudo É Verdade*, sobre a presença de Orson Welles no Brasil, em 42, e a tempestade política e ideológica que o impediu de terminar *It's All True/Tudo é Verdade*, através do qual pretendia desvendar a alma brasileira e latino-americana).

— Quería que você visse o que já está montado e com alguma sonorização, aí a gente podia levar um bico sobre essa matéria...

— Falado. Quando?

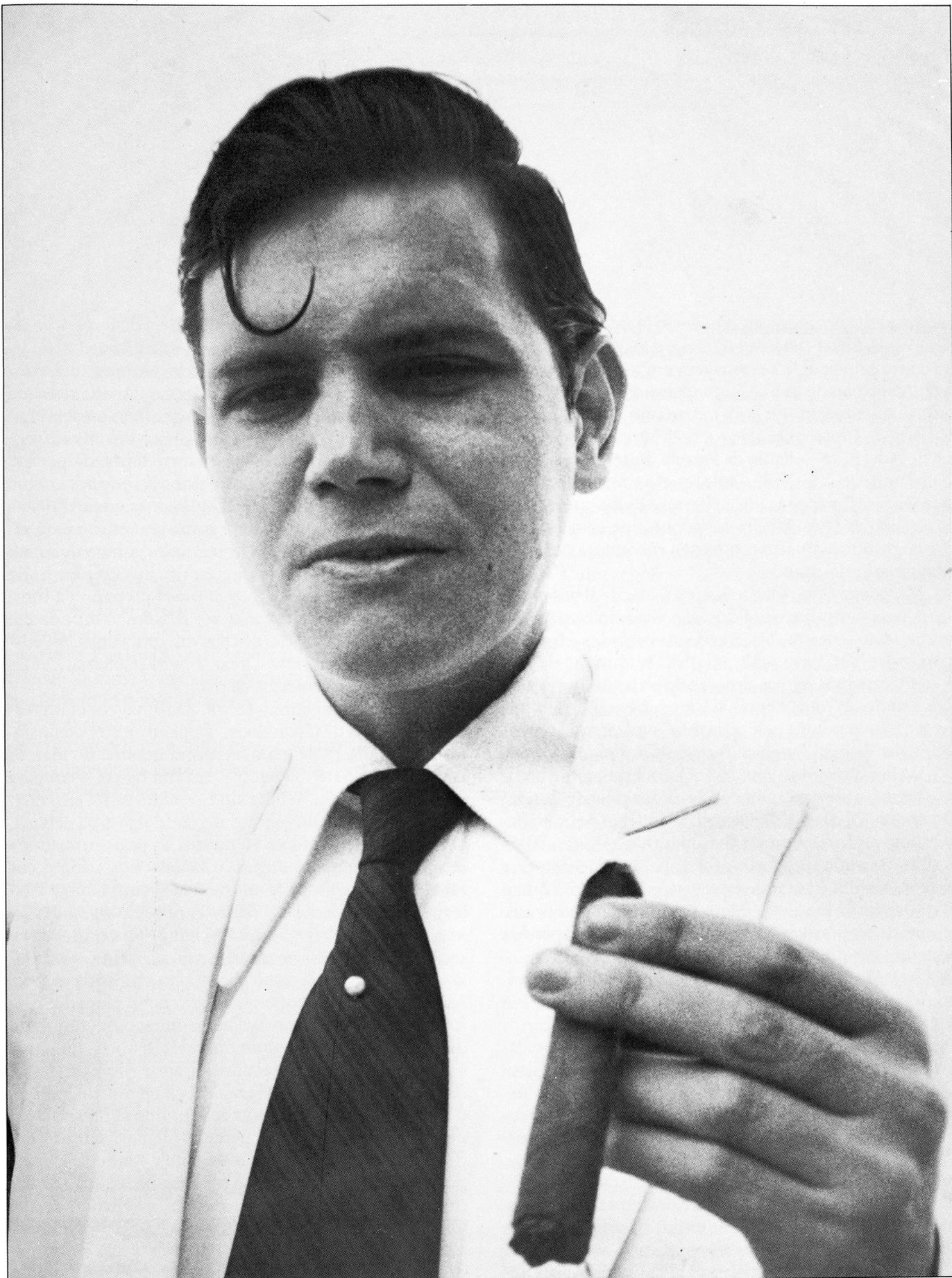
— Tenho moviola marcada no sábado pela manhã, Skylight...

## O encontro

O copião e as pistas de som correm sinuosos entre roldanas, grifas e células fotoelétricas da moviola, o editor Severino Dadá no comando da máquina. Dadá é um parceiro metucioso, engenhoso, sensível e bem humorado na composição de *Nem Tudo É Verdade*. Mais nordestino é difícil, a começar pelo nome, pelo caso de amor com Maria do Socorro e a fluir pelo temperamento solar, pela pontaria da crítica e pelo prazer da gozação, pelos versos de cordel, pelo jeito especial de resolver a vida e pela biografia de andanças. Um cangaceiro pilotando o sonho, cavaleiro das luzes. Montador preferido de Nelson Pereira dos Santos, Olney São Paulo e outros cobras, e da geração inquieta de Octávio Bezerra/*América/Beco sem Número*, Severino Dadá afia seus olhos supertreinados nos detalhes de cada tomada, de cada junção, aproveitando o horário extra para dar uma geral, sentir a cadência dos cortes, o grau de evasão ou conflito de cada um deles. Sganzerla fala sobre a competência de Dadá e sobre o exercício de montagem em um filme onde antigos cinejornais somam-se a cenas de ficção, a um docudrama onde Arrigo Barnabé é Orson Welles e Helena Inês é Matilde, a intérprete brasileira.

O rascunho do filme desenrola-se na tela da moviola: o cinejornal do Departamento de Imprensa e Propaganda, o poderoso e rude DIP do Estado Novo, mostra Welles chegando ao Rio, dando entrevistas, bonito e glorioso em seu terno de linho branco. Queixo apoiado na mão, Sganzerla pensa: “ver e ouvir com olhos e ouvidos livres/a televisão não alcança nem os joelhos da sociedade, quanto mais o sexo/a verdade só pode ser desvendada pelo cinema/a História é um bom roteiro na mão de gente burra/o cinema moderno é simplesmente uma questão de respiração ou batida do coração generoso em suas distâncias e durações criativas entre ator e autor, personagem e cenário, plano-seqüência e montagem por atração” — e, enquanto pensa, explica algumas lacunas no copião, cenas que ainda não foram incluídas.

O jangadeiro cearense *Jacaré* e seus companheiros fizeram a travessia Fortaleza—Rio para reivindicar melhores condições de trabalho para os pescadores. Orson Welles expôs o projeto do filme a *Jacaré*, uma reconstituição da viagem, uma ficção/documentário. Mas, por sugestão da RKO, iniciou imediatamente um filme sobre o Carnaval,



*Arrigo Barnabé no papel do jovem Orson Welles*

roteiro escrito em parceria com Herivelto Martins. O menino Peri Ribeiro, filho de Herivelto e Dalva de Oliveira, era o ator principal, o personagem em torno do qual giravam as escolas de samba, os passistas, as pastoras (entre as quais Clementina de Jesus), Anselmo Duarte, Haroldo Barbosa, Chico Alves, Heitor dos Prazeres e toda a turma de Noel Rosa — Paulo da Portela, Bide, Marçal, Russo do Pandeiro. E Grande Otelo, que já tinha feito filmes com Wallace Downey e Lulu de Barros e brilhava nos shows do Cassino da Urca. Welles deslumbrou-se com Grande Otelo, gritou aos quatro cantos que encontrara no Brasil o maior ator do mundo.

Manchete: “De cidadão Kane a Cidadão Brasileiro”. Corta para o ministro da Educação Gustavo Capanema recebendo o cineasta, cercado de autoridades e intelectuais, entre eles seu secretário Carlos Drummond de Andrade. Corta para Vargas almoçando com seus ministros, todos rindo (15 anos depois Welles enfrentaria com poderes paranormais, na pele de Hank Quinlan, um inimigo chamado Vargas, *Touch of Evil/A Marca da Maldade*).

Welles filmando, seguido por jornalistas, terno branco, charuto na boca, cara redonda. Mas a cena é colorida! Quem pinta é Arrigo/Welles com o jaquetão de linho batido pelo vento na varanda do Copacabana Palace, Wonder Boy posando para fotos, acalanhado pela intérprete Helena/Matilde e botando falação para o mundo: “quero fazer um filme brasileiro. Meus pais moraram no Brasil, escapei de ser brasileiro. Ah, sou carioca! O Brasil produz o melhor uísque falsificado do mundo”.

Severino Dadá aperta um botão, a imagem pára e volta, Arrigo/Welles anda de costas, o cangaceiro manipula o tempo. Arrigo Barnabé tem algo de Welles, em certos ângulos até se parece e Sganzerla me responde que escolheu o compositor justamente pela semelhança. O Clara Crocodilo, o Tubarão Voador, filho de Bach e Angela Maria, este poeta que flagra a nossa realidade em flashes refinados e brutos, popular/erudito, dualidade que mescla e supera os gêneros musicais como Sganzerla curte e mistura os cinematográficos. Arrigo Barnabé ator. E outras surpresas: Grande Otelo faz um depoimento e ao mesmo tempo interpreta a cena acontecida há mais de 40 anos ali mesmo no Copacabana Palace, quando o ator chegou atrasado para uma filmagem e perdeu a condução. Ote-

lo pede o impossível ao romper a cadeia do tempo, ancorado em uma locação inesquecível. Corta, material de arquivo, aparecem Oswald de Andrade, Mesquitinha, Alex Viany. E quem é o grandalhão? Sganzerla sorri vitorioso — esse aí é John Ford com sua farda de almirante, ele mesmo, tinha acabado de fazer *How Green Was My Valley* e veio ao Brasil em missão política logo depois da partida de Welles e queria saber o que tinha acontecido, o que o Orson andou aprontando. Dadá conta a piada do fazendeiro brasileiro que disse “como era verde o meu vale” e o industrial americano comentou “como vale o meu verde”. Os Estados Unidos lutavam na Europa há um ano e abriam a frente do Pacífico, o Brasil preparava a Força Expedicionária para juntar-se aos Aliados, o mundo em conflito, primeira reação nuclear em cadeia na Universidade de Chicago. Aí está: Dólar, Guerra, Cinema, o enigma do/s filme/s começa a clarear.

Aparece o jangadeiro *Jacaré*. As filmagens eram realizadas na baía de Guanabara, Welles o mestre do ilusionismo. No dia 19 de maio há muita neblina no mar, os jangadeiros e parte da equipe, em um barco, saem para os trabalhos do dia. Welles ainda está no carro, em terra, quando pressente que está acontecendo algo lá na neblina. Um acidente estúpido a 50 metros da praia, uma onda inesperada virando a jangada e *Jacaré* sendo atingido na cabeça por um dos paus, morte (cinco anos depois Welles falaria do acidente em *The Lady from Shanghai/A Dama de Xangai*, o ter sentido “o cheiro” quando aconteceu). A morte de *Jacaré* tocou fundo no artista, a vida fazia o filme, tragédia tropical, uma nova história começa na imagem do cadáver molhado do herói jangadeiro. A RKO suspende o projeto. Welles assume a produção, manda Rockefeller tomar, esculhamba Hollywood, dá nome aos bois, diz que está fazendo o grande filme de sua vida. Wonder Boy contra Hearst, Rockefeller e, de quebra, o DIP. A favor dos povos aliados em luta contra o nazismo. Dívidas, ameaçado de perder o Mercury Theatre, enrolando pernas com Carmem Miranda, Marlene, a intérprete e ninguém sabe quantas mulatas, bebendo tudo que tinha direito, filmando nas ruas do Rio, Bahia, Recife, Olinda, Fortaleza, Ouro Preto, viajando pelo Nordeste até acabar todo o gás, ter de pegar uma grana emprestada com a Rita para poder voltar, pirado. Havia muitas guerras.

Olé

— Orson Welles intuiu o futuro Cinema Novo! — acabou o tempo da moviola, estamos no botequim tomando cerveja, Sganzerla retoma o assunto depois de outros papos. — Intuição! Não precisa ser brasileiro pra isso. Vê como ele se relacionou com o tema, com o Brasil. Primeiro fisicamente, se aproximando do povo, dos pescadores, do pessoal das escolas de samba, do Mercado Modelo na Bahia, inventou o samba-em-Berlim, cachaça com coca-cola. Falava espanhol misturado com palavras inglesas, depois se expressava em portunhol numa boa.

— E aquela intérprete?

— Matilde Kastrup. Não consegui encontrá-la. Ele viajou pelo Brasil, conversava com as pessoas na rua. E como ele se relacionou com o tema ao nível do cinema, da filmagem, uma jogada de exteriores, semidocumental, rodado em 16 e 35 milímetros. Quando a RKO caiu fora ele ficou com um equipamento reduzido e, na medida de Hollywood, com uma produção apertada. Vendeu apartamento, vendeu os livros, os quadros, o carro, tudo. A partir deste momento o nível da produção deve ter assumido uma importância muito grande na criação do filme.

— Na Bahia ele andou filmando câmera-na-mão. Dizem que foi expulso da igreja de São Francisco por um padre porque estava deitado no chão, rolando pelo piso da igreja com uma 16, procurando ângulo.

— Isso aí. E veja o que ele abordava: escola de samba, pescadores, a mestiçagem baiana, favelas. Acho que *It's All True* seria um filme parecido com *Rio Zona Norte e Barravento*. Pura intuição! Ele podia filmar em cores e filmava em preto-e-branco. Welles influenciou todo o Cinema, a todos nós. E esta relação especial com o Brasil resultou em uma troca de influências bem mais íntima do que na relação de Welles com a linguagem universal do cinema. Aqui ele chegou até à transa da produção, se abraçou.

— Aquilo dele dizer “sou carioca” parece com a emoção do Hemingway quando teve início a ruptura Estado Unidos-Cuba, gritando no aeroporto de Havana: “eu não sou ianque”.

— É por aí. Welles e Hemingway se conheciam.

— Devem ter se encontrado naquela tourada do México em 42. E a relação dele com Chaplin? Parece ter sido bem próxima...

— O argumento de *Monsieur Verdoux* é de Welles. Ele escreveu pra ele mesmo fazer, *The Landru Story*, mas foi depois do *It's All True* e não conseguiu produção, passou pro Chaplin.

— E Chaplin abandonou o personagem de Carlitos pra fazer o filme e logo depois teve de se picar pra Europa porque senão também ficava sem produção. Tudo misturado. E o seu, foi difícil fazer?

— Comecei *Nem Tudo é Verdade* em 78 com uma pesquisa em todos os lugares por onde Welles havia passado. E recolhendo material e falando com as pessoas que estiveram com ele, com Grande Otelo, Vinicius de Moraes, uns pescadores de Itapoã que se lembram de muita coisa (ele andou conversando aqui com Vinicius, Oswald de Andrade, Adalgisa Nery, Alex Viany). Não consegui o material filmado de *It's All True*, faltou grana pra eu ir a Los Angeles. Nem estava no meu projeto, mas quis saber como é que era. A RKO escreveu, pondo o material à minha disposição, a depender de algumas informações, e perguntava qual era o meu orçamento. Qual é o meu orçamento? Agora, eu já terminando o filme, a Heloísa Buarque de Hollanda localizou os copiões lá na RKO, está vendo se consegue alguma coisa. É bom saber que tem esse material lá porque muita coisa foi destruída e alguns trechos usados em outros filmes, como aconteceu com o *Que Viva México* de Eisenstein. E grande parte do que foi filmado não foi copiado, ficou no negativo. A RKO nem queria ver as imagens quando Welles se rebelou.

— Você está contente com o trabalho?

— O filme que eu pensei está feito, descontada a defasagem que existe entre o pensar e o filmar. Estamos na reta final, daqui a pouco vamos mixar. Quando consegui o material do DIP, que é incrível, e de outras produtoras de cinejornais e de cinematecas, e também fotos, artigos, entrevistas, roteirizei e apresentei o projeto à Embrafilme, que assumiu a produção. Teve início a segunda fase, a parte ficcional e aí foi muito bom trabalhar com os atores. O Arrigo Barnabé conseguiu passar aquela atmosfera, aquela realeza que existe na imagem de Welles. Ele estudava os cinejornais, olhava as fotos e pegava a coisa. Olhava as mãos de Welles e explorava o gesto, de-

envolvia aquilo bem solto, sem qualquer preocupação de naturalismo. É sempre uma barra fazer filme no Brasil, este também foi uma tourada. Mas eu sei como fazer.

— E o próximo? Algo a ver com verdades e mentiras?

— O projeto não está muito bem definido, mas já tenho algumas idéias. Gostaria de fazer um filme de sertão. Cavalo, boi, pinga, umas coisas meio cômicas. Negócio de metalinguagem não interessa mais. Interessa a atualidade, isso que tá acontecendo no país, na América Latina, na África. O Brasil de hoje, o dia 15 de janeiro foi lindo, uma energia nova. Boto muita fê no filme da Tizuka Yamasaki, *Patriamada*. O cinema do Brasil anos 80 não é pra ser feito por comerciantes e intelectuais, é pra ser feito por quem anda na rua, por quem conhece o interior, o sertão. Temos de mostrar esquemas de produção que correspondam ao ritmo da História que estamos vivendo.

### Armadilha

Moqueca de peixe, saudades da Bahia, as histórias de João Gilberto, as histórias de Glauber, os últimos discos de Gil e Caetano, os ecos do Rock in Rio nos remetem ao fato de que a guitarra elétrica foi inventada por Dodô, do Trio Elétrico Dodô & Osmar. Em torno da mesa Sganzerla, Helena Inês, Sinai, Djin, Conceição Senna e eu, além de alguns fantasmas camaradas. Sganzerla fala de sua fase de internato no colégio Maristas de Florianópolis e eu da minha nos Maristas de Salvador. Orson Welles telepatiza de algum lugar e fala de sua infância em Kenosha. Sganzerla se lembra da matéria — o cara já chegou no Rio falando mal de Hollywood, dizendo que era um lugar desinteressante onde ou você é gênio ou tá morto. Onde você tem de ser um gênio obediente ou também tá morto. Ele já desconfiava, o problema de *Cidadão Kane* tinha ficado realmente grave nos Estados Unidos, pelo menos para a RKO que não suportava bem a grande pressão de Hearst e não conseguia os lucros que esperava com o filme. E também não estava satisfeita com *The Magnificent Amberson/Soberba*, não estava do jeito que eles queriam. Tanto que os copióes deste filme não vieram para o Brasil como estava combinado, foram retidos por um motivo qualquer, houve um embargo do material. Na verdade a RKO queria era montar o filme, o que terminou conseguindo, fazendo uma versão que Welles considera “mu-

tilada”. O governo americano também não gostava do escândalo *Cidadão Kane*, era um país em guerra, toda a situação era muito delicada. Então Welles apareceu com o projeto de *It's All True* e a RKO topou, mandou o cara pra longe. O Brasil era uma armadilha para Welles. Tudo planejado pra botar o cara pra escanteio.

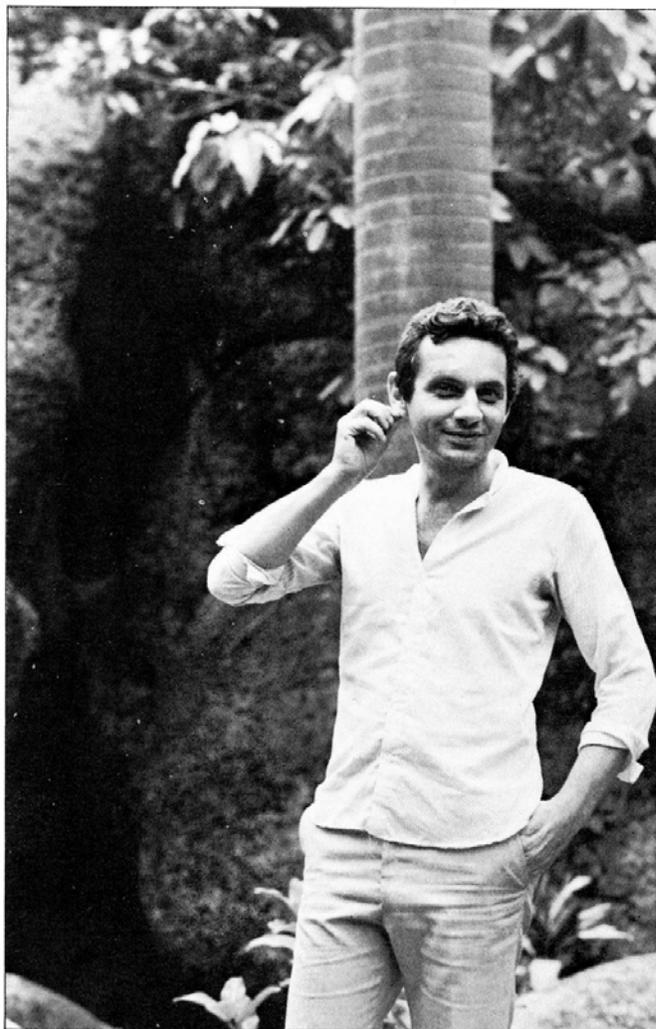
Sinai e Djin discutem se Arrigo Barnabé é melhor cantor ou ator, a moqueca com feijão-de-leite alegre os corações, Helena levanta a possibilidade de Welles ter comido iguarias como esta na Rampa do Mercado, Sganzerla diz “é claro” e continua — quando ele chegou na Bahia foi ao Belvedere da Sé e disse que a cidade a seus pés era mais interessante do que a Casbah de Alger e foi lá que ele realmente começou o filme, de lá ele mandou dizer para a RKO que o projeto estava reduzido a México, já filmado, e ao Brasil. Essa coisa estava rolando em Hollywood, os amigos que ainda restavam a Welles dentro da RKO caíram e ocuparam seus lugares os que haviam tentado boicotar *Cidadão Kane* desde o início. Primeiro começaram a restringir os gastos, Welles gastava muito, passava telegramas diários de 50 páginas para o montador de *The Magnificent Amberson/Soberba*, telefonemas internacionais de horas, milhares de pessoas na folha de pagamento. O produtor George Schafner começou por fazer cortes na produção, preparando o terreno. *The Magnificent Amberson/Soberba* foi lançado lá quando ele estava aqui, com 43 minutos a menos. Veio tudo de vez: o lançamento do filme mutilado, a morte de *Jacaré* e o rompimento. Ele disse que foi despedido por telefone, aos 26 anos de idade. Foi um ou dois dias depois do acidente, que serviu como oportunidade inesperada para a RKO dar o golpe final. No dia da morte de *Jacaré*, na mesma hora, Getúlio Vargas estava fazendo um discurso no Aeroporto Santos Dumont, um evento relacionado com as crianças. Aí Welles assumiu, queria fazer o filme a partir daquilo, é este o roteiro que existe, *Four Fishermen on a Raft/Quatro Pescadores em uma Jangada*.

Entre a última garfada e o sorvete comento que Welles tinha feito filmes muito poderosos sobre as deformidades da sociedade americana, sobre um mundo cujo destino é a desintegração e que isto já era o bastante para acender as defesas do *american way of life/death*, quanto mais levar as câmeras para a América Latina, onde os interesses econômicos já estavam plantados. Ao voltar a Holly-

wood, Welles estava mesmo desempregado, só quatro anos depois conseguiu fazer *The Stranger*, uma produção semi-independente de Sam Spiegel comprada pela Internacional. Em 47 venceu a resistência da Columbia com um roteiro tentador, a adaptação de um romance, com lances de suspense, *A Dama de Xangai*. Outra briga e aí o rompimento com Hollywood, arreganho geral. Chaplin já tinha se picado depois de filmar um roteiro seu e agora todas as portas estavam fechadas, era a hora de também ele embarcar para a Europa. Quando chegou em Roma disse que Hollywood estava esquecida, “com seus faraós sem grandeza e seus gênios sem espírito”. Está na Europa até hoje. *Macbeth*, *Othello*, *Mister Arkadin*, *O Processo*, *Falstaff*, *F for Fake* *Verdades e Mentiras* foram feitos na Europa, produção de sua empresa Mercury. Mesmo assim teve problemas com a distribuição dos filmes pelas grandes empresas americanas. Para ter *Mister Arkadin* nas telas teve de aceitar imposições de montagem e a mudança do título para *Confidencial Report* por exigência da Warner Brothers. E dedicou-se a fazer filmes para a televisão e à exuberante carreira de ator para viver com dignidade. Para dirigir, só voltou a Hollywood em 57 para fazer *Touch of Evil* *A Marca da Maldade*, onde o inspetor de polícia Hank Quinlan é um criminoso. Aliás, todos são criminosos e morrem mal: Quinlan, Kane, Otelio, Macbeth. Ou se perdem no absurdo: Joseph K. Ou apenas demonstram a fraude do Ocidente e do Cinema: ele mesmo, a voz em *F for Fake* *Verdades e Mentiras*.

Conceição desconfia de alguma coisa, pergunta as datas natalícias (Welles, 6 de maio/Sganzerla, 4 de maio/Senna, 25 de abril) e confirma: “os três são Taurus, o assunto, o entrevistado e o entrevistador”. Ou seja, governados pelo planeta Vênus, impulsividade, luxúria, lealdade, conforto, tenacidade, a casa do Homem, relacionados com o esplendor da safira. E no Brasil, houve pressões? Sganzerla espalma a mão para enfatizar — o DIP estava muito atento, deve ter recebido informações do governo americano pra ficar de olho. O diretor de Turismo do DIP disse que não gostava do projeto logo de cara. Por que filmar as favelas que vão ser derrubadas daqui a três anos? Por que não filma isso e aquilo? E começou a criar impedimentos. Depois do rompimento com a RKO a coisa piorou, o DIP velava o filme, abria as latas impressas, impedia o embarque para os Estados Unidos. Isto durou

muito tempo. Em 45 Welles fez uma última tentativa de montar o filme, de salvar o filme e muitos poderosos do Brasil foram contra, aquela coisa de “desvirtuar” a imagem do país. David Nasser escreveu um artigo n’*O Cruzeiro*, O Mistério Welles, para impedir que os copióes viessem para o Brasil, que era realmente o que Welles queria. O David Nasser dizia, entre outras coisas, que não se podia confiar num cara que bebia cachaça e tinha ataques sentimentais. E aí a coisa retrocedeu de novo, a RKO engavetou o material e Welles teve de mudar o curso de sua vida e eu tive de fazer *Nem Tudo é Verdade*.



Rogerio Sganzerla: um filme daqui, ô!

Antonio Augusto Fontes

# Reaparece em Minas o braço direito de Cendrars

José Tavares de Barros

Neste depoimento quero falar da minha experiência profissional e pessoal como editor do segundo longa-metragem do cineasta mineiro José Sette, baseado em coletânea de textos extraídos das *Obras Completas* do “belo” poeta Blaise Cendrars.<sup>1</sup> Nas próximas semanas chega ao final essa produção ao mesmo tempo fascinante e penosa.

José Sette realizou seu filme na perspectiva de um cinema experimental, sem nenhum compromisso com o chamado “cinemão”. Sua “experiência” avançada e mesmo revolucionária, tanto no que diz respeito à leitura da obra de Cendrars, quanto às inúmeras facetas da transposição cinematográfica, poderia ser taxada por alguns de *marginal*. Minha visão de *Um Filme 100% Brasileiro* é de que se trata de uma espécie de divisor de águas, fazendo ponte entre certas heranças do Cinema Novo e alguns aspectos do cinema de Bressane e Sganzerla, mas com total autonomia e independência por parte do seu autor. Aceitaria, no entanto, a classificação de marginal por outras razões. Marginal, pelas características de produção: apenas dois ou três planos mais complexos foram filmados mais de uma vez, prevalecendo a proporção sistemática (e incomum) de 1 x 1. Marginal, ainda, pela inegável vocação contestadora e pela versatilidade do talento desse autor/direto/fotógrafo/editor, numa relação amorosa que acabou inevitavelmente por impregnar todos que se aproximaram do filme. Marginal, finalmente, no próprio posicionamento da câmera, com o uso abundante da lente grande-angular, gerando um enquadramento quase sempre instável, a serviço da coisa narrada e não de quaisquer paradigmas da temática plástica da linguagem (geralmente colonizada). Dessa sistemática de trabalho nasceu um volume de seis horas de material, filmado em locações naturais e em cenários pintados, sobressaindo belíssimo letreiro a neon. Uma seqüência foi feita com som direto, as demais eram mudas, sem o som-guia. O próprio realizador, com o apoio de uma assistente, fez a primeira triagem. Quando assumiu a função de editor do filme, encontrei três horas de material já organizado num primeiro ensaio de estrutura narrativa.

## Leitura de Cendrars

Impossível e desnecessário referir-me, neste momento, à personalidade e à obra poética de Blaise Cendrars. Basta

dizer que José Sette inspirou-se sem nenhum subterfúgio no livro citado, reservando-se total liberdade na seleção do que será contado no filme e, mais do que tudo, garantindo a integridade de um espaço próprio, em que ele assegurou seu papel de narrador original de uma trama na qual ficção e documentário (ou seu espírito) caminham de mãos dadas.

Blaise chega ao Brasil a bordo de um transatlântico moderno, em escala que coincide com o carnaval carioca. Até sua partida, o filme articula uma narrativa muito próxima, nas suas linhas gerais, do roteiro da edição literária, buscando com ele recuperar o tempo mítico, multifracionado, do universo do poeta.<sup>2</sup> O primeiro tema recorrente é o da metamorfose, do *déguisement*. No convés do navio, o ator Savério Roppa/Cendrars, em meio a relâmpagos e clarões transforma-se em Paulo César Perceio/Cendrars, mas agora no tombadilho e no mar em chamas do estúdio. O procedimento da transformação, da troca, perspassará todo o filme, assumindo aqui e ali os mais variados aspectos: a alternância da língua francesa e da portuguesa, as máscaras carnavalescas, a simples troca de roupas: “Você se transformou, Cendrars, ou foi o cenário que mudou? Não, não mudou, é o mesmo. Mas que diabo está acontecendo?” A pergunta é feita por um dos acompanhantes do poeta, logo mais adiante ele próprio travestido em intérprete de uma das histórias que integram o filme, a do Coronel Bento. A resposta é o carnaval, clima favorável a todas as mudanças, às alucinações, à fantasia mirabolante. Vai surgindo aos poucos uma tessitura que, do ponto de vista da linguagem, abre-se à plena liberdade da montagem de inspiração eisensteiniana, quer dizer, preocupada não com a integridade dos fatos narrados, mas com uma progressão ditada pela lógica, ou pelo poder intuitivo do encadeamento das imagens cinematográficas.<sup>3</sup> Na prática da mesa de montagem, esses blocos introdutórios (e as posteriores ligações dos episódios que integram a narrativa) não davam margem a grandes deslocamentos. Mas nada impedia, do ponto de vista do conteúdo das imagens e da sua articulação estrutural, que uma seqüência organizada com os planos A + B + C + D + E fosse modificada para B + A + D + E + C e, numa outra etapa do trabalho, transformada em A + E + D + C + B, por exemplo. O interessante é que, num dado momento, essa disponibilidade na ordenação dos planos desemboca



*Wilson Grey, numa paisagem 100% carioca.*

numa solução que, por consequência lógica ou por achado fortuito, se cristaliza em imagens definitivas. Essa experiência mágica da cinematografia nacional, com suas pulsões lúdicas, encantou muitas vezes a equipe de montagem, repetindo-se mais tarde quando se tratou de sincronizar imagem e som numa moviola de quatro pratos.

#### A arquitetura do filme

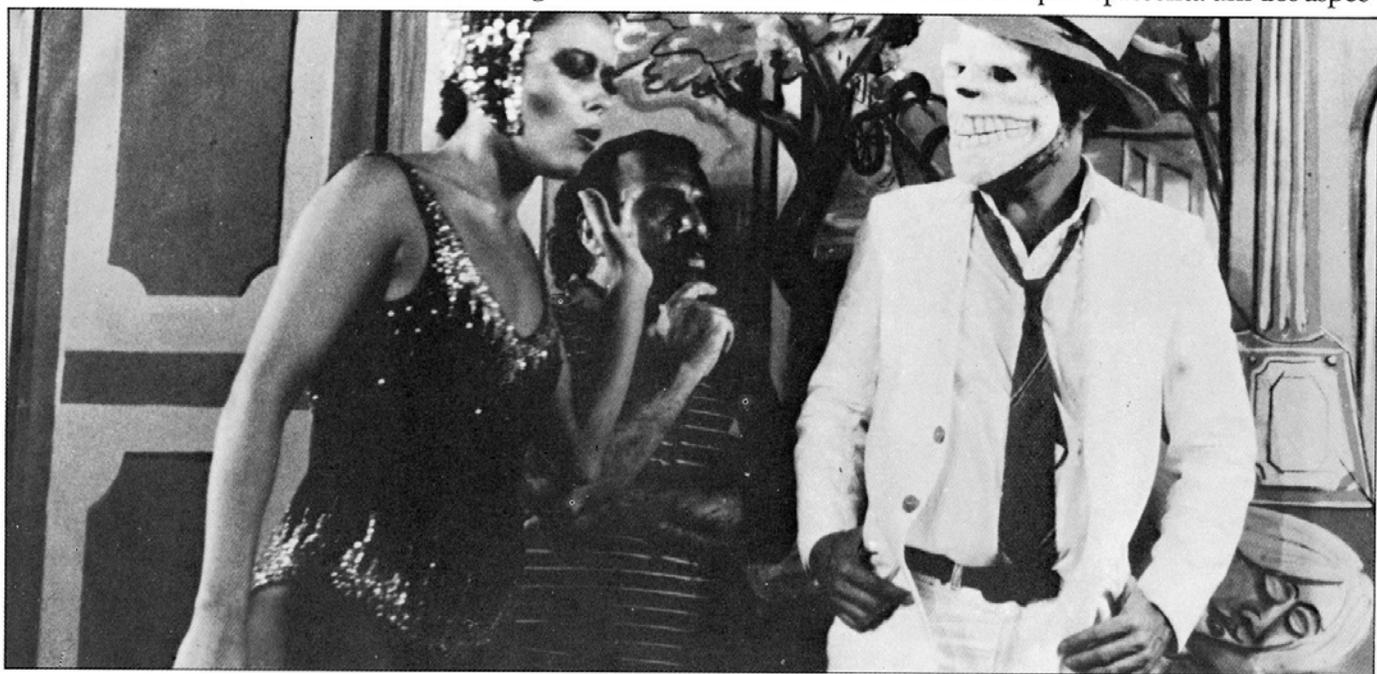
Retorno ao dia-a-dia dos procedimentos da montagem de *Um Filme 100% Brasileiro*. A segunda etapa de trabalho, quer dizer, o primeiro corte nas três horas de material, não durou mais do que três semanas. Sem a fala definitiva dos personagens, transcrita em fita magnética, ficava muito difícil para o diretor dar prosseguimento à edição. Em suma, era preciso manipular simultaneamente imagem e som sincronizados para se chegar ao corte definitivo, como já havia acontecido com o episódio sobre Febrônio Índio do Brasil. Passou-se assim à dublagem dos personagens mais importantes. Os recursos financeiros disponíveis, segundo o diretor, foram os mais baixos até hoje investidos numa produção brasileira. Feita com muita garra, essa etapa do trabalho consumiu outras três semanas, no estúdio de som. Não havendo som-guia, como

já foi dito, foi difícil concatenar na dublagem e na edição as imagens (de Pereio, Guará Rodrigues, Kimura, Wilson Grey e da Gladys) e as falas correspondentes. Para o montador, as coisas se complicam quando o som dublado, transcrito em fita magnética de 17,5mm, chega sem as devidas marcas para o sincronismo com a imagem. Coisas nossas, diria o Noel.

#### Presença de Machado

O ator Guaracy Rodrigues encarna o personagem de um cicerone de Blaise em suas viagens pelo Brasil: é uma homenagem do cineasta a Paulo Prado, a Oswald de Andrade e a toda a escola modernista, esquecida e minimizada pelos brasileiros pretensiosos, arrogantes, incultos e duros, ditando sentenças lapidares arrevesadas e ridículas. Junto com as metamorfoses, as transformações, a recriação de cenários, o deslocamento do mesmo ator para cobrir personagens diversos, é esta uma das muitas instâncias do *déguisement*, das licenças poéticas através das quais José Sette nos transmite sua visão (experimental e tropicalista) do universo cendrariano.

Wilson Grey é outro intérprete cuja presença perpassa a narrativa. Ele é o camêlo que representa um dos aspectos



tos do gênio brasileiro, nas seqüências iniciais. Com a marionete do macaquinho, ele fechará também o filme, numa referência aguda às distorções do verde-amarelismo. Mas prefiro ficar com sua personificação de Satã, o Diabo, a quem compete a nítida função aglutinadora das diversas etapas do discurso. A fonte literária desloca-se agora de Cendrars para Machado de Assis. No autor de *Dom Casmurro*, José Sette percebe um modernismo precoce. Discutível ou não, o fato é que ele não se inibe em aproximar autores tão distanciados pelo tempo (e nisso imita Cendrars), na ânsia de penetrar cinematograficamente nas entranhas da raça e da cultura brasileira, para devorá-las e, quem sabe, redimi-las.

De Machado, José Sette escolheu A Igreja do Diabo, primeiro conto das *Histórias sem Data*. Satã entabola conversa com Blaise/Pereio no tombadilho do navio: “Não venho pelo vosso servo Fausto, mas por todos os Faustos do século e dos séculos”. Notemos que a cena não se desenrola durante a viagem “real” do poeta, quando este chega ao Brasil no transatlântico verdadeiro. Nós o encontramos mergulhado no carnaval carioca. Se a narrativa nos remete ao passado diegético,<sup>4</sup> o presente é que determina o estilo da ação, da encenação, da narrativa: explica-se, dessa forma, o uso do cenário pintado. Na seqüência descrita manifesta-se também uma nova face do horror que o cineasta tem da redundância. O espetáculo assume a sua dimensão própria de verdade, sem nada conceder à exigência habitual do espectador àquilo que os teóricos chamam de “impressão de realidade.”

#### Outras marcas da narrativa

O que me interessa registrar nesta instância, sob o prisma da montagem, é o modo de narrar adotado pelo realizador do filme. Vejamos por etapas. As frases acima e as que seguem estão totalmente deslocadas do contexto machadiano, sem que o espectador seja disso informado. Não há, por outro lado, nenhum elemento introdutório voltado para dar naturalidade à narrativa, para facilitar a leitura do espectador. O que interessa é, simplesmente, oferecer à contemplação de outros sua visão cinematográfica do universo de Cendrars. As exigências tradicionais de clareza, fluência e limpidez do discurso fílmico, serão atendidas aqui e ali, mas sempre indiretamente, como na frase do Blaise/Pereio ao seu acompanhante, na

mesinha do calçadão da Cinelândia: “Já contei a chegada do Diabo no Brasil. Vou contar agora o que ele anda fazendo.” Informando sobre o passado, esta fala introduz o episódio sobre Febrônio, o primeiro dos três que integram o filme a partir do “Elogio da Vida Perigosa” cendrariano.

Falta observar que as linhas gerais da narrativa (a nível *macro*, diria) acabam por tornar flexíveis ou até mesmo subverter as regras da edição a nível *micro*, ou seja, na ligação dos planos dentro da cena, coerentemente com o estilo do filme. É evidente que não se busca aqui o *raccord* do cinema tradicional, que torna invisível a narração e o narrador (embora não seja também uma meta a desmontagem pura e simples das regras que regem a decupagem cinematográfica clássica). Os deslocamentos ocorrem livremente, movidos alternadamente por critérios de fluência visual (registro nessa direção um dos aportes ao filme de José Sette, propiciados pela minha formação profissional) e de progressão intelectual do discurso. Há, de fato, alguns *cortes no movimento* com a corriqueira função de decupar a ação e de ampliar sua intensidade expressiva. Mas o princípio, em si, não é rígido nem absoluto. O importante, a meu ver, é que — ao contrário das aparências — tais ocorrências nunca são gratuitas ou fortuitas neste *Um filme 100% Brasileiro*. Pois o caráter ocasionalmente abrupto da concatenação das imagens (nos níveis macro e micro, como vimos) recia e reitera, no filme, as facetas da consciência do poeta viajante, “feixe de lembranças, de simbologias, de premonições, de intuições, de virtualidades”, na classificação abrangente de Alexandre Eulálio.<sup>5</sup> Essa fidelidade ao espírito de Blaise reaparecerá em outros pontos do filme, mas explodirá também em mil extrapolações graças à imaginação fantasiosa e inquieta do cineasta, como é o caso da grossura assumida, a propósito do Carnaval, nos gestos teatralescos, nos gritos, na explosão dionisíaca, em suma.

#### O lobisomem de Minas

Meu relato não estará completo se eu não descer a mais alguns pormenores do trabalho de edição. Refiro-me, evidentemente, àqueles que fogem à norma habitual. Um exemplo: O coronel Bento dá a mão à sua acompanhante, sobre a mesa do restaurante parisiense. O corte é feito a partir desse *raccord*, pouco importando que, na

passagem de um plano ao outro, o garçon apareça abruptamente com a travessa na mão. Outro exemplo: as últimas palavras da narrativa em *off* sobre o coronel Bento estão separadas, da frase a que pertencem, pelo vocativo “Garçon!”, dito por Guaracy no presente do discurso (ele com Blaise/Pereio bebem junto à piscina do Copa).

Mas a construção da estória do Lobisomem de Minas, o terceiro e último episódio inserido no filme, é a que oferece gama mais ampla de significados, sendo por isso a mais exemplar. O simples desfilar de Blaise e da sua comitiva, aliás, acomodados no velho fordeco da década dos 20, é imagem cuja dimensão informativa se ampliará quando cotejada com a iconografia do poeta.<sup>6</sup> O Lobisomem aparece pela primeira vez num plano isolado. Ele se apresenta atrás das grades, aos gritos: “Se querem saber quem eu sou, consultem o dicionário”. Mais adiante na narrativa, Blaise/Savério passa diante da cadeia e ouve do prisioneiro: “Matei o meu primeiro homem aos 13 anos de idade”, frase que, é bom observar, encerra o relato de Cendrars. Mais que essas inversões e deslocamentos na adaptação do texto literário, chamam a atenção as invenções cinematográficas que, como no caso da “fabulosa teoria de atavismo” cendrariano, recriam com imagens o discurso do poeta. Aqui, uma espécie de plano-seqüência, sob o prisma da densidade de informações: duas mulheres nuas balançam-se sobre cipós — rede indígena — em plena floresta; nos gestos de carinho, a referência puramente plástica a um paraíso perdido, que os homens tentam utopicamente alcançar. Ainda um exemplo do estilo da adaptação cinematográfica. O texto de Cendrars: “Lá fora, a procissão da noite de Páscoa parava sob as janelas da prisão. Algumas centenas de negros na praça. Todos de camisola e com velas acesas na mão”. O filme: enquanto Blaise ouve o relato do lobisomem, dentro da prisão, passa lá fora a procissão barroca, com verônicas de olhos arregalados e estranhamente maliciosas, introduzindo na imagem um contraponto de leitura que, a mim, remete inapelavelmente a uma seqüência clássica de *Ouro e Maldição (Greed)*, de Stroheim. O relato prossegue, sobre imagens de Tiradentes: “Ei! vocês todos, escutem a história do lobisomem de Minas”... A construção é rigorosa. Sobre imagens do trem em movimento, o narrador faz o relato do crime, descrevendo como o lobisomem matou o seu rival. Só então o filme descreve essa ação, subli-

nhada em alguns momentos pela voz do próprio protagonista, num procedimento que, de forma paradoxal, usa a técnica da reiteração para negar toda redundância.

Assim foi se formando o tecido deste *Um Filme 100% Brasileiro*. Trata-se de uma obra que mistura emoções epitérmicas com rigores do discurso intelectual; que aproxima carnaval e fragmentação de informações, instigando o espectador a questionar-se sobre o carnavalismo que preside a cultura brasileira. Seu estilo narrativo, construído na mesa de montagem a partir de uma idéia-força dominante, trabalha alternadamente com os instrumentos que regem a transparência ou a opacidade do discurso. O resultado é a consecução de um objeto de arte, prenhe de significados e de ressonâncias, que certamente virá renovar a relação do cinema brasileiro com a nossa tradição cultural.

<sup>1</sup> Trata-se do volume 110 da Coleção Debates: Cendrars, Blaise: Etc..., Etc... (*Um livro 100% Brasileiro*), Editora Perspectiva, São Paulo, 1976. A idéia do “filme 100% brasileiro” aparece numa carta de Blaise a Georges-Henri e a Vera Clouzout (id. p.76 a 79), datada de 1925. O “belo” do texto remete ao filme de média-metragem realizado por Carlos Augusto Calil: *Acaba de Chegar ao Brasil o Belo Poeta Francês Blaise Cendrars*. O roteiro original, precedido de informativo artigo de Calil (Cendrars: Fita e Realidade) acha-se publicado integralmente em belíssima coletânea de textos e fotos: Eulálio, Alexandre: *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, Edições Quíron/INL/MEC, SP, Brasília, 1978.

<sup>2</sup> Expressão de Carlos Augusto Calil no prefácio da edição brasileira (Coletânea de Textos), publicada pela Editora Perspectiva (op. cit. p.13).

<sup>3</sup> A afirmação foi tirada do excelente texto de Ismail Xavier sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Xavier, Ismail: Sertão Mar — Glauber Rocha e a Estética da Fome. Embrafilme/Editora Brasiliense, SP, 1983), especialmente p. 86 e 90. Inspirou-se também seu enfoque da noção de narrador, mencionada na p. 12, mas que perpassa todo o texto. A propósito, entendo *Um Filme 100% Brasileiro* como obra radicalmente comprometida com os princípios básicos de “estética da fome”, muito bem sintetizados por Ismail (p.90).

<sup>4</sup> O termo, adotado pelos teóricos do cinema, está explicado por Ismail (op. cit. p.30).

<sup>5</sup> In *Etc... Etc...* (*Um Livro 100% Brasileiro*), op. cit., p. 33.

<sup>6</sup> Ver a foto reproduzida na p. 125 de *A Aventura Brasileira*... (op. cit.): Blaise em São João D’el Rey, a bordo de um automóvel. Outra foto importante está na p. 119, mostrando Blaise com os amigos modernistas, no cais do porto. No filme, o documento é recriado ficcionalmente.

<sup>7</sup> Encerro o trabalho sem ter feito referência a inúmeros outros aspectos da produção que, junto à mesa de montagem, foram discutidos em função da edição ou a partir dela. Como não faço trabalho de crítico, deixo ao cuidado de outros a fascinante tarefa de estabelecer confrontos entre o filme e os textos literários correspondentes. Faço menção a apenas mais um pormenor que, por sinal, é significativo para a percepção dos pressupostos que nortearam a construção do filme. Trata-se da referência à estrela Orion que, em contexto poético criado por imagem e som, remete ao faro de Cendrars não possuir um dos braços na época das suas viagens ao Brasil.

# CADERNO DE CRÍTICA

Estrela Nua: *Cristina Aché*.



O Beijo da Mulher Aranha  O Cavalinho Azul  Amor Voraz  Flor do Desejo   
Espelho de Carne  A Estrela Nua  Verdes Anos  Me Beija  O Incrível Sr. Blois  
 Bammersach  Vinicius Um Rapaz de Família.

# Duo de descontentes

EDMAR PEREIRA

**O Beijo da Mulher Aranha** — *Direção: Hector Babenco. Roteiro: Leonard Schrader, baseado em Manuel Puig. Fotografia: Rodolfo Sanchez. Diretor de Produção: Francisco Ramalho Jr. Cenografia: Clovis Bueno e Felipe Crecenti. Figurinos: Patrício Bisso. Montagem: Mauro Alice. Elenco: William Hurt, Raul Julia, Sonia Braga, José Lewgoy, Milton Gonçalves, Miriam Pires, Nuno Leal Maia. Produção: H B Filmes. 1H56.1985.*

Dois homens numa cela durante 125 minutos, ou quase. Um deles está preso porque, ativista político, foi condenado por atividade terrorista. O outro, homossexual, por corrupção de menores. O ato de ambos na verdade foi apenas a justificativa encontrada pelo sistema para encarcerá-los, para tirá-los de circulação e colocá-los sob seu controle total e absoluto. Porque na verdade, para o sistema, ambos já são criminosos muito antes de qualquer crime. Molina, pela homossexualidade, e Valentin, pelo raciocínio político não-coincidente com o oficial, ameaçam igualmente uma estrutura. Perigosos simplesmente por existirem de forma diferente. Dois igualmente marginalizados, perseguidos, escoraçados e, finalmente, encarcerados, certamente deveriam optar pela solução lógica de união de forças — se, afinal, o inimigo é comum. Dificil aliança, contudo. A bicha Molina e o machão Valentin contestam e ao mesmo tempo refletem e exercem o poder e a autoridade do sistema que os persegue.

É mais ou menos isto o que o belo e impecavelmente realizado *O beijo da Mulher Aranha*, quarto longa-metragem de Hector Babenco, se propõe a mostrar e discutir. Um filme aparentemente mais frio do que o romance de Manuel Puig, com menos humor do que a peça que o próprio escritor havia tirado do livro. A discussão a respeito da homossexualidade interessa um pouco menos a Babenco e seu roteirista, o norte-americano Paul Schrader (de *Taxi Driver* e *Blue Collar/Vivendo na Corda Bamba*, entre outros filmes).

Teses sobre suas causas e origens não merecem a mesma atenção das obsessivas notas de pé de página que povoam toda a obra de Puig. A homossexualidade é um dado ou uma possibilidade a mais na maneira de mostrar como homens de origens sociais, psicológicas e políticas completamente diferentes podem tornar-se amigos — e de como essa amizade pode afetar ou até transformar suas vidas. ( Bom lembrar que Nagisa Oshima toca também na mesma ferida em seu estonteante *Furyo/Em Nome da Honra* para chegar a uma conclusão oposta ).

*O Beijo da Mulher Aranha* de certa forma acaba por driblar a discussão sobre a homossexualidade quase como faz o próprio terrorista Valentin em sua recusa de olhar para dentro de si mesmo, de reconhecer-se como feito do mesmo estofado que Molina ou qualquer outro ser humano. O que aqui é uma questão de opção e não um atestado de maior ou menor valor cinematográfico. Trata-se de um filme fascinante, sutil, envolvente como uma sessão de hipnose, e que, como esta, exige ardentemente a cumplicidade do paciente, ou espectador. Um filme aparentemente bem-comportado segundo o decálogo cinematográfico. Mas as aparências enganam, e no caso de *Mulher Aranha* o engano multiplica seu fascínio. A leitura mais linearizada do romance de Puig feita pelo roteiro é só mais uma cartada deste jogo envolvente, arbitrado pelo cinema e não pela literatura.

E, no entanto, em *Mulher Aranha* as palavras continuam prevalecendo sobre as imagens, como condutoras, como contraponto, até mesmo como movimento, da mesma maneira que em certos filmes de Joseph L. Mankiewicz, por exemplo (*A Malvada* ou *Júlio César* são as lembranças imediatas). É pela palavra que o *metteur-en-scène* Babenco constrói sua teia, é a voz de Molina em seu delírio de fã cinematográfico que deflagra e marca os ritmos dessa história onde convivem com equilíbrio realismo e fantasia.

O realismo é o atalho mais eficiente para a boa vontade do espectador. A cela, a prisão, os personagens: Valentin, o guerrilheiro, discurso político bem estruturado, humanista, solidário, repleto de todos os empáticos clichês do gênero, com dogmas e verdades absolutas, movido por um objetivo maior e não confessado — ou sequer conscientemente pressentido — que é o poder. O mesmo poder agora exercido por seus carascos. Molina em seu discurso fragmentado, nunca racional mas delirante, o homossexual que encarna o mito da mulher submissa de uma forma que mulher alguma com seu nível de consciência aceitaria, alienado, individualista. Ambos submetidos ao poder e à autoridade, desejo e prazer reprimidos. Em Valentin por pureza revolucionária em primeiro lugar, já que a Revolução deve suprir todas as aspirações individuais. Em Molina pelo simples fato de estar preso, obrigado a conviver com um ser humano que — sempre aparente-



*Sonia Braga*

mente — não pode ser cúmplice dos seus desejos ou fantasias.

Valentín está certo, Molina está errado. Pouco a pouco porém se verá que por sua permanente tentativa de liberação individual, por seu delírio, por sua heróica e praticamente inconsciente recusa de alinhar-se no coro dos descontentes é o aparentemente alienado Molina, o mais corrosivo e perigoso entre os dois. O que pode derrubar os dogmas, o que de fato ameaça as estruturas. Valentín quer que as regras do jogo sejam respeitadas, que se garantam os direitos de cada jogador. Molina simplesmente não está interessado neste campeonato.

A invasão de um personagem por outro, a troca sutil de identidades é a matéria-prima da muito filtrada emoção do filme. Musical, hipnótico, Molina delira em sua narrativa cinematográfica, contando um fil-

me absurdo, feito de muitos filmes, uma história em que uma artista francesa fica encurralada entre o amante alemão e seu compromisso com a Resistência. Realista, racional, Valentín aos poucos se deixará levar por este torpor, ao mesmo tempo em que seu alienado companheiro irá se aproximando cada vez mais da realidade.

A encarnação do mito da mulher submissa é que limpa a cela, é quem organiza o dia-a-dia, é quem socorre e dá assistência, quem ampara e consola. Quem chora, desespera-se, revela-se fisicamente muito mais frágil e incapaz de controle é o revolucionário, o solidário que se atribui a missão de transformar o mundo, o macho até então sem crepúsculo. Os mitos sobre o que faz de um homem um homem são crescentemente destruídos, as preferências sexuais passam a não ter qualquer peso. Importa a capacidade da tro-

ca, da reciprocidade. E a amizade se estabelece sobre uma base que exclui também o medo do corpo, transformado em agente do pecado pelo complexo de culpa judaico-cristão, para aproximar-se de concepções anteriores, quando o contato físico podia ser interpretado como uma ponte a mais entre duas pessoas.

Babenco realizou um filme *cool*, assim como poderia ter optado por um exercício delirante ou caloroso. Dentro dessa escolha, um trabalho perfeito. *Mulher Aranha* está distante de provocar a indignação de *Lúcio Flávio* em sua denúncia de distorções imediatas do sistema ou a comoção de *Pixote* na sua dramática fixação da injustiça e violência urbanas. Mais uma vez, e coerentemente, este cineasta nascido na Argentina, que viveu na Europa e radicou-se no Brasil para fazer uma carreira, investe contra os pilares do sistema. É sua investida mais requintada, em termos de estilo e de produção.

Tudo em *Mulher Aranha* funciona com precisão, inclusive sua descarnada indignação. Com sua opção pela frieza, o cineasta talvez se arrisque a perder boa percentagem das platéias que foram tocadas pela emoção imediata e explícita de *Pixote* e *Lúcio Flávio* (sem falar de *O Rei da Noite*, seu desigual mas sempre interessante primeiro filme, bem menos visto do que os seguintes). Mas aos que aceitarem a cumplicidade proposta por essas memórias de cárcere muitos prazeres serão oferecidos, embora o de reconhecerem na tela um estilo brasileiro de cinema não esteja incluído, pois será muito difícil encontrar semelhanças imediatas entre *Mulher Aranha* e qualquer exemplar da produção nacional.

É notável a concisão do roteiro de Schrader, seu harmonioso equilíbrio que não privilegia nenhuma personagem ou situação, mas serve a uma idéia. O roteiro retribui em clareza, inclusive na difícil introdução do filme fictício contraposto à realidade da prisão (no livro a narrativa dos filmes por Molina sugeria uma enganosa intimidade da obra de Puig com o cinema, quando na verdade ela só a torna ainda mais difícil na prática), o que perde em humor e exuberância latinas.

Inteligente, o que já acontecia no original, é a colocação do diretor da cadeia como uma espécie de segunda mulher aranha, por que ele (interpretado por José Lewgoy, forçado a usar cadeira de rodas após um acidente no início das filmagens) também tece sua teia, ou atua como um *metteur-en-scène* macabro, em sua missão de preservar o sistema. Esplêndida também é a fluência com que o filme passa do verismo da cela da prisão às imagens delirantes do filme narrado por Molina, com São Paulo revista em sépia como se fora Paris, e retorna à cela sem qualquer quebra em seu clima e estrutura. Nessas inclinações controladas exhibe-se o refinado acabamento técnico de *Mulher Aranha*, com fotografia, cenários, figurinos e direção de arte impecáveis como também é a trilha sonora, apenas inci-

dental e jamais insistente, usada em raros e exatos momentos, com discretas sonoridades latinas.

É evidente que a natural *latinidad* de *Mulher Aranha* foi passada pelo filtro anglo-saxônico do roteirista Scharader e, principalmente, do ator Willian Hurt, um inesperado porém soberbo Molina. Inesperado para os leitores do romance e para os espectadores da peça, sem nada da extravagância e da exuberância que se tornaram uma espécie de marca registrada da personagem. Hurt praticamente eliminou o humor e galhofa típicas do homossexual latino que, pressionado pelo machismo quase caricato da sociedade, rebela-se e se torna a mais agressiva caricatura da mulher submissa. Na impossibilidade de adequar-se a esse tipo cômico, Hurt prefere o oposto. Faz um tipo de ritual, trocando olhos revirados e gestos esvoaçantes por magia e mistério. Molina é apenas um prisioneiro comum, ou quase, durante as cenas diurnas, para de noite, vestido de robe e iluminado pela luz de uma vela, expor sua personalidade de exceção, de narrador encantado e encantatório, gigantesco e musculoso duende de um universo de sombras que pode existir muito mais no universo interior de qualquer ser humano do que na aparência exterior de apenas alguns. Pode-se discutir essa abordagem, mas não a inteligência ou a eficiência do seu resultado.

Os outros integrantes do elenco, embora seus personagens não tenham força de determinar rumos e climas para o filme, também estão perfeitos nessa celebração da amizade e da solidariedade dentro de um túnel construído pelo sistema onde a luz não entra nem quando as cenas são diurnas e exteriores. Raul Julia, excessivamente composto nos primeiros minutos, acaba mostrando a dolorosa dimensão da fragilidade do supostamente forte Valentin. Em personagens diferentes, como a delicada projeção da companheira do guerrilheiro ou a heroína delirante do filme fictício, Sônia Braga é uma deslumbrante imagem do feminino idealizado, ainda que não seja solicitada por nenhum dos papéis a esgotar seus recursos de atriz. Os outros intérpretes têm participações episódicas, com exceção de Lewgoy, muito bem como o diretor da prisão, e estão todos extremamente identificados com o universo do filme. Que não tem a forma clássica de um *Memórias do Cárcere*, não corteja nenhuma audácia vanguardista ou sequer parece com o que convencionalmente é reconhecido como linguagem brasileira de cinema. *Mulher Aranha* é outra coisa em seu rigor quase bressoniano na manipulação das emoções, em sua produção de talentoso perfeccionismo: um programa de cinema original e estimulante, de qualquer ângulo que seja visto ou discutido.

---

EDMAR PEREIRA é crítico do *Jornal da Tarde*

---

# Fé no faz-de-conta

ANA MARIA MACHADO

**O Cavalinho Azul** — direção: Eduardo Escorel. Argumento: Maria Clara Machado. Roteiro: Sura Berditchevsky e Eduardo Escorel. Fotografia e Câmera: José Tadeu Ribeiro. Diretores de Produção: Rossy Caetano, Carlos Alberto Dalia, Jaime Schwartz e Cesar Cavalcanti. Cenografia: Maurício Sette. Cenografia e Figurinos: Maurício Sette e Rita Murinho. Montagem: Gilberto Santeiro. Música: Edu Lobo. Som: Cristiano Maciel e José Luiz Sasso. Elenco: Pedro de Brito, Ana Cecília, Nelson Dantas, Joana Fomm. Produção: Cinefilmes. Distribuição: Embrafilme. Duração: 1h22. 1984.

O rapaz devia ter uns dezoito ou dezenove anos. Entrou na sala onde trabalha a garota que, a pretextos variados, ele vem visitar de passagem, diariamente, para delícia dos colegas bisbilhoteiros, já que a esta altura só mesmo os dois ainda não repararam que há muito mais que cortesia desinteressada nessas visitas. Nem cumprimentou e foi logo anunciando:

— Olha só os meus olhos como estão vermelhos.

Diante da atenção solícita dela, esclareceu que vinha do cinema, no mesmo prédio:

— Acabo de ver *O Cavalinho Azul*. Chorei pra caramba, você tem que ver, é lindo.

Uns dois dias depois, foi a vez de Rodrigo. Nas vésperas do vestibular, já posando de futuro universitário, contava que tinha feito uma pausa nos estudos para levar o irmãozinho ao cinema. Foram ver *O Cavalinho Azul*.

— Gostou?

— Ele curtiu muito.

Silêncio. Depois, fui fundo:

— Mas eu curti mais ainda. Sabe que no fim fui até ficando emocionado? Foi um nó na garganta e acabei chorando...

Quer dizer, antes mesmo de ir assistir ao filme de Escorel, eu sabia que estava diante de um fenômeno

diferente. Não por se tratar de um filme sentimental, capaz de fazer as pessoas se emocionarem até as lágrimas. Mas por estar percebendo a ocorrência de algo raro de se encontrar: um filme que faz adolescentes (do sexo masculino) *confessarem* que choraram. Mas que isso, *exibirem com orgulho* esse choro, reconhecerem que são lágrimas nascidas de uma parte muito positiva de si mesmos, que deveria ser admirada pelos outros. E ambos já conheciam a história, convém que se diga. Já tinham visto a peça, lido o livro. Não era o impacto da surpresa do enredo.

Claro que fiquei curiosa para saber o segredo. E quando fui assistir ao filme, fui percebendo o porquê. É que Escorel fez do filme um momento mágico. Mas magia cinematográfica, não literária. Coisa difícilíssima quando se é tolhido por circunstâncias como as que limitavam seu trabalho desde o início.

Antes de mais nada, ele partia de um texto escrito (e muito bem escrito) por uma de nossas grandes escritoras. Para crianças, convencionou-se dizer. E para teatro. Mas nem por isso menos literário. Cheio de diálogos carregados de simbolismo, abstratos, uma coisa cheia de obstáculos, ainda mais devendo ser ditos por crianças — duplo desafio, por não serem atores profissionais e por haver uma tensão muito grande entre a psicologia dos personagens numa linha realista e as falas que lhes cabiam numa linha simbólica. Risco de ridículo.

Só isso já era dose para leão. Mas tinha mais. Como seria possível fazer para crianças um filme sobre a imaginação, mostrando imagens concretas numa linguagem brasileira, com cenários brasileiros e recursos compatíveis com a realidade brasileira? Não consigo ver outro caminho que funcionasse tanto, a não ser justamente o que Escorel trilhou: fazer um filme como qualquer outro, como ele fez *Lição de Amor*, por exemplo. Como o cinema brasileiro tem feito seus melhores filmes: um filme fiel a seu criador e que respeite a inteligência e a sensibilidade do espectador. Sem qualquer distinção de idade. Por isso, deu certo. Porque não ficou falso-feérico, nem debilóide-tatibitate, nem saltitante-trambolhão, nem didático-explicativo, nem apelativo, nem pretensioso, nem metido a poético, nem abstrato, nem nada do que se costuma perpetrar em matéria de produção cultural quando se inverte a mão e se imagina que uma obra de arte, por ser para crianças, deve ter em mente seu leitor/espectador e não seu criador. A peça *O Cavalinho Azul* tem que ser fiel a Maria Clara Machado e não à criança urbana moradora da Zona Sul carioca, onde fica o Teatro Tablado e onde o espetáculo estreou. *O Cavalinho Azul* tem que ser fiel a Eduardo Escorel, e não a pesquisas pedagógicas ou mercadológicas sobre expectativas e comportamentos de um hipotético público.

Nesse ponto, entra em ação o paradoxo que conhecem bem os criadores que, com esta postura, acabam

atingindo a sensibilidade infantil e sendo apropriados pela infância. Como o filme pode ser visto *também* por crianças (mas é ridículo pensar, como tantos adultos fingem fazer, que se destine a ser visto *apenas* por elas), se beneficia de uma abertura, de uma amplidão, que filmes voltados para um público mais restrito às vezes não podem se permitir: pode ser muito mais livre, mais ambíguo, mais ilógico. Mais poético, enfim.

Para isso, o original de Maria Clara ajudava. Afinal, um bom texto literário também tem suas vantagens, como ponto de partida. E a história de *O Cavalinho Azul* mexe com algumas coisas profundas e eternas, acima dos limites de idade, geografia ou cultura.

A primeira delas, e mais óbvia, é a força de imaginação. Quando a gente acredita muito numa coisa que a gente mesma inventa, ela passa a existir. Em outras palavras: a criação humana, se é forte, é real. Ninguém discute isso em se tratando de obra de arte, de criação artística, por mais abstrata que seja, de uma melodiá a um poema ou uma proposta ambiental ou conceitual numa galeria de arte com ares de cosmopolitismo bem evidenciado verbalmente. Mas quando a criação não vem avalizada pela nobreza do *status* estético, com sua inseparável discriminação social entre realizadores e consumidores da obra de arte, então deixa de ser aceita como real e cai na marginalia, rotulada como delírio ou brincadeira, coisa de louco ou de criança. De qualquer modo, pouco séria.

É óbvio, mas convém repisar, para aprofundar a reflexão: o primeiro grande sentido de *O Cavalinho Azul*, texto de Maria Clara ou filme de Escorel, é exatamente

te essa reabilitação do faz-de-conta enquanto criação respeitável, essa profissão de fé no delírio. Delírio manso, é verdade, mas nem por isso menos delirante, só por ser em surdina. A história de Vicente é, em primeiro lugar, a história de um menino que cria uma viagem maravilhosa e um animal fantástico a partir de um pangaré velho, muita solidão e alguns dados estereotipados sobre geografia aprendidos na escola. O material de que dispunha era parco, a não ser sua fome de um amigo especial, que era imensa. Mas a criação foi rica, intensa, profunda, porque correspondeu às necessidades mais íntimas do criador. Por isso foi verdadeira e se tornou universal. Mas é sempre uma criação marginal, plebéia, uma daquelas coisas de criança ou louco, de que falávamos: a história do menino que inventa e em quem ninguém acredita. Nem mesmo a menina que o acompanha — solidária na busca, mas deixando-o solitário na carência e no delírio. Maria se contentaria com o cavalo de carrossel ou o de brinquedo que o vendedor ambulante oferece. Os músicos (deliciosamente “mais do que músicos”) não chegam a crer no Cavalinho, acreditam é na miragem do dinheiro sem trabalho, como tantos outros adultos que nem por isso são considerados loucos. Além de Vicente, o menino-que-inventa, só quem compartilha sua fé é a louca velha-que-viu (numa inesquecível caracterização da própria Maria Clara como atriz). E Eduardo Escorel. Daí a magia. O filme não apresenta uma *féerie* parecida com um sonho, nem uma alegoria à *Joãozinho Trinta*, nem uma sucessão de efeitos luminosos, nem uma seqüência de animação. Não recorre ao estoque

Zeca Guimarães/F4



Pedro de Brito

usual que o cinema tem de reserva para esses casos. Nada disso. Escorel entra no delírio de igual para igual, manso mas determinado, e mostra um Cavalinho Azul de verdade. O único que o menino acreditaria. Como sabem ver as crianças, os loucos, os poetas. E todo espectador que tiver dentro de si um pouco desses três. Não é de admirar que faça adolescentes chorarem.

Outro elemento mítico eterno que a história apresenta é o tema da busca, da viagem cheia de peripécias que põem à prova o herói. No fundo, a *Odisséia* de Homero não passava de uma longa viagem em busca da felicidade doméstica, do repouso do guerreiro. Como, de um certo ângulo, *D. Quixote*, além de ser o louco que delira, é também aquele que sai pelo mundo em busca da construção da justiça. Mas sem dúvida o arquétipo literário dessa procura mítica é o romance medieval do ciclo do rei Artur. Todos os cavaleiros deveriam tentar encontrar o Santo Graal, o cálice onde fora recolhido o sangue de Cristo. Só quem fosse ao mesmo tempo o melhor cavaleiro e a mais pura alma poderia cumprir a tarefa. Era preciso ter fé e não se deixar desviar da meta, não sucumbir às tentações, por mais sedutoras. Lancelote se apaixona por Guinevera e não chega lá. Mas Vicente é como Galaad que não se deixa tentar (nem por circo, nem por banda de música, nem por *cowboy*). Mesmo que todos lhe digam que o cavalinho não existe, mesmo que a própria Maria desista da busca, ele vai em frente. Porque foi essa a dimensão que deu a si mesmo e não pode ser menor que o destino que ele próprio criou. Vicente não é só o menino-que-inventou. É também aquele-que-procura-apesar-de-tudo. A transcendência mítica desse personagem é universal. Uns não acham, como Diógenes. Outros só chegam perto, como Moisés. A incerteza do resultado garante a tensa adesão do espectador.

Mas isso tudo é conversa sobre o sentido profundo da história. Só importa porque o filme consegue contá-la bem. E consegue porque é um trabalho de equipe de alto nível. Impossível falar do filme sem destacar esse aspecto, embora não dê para ficar citando toda a ficha técnica num comentário. Mas o fato é que o som funciona (dá para entender tudo o que se diz), a maquiagem sublinha o necessário na medida justa, a coreografia é ótima, a continuidade é atenta, a fotografia é da melhor qualidade. Até o cavalo está perfeito. Um profissional, se ninguém se chatear com a comparação. Nessa força conjunta, entretanto, fica difícil não destacar dois aspectos. Um é o trabalho de Maurício Sette e Rita Murtinho na cenografia e nos figurinos, com humor, poesia, bom gosto e o tom exato de fantasia que o filme pedia. Outro é a música. Toda ela. Uma das grandes criações recentes de Edu Lobo que, por sinal, anda em fase de altas belezas. Em vários momentos, apoiada de letras de Cacaso que, além de confirmarem o ótimo poeta que é, acentuando mais uma vez sua incrível capacidade de elaborar de forma

reinventada o que bebe na fonte popular, demonstram uma qualidade rara — basta olhar a enxurrada do que equivocadamente se publicou para crianças em matéria de poesia em 1984. Rara, mas simples: ele acredita na poesia e na capacidade que a criança tem de viver a poesia enquanto fato literário. Quer dizer, não fica fazendo concessões ao fácil, nem ao diminutivo, nem às graçolas aparentemente bonitinhas. Suas letras e narrativa em boca do João de Deus têm a dignidade que a função do personagem exige, o mistério que ele comporta. E dão certo, mesmo que aqui e ali algumas coisas figurem no ar para o pequeno espectador. É assim mesmo. Ou alguém imagina que criança acha que linguagem é toda feita para ser entendida sem poder ser brincada? Se assim fosse, não se iam decidir coisas importantíssimas na base de fórmulas encantatórias, tipo *unidunitê, salamê-mingoê*.

Mas voltando à música, queria ainda dizer que o trabalho de composição é ótimo, mas a execução também é um ponto alto do filme. Palmas para a produção musical e os instrumentistas, que eles merecem. E palmas para o diretor, que foi generoso com sua criação, dando ao filme a chance de ter uma música própria dessa qualidade. Mas essa generosidade está no conjunto da obra, é a prova definitiva de que Escorel compartilha da loucura do menino Vicente: acredita no que cria. Isso se evidencia de maneira mais palpável na própria escolha do elenco e das locações e na direção dos atores. E na parceria perfeita com Sura Berditchevski na elaboração do roteiro, ponto de partida de tudo isso.

A soma de todos esses fatores acaba fazendo do filme um marco no nosso cinema acessível também a crianças — filão ainda muito pouco explorado, a não ser nas comédias, das chanchadas da Atlântida aos Trapalhões. No mais, são tentativas isoladas, às vezes simpáticas mas inconseqüentes (como o histórico *Pluft, o Fantasminha*, baseado em outra obra de Maria Clara Machado, cujo principal atrativo era ter entre os figurantes gente conhecida como Vinícius de Moraes, Paulo Mendes Campos e outros, vivendo os marinheiros bêbados). Ou alguns raros momentos de propostas sérias, como as de Flávio Migliaccio com seu *Tio Maneco* ou Geraldo Sarno com *O Sítio do Picapau Amarelo*. O cinema brasileiro não vem cultivando seu público futuro com a mesma constância com que esse público vem sendo preparado, por exemplo, pela literatura, pelas gravadoras de discos ou pelo teatro nas grandes capitais. O filme de Escorel tem essa importância ainda: é um abridor de caminhos. Resta esperar que não seja lembrado futuramente apenas como mais uma tentativa isolada.

---

ANA MARIA MACHADO é escritora e jornalista

---

# Vôo entre galáxias

JAIRO FERREIRA

**Amor Voraz** — Direção, Argumento e Roteiro: Walter Hugo Khouri. Fotografia: Antonio Meliande. Diretor de Produção: Wilson Marques. Cenografia: Cyro Del Nero. Montagem: Eder Mazini. Música: Rogério Duprat. Som: Álamo. Elenco: Vera Fischer, Marcia Rodrigues, Bianca Byington, Lucinha Lins, Cornélia Herr, Beth Martinez, Marcelo Picchi. Produção: Cinema Centro do Brasil. Distribuição: Embrafilme. Duração: 1h52. 1984.

“O cinema é sobrenatural por essência... Vejo o que não é, e eu o vejo, este irreal, especificamente.”

Jean Epstein

Criativamente, não é difícil discernir duas vertentes na obra poética de Walter Hugo Khouri: em seus filmes *standard*, as preocupações nem sempre letárgicas em torno da condição humana — *sintonia existencial* (predomínio do conflito sexo/amor); nos filmes alternativos, as preocupações talvez cosmogônicas ao redor da mesma condição terráquea — *sintonia experimental e/ou visionária* (predomínio de sugestões avançadas, liberação astral, cinema da mente livre).

Identificação de um filme criativo: *Amor Voraz* surge desde logo como um dos pontos luminosos na recente trajetória de Khouri, mas para analisá-lo à altura é necessário fazer um bom *travelling* ou panorâmica de 360 graus ao longo de seus 34 anos de cinema.

As novas gerações de cinéfilos não conhecem *O Gigante de Pedra* (1951-53), que Khouri realizou aos 21 anos, mas aqui basta lembrar que seu título influenciou Julio Bressane (*O Monstro Caráiba*, *O Gigante da América*). A situação básica dos personagens de *Amor Voraz* tem por sua vez algumas semelhanças com *O Anjo Nasceu* (1969): a diferença é que o anjo de Bressane invade uma casa de mulheres vorazes para violentar e matar, enquanto o mutante de Khouri fica com medo das mulheres (“Ele não fará mal nenhum a nós:

nós é que podemos fazer mal a ele”), diz Ana/Vera Fischer).

*O Estranho Encontro* (1958) não está exatamente na linha alternativa de Khouri, mas há nele um elemento de horror: a perna mecânica de Luigi Picchi. E da mesma forma, o consultório dentário de *Prisioneiro do Sexo* (1980) tem uma cadeira em que o algoz executa sensual e sadicamente uma paciente (Aldine Muller), como se fosse um Dr. Caligari erótico, declarada homenagem de Khouri a um certo horror. O cineasta nunca seria alternativo ao ponto de exercitar o horror explícito, mas a observação serve como alerta: mesmo nos filmes de sua *sintonia apenas existencial* há dados da *sintonia experimental* (que tem no gênero horror o seu profeta) e, no caso de *Amor Voraz*, ver-se-á como a *sintonia intergalaxial* não é um delírio, mas uma realidade também de carne e osso.

*Fronteiras do Inferno* (1959) e *Na Garganta do Diabo* (1960) são títulos significantes por si só: diabo/inferno, o mal, o horror invisível ou que não transparece no lado galã de Hélio Souto, menos ainda nas deusas (Aurora Duarte, Odete Lara), e mais em Sérgio Hingst (seu lado de Peter Lorre dos trópicos). Esses dois filmes seriam pontos de intermediação na dramaturgia de Khouri, então em impasse como o próprio cinema da época: fim do ciclo Vera Cruz, primórdios do Cinema Novo.

A linha existencial começa a amadurecer com *A Ilha* (1963) e logra sua primeira obra-prima com *Noite Vazia* (1964), apesar de todas as restrições de alguns observadores radicais: Khouri se revelava um mestre na direção de atrizes, os primeiros planos de Odete Lara e Norma Bengell ficaram nas antologias, mas essa é a dramaturgia da petrificação, o esvaziamento puro e simples da emoção do olhar. E seria isso mesmo que Khouri iria transfigurar em sua obra-prima alternativa, *As Filhas do Fogo* (1978), onde a letargia das personagens funciona criticamente como chave multipessoal/plurissubjetiva: as belas panteras (Paola Morra e Marisa Malbouisson) que passeiam por um Brasil misterioso (admirável aproveitamento plástico de uma estranha vegetação da cidade de Gramado) talvez fossem reencarnações, gélidos fantasmas sensuais ao gosto de Sheridan Le Fanu e por isso alguém (a personagem vivida magnificamente por Karin Rodrigues) vivia gravando vozes de pessoas que já morreram.

Khouri continua intimista em *As Cariocas* (1966), mas causa novo impacto alternativo com o inquietante *O Corpo Ardente* (1966), cinema da animalidade na alma. Seu tributo à contestação seria *As Amorasas* (1968), onde Anecy Rocha conseqüentemente esfria a anatematização. Sucedem-se três filmes *standard*: *Palácio dos Anjos* (1970), *As Deusas* (1972) e *O Último Êxtase* (1973), talvez três passos atrás e um adiante, o novo alternativo *O Anjo da Noite* (1974), mas a *sintonia existencial* vive em crise e gera impasses como *O*



Vera Fischer e Marcelo Picchi

*Desejo* (1976) e *Paixão e Sombras* (1977). A superação dessa fase se dá com um mergulho nas profundezas do abismo: *As Filhas do Fogo* (1978), irmão de universo dos mundos paralelos ou não de *Amor Voraz*, valendo transcrever algumas declarações esclarecedoras publicadas pelo jornal *Folha de S. Paulo* (1979):

“O meu fascínio pelo clima fantástico, pelo irreal, pelo estranho e pelo insólito vem desde as minhas leituras de infância e continuou pela adolescência e pela idade adulta, ali já abrangendo todos os domínios da arte: literatura, artes plásticas em geral e, naturalmente, cinema”. (...)

“O fantástico e o sobrenatural passaram a ser encarados sob novas formas, as pesquisas ampliaram-se, gente considerada ‘séria’ passou a se interessar por esses assuntos, mas a Poesia essencial, a magia e o *frisson* que envolve todos esses fenômenos continuaram a prevalecer sobre tudo”.

Em *Amor Voraz*, uma jovem sensível e de mente livre, Ana (Vera Fischer desde já como a nossa Greta

Garbo), enfrenta o ceticismo de sua governanta, Sílvia (Márcia Rodrigues) que grava o seu depoimento (e agora não se trata mais de ‘vozes do além’) fundamental sobre o mutante (Marcelo Picchi em extraordinária interpretação) que pinta num misterioso casarão à beira de uma represa envolvida por densa vegetação poética:

“Ele veio como se fosse o astronauta, arriscando a própria vida. Sem saber como vai ser sua volta. O planeta dele teve que ser evacuado, por estar no fim. Vai se congelar definitivamente tornando-se inabitável dentro de algumas centenas de anos... acabando... gelido... angustiado. Há milhares de anos que eles estão tentando sair de lá. Ele não é o único que está aqui — e não é só na Terra que eles estão tentando. Eles estão procurando pontos vivos, em outros sistemas planetários, para salvar quem for possível. Mas eles tentam isso por meios diferentes do que a gente pensa, ouve falar ou vê na televisão: naves espaciais, discos... essas bobagens. Eles utilizam a própria luz. E alguns já estive-

ram na Terra antes de qualquer civilização. Nós estávamos começando e eles já estavam acabando. Eles só podem sair com suas mentes, deixando os corpos lá... e sobrevivendo em novos corpos. Já enviaram muitos, mas poucos conseguiram sobreviver. Só alguns voltaram com os dados que interessam... para começar um dia o abandono total. Mesmo nesse instante, milhares deles estão germinando nas águas de muitos locais da Terra... Eles ficam anos viajando através da luz, inconscientes. E depois um dia nascem de novo dentro da água de algum lugar, sem saber o que vão encontrar em corpos novos e imperfeitos. Eles precisam ir todos os dias ao mesmo lugar, à mesma hora, para poder receber energia e instruções — e enviar informações. Mas eles viveram há milênios em angústia e desespero. Eles falam muito nisso. Não conseguem mais suportar o peso de viver, essa angústia permanente. Mas mesmo assim eles não querem acabar: querem continuar em algum outro lugar, começar tudo de novo...”

Após esse verdadeiro manifesto poético de *sintonia intergalaxial*, a tetráquea Silvia comenta com um quê de inveja:

“E você pode me explicar por que eles escolheram logo um planeta de merda como a Terra pra começar de novo? Em matéria de angústia, ninguém vai ganhar da gente. Pelo menos de mim não.” Ao que Ana dá a frase final da seqüência:

“Pelo jeito, a angústia não tem limites nem medida... Pelo menos ninguém quer acabar. A mente quer continuar.”

Tentando e conseguindo se comunicar com o mutante que não fala, não come, não vê televisão, mas faz amor cosmicamente, a personagem de Vera Fischer se apaixonou e declara:

“Quanto tempo ficou desintegrado no espaço... Quando você chegar lá, eu já vou estar morta há muitos anos. Se você me deixar aqui eu nunca mais vou te ver. E vou saber que você existe. E está perdido na luz. Eu passei a vida esperando. E agora eu sei que chegou o que eu sempre desejava. Você é Deus que veio ao meu encontro. O meu Deus que chegou.”

Captando mentalmente as mensagens do homem que veio através da luz, Ana anota num papel o seu pedido de execução de uma fórmula química. Dirige-se a um laboratório especializado onde fica sabendo que o pedido é muito avançado para o atual estágio científico terráqueo: “Tem coisas aqui que só se conhece teoricamente. Não se poderia achar, mas eu quero saber quem fez essa fórmula”, é o que ouve da laboratorista. Ana começa a se desesperar e volta ao mutante: “Você precisa pedir uma nova fórmula para eles, hoje. Pede uma coisa mais simples. É impossível fazer aquela fórmula. Você está sofrendo, não é? Impossível fazer alguma coisa. Não posso te ver assim.”

O que o mutante teria pedido à jovem sensível com a condição *sine qua non* para continuar na Terra?

Eis a metafísica da *sintonia intergalaxial*. E, no entanto, para o avançado ser da luz talvez fosse algo muito simples.

Filme de *science-fiction* sem efeitos especiais ou visuais, *Amor Voraz* é um raro exemplar da inesgotável força do cinema como veículo de sugestões poéticas. Só com muito talento é possível conseguir a densidade que Khouri atinge aqui com recursos mínimos: uma casa à beira de um lago, extraído pura magia a partir da paisagem, muito também devido à extraordinária luminosidade da fotografia de Antonio Melian-de, à música altamente funcional de Rogério Duprat, à precisa montagem de Eder Mazini.

Embora não seja um filme hermético, sendo perfeitamente acessível ao grande público, *Amor Voraz* não é uma dessas produções que se entende definitivamente numa única visão. Ele deixa muitas sugestões, pontos de reflexão sobre a condição terráquea: um filme da transição astral Peixes/Aquário? Homem espacial ou homem aquático? Ou apenas a poesia que nasce de uma *sintonia experimental, visionária e intergalaxial*?

Pessoalmente ficaria com a última interrogação e com a certeza de que a chave para a compreensão de *Amor Voraz* não está só nele, mas em outros filmes de Khouri, principalmente os *standard*: o executivo (voz e vulto de Roberto Maya numa experiência de câmera subjetiva) de *Eros*, o *Deus do Amor* (1981) se relacionava com nada menos de 19 mulheres das mais belas e não encontrava uma resposta satisfatória para as suas inquietações, como também acontecia em *Amor, Estranho Amor* (1982) ou *Convite ao Prazer* (1981). Mergulhos/viagens na infância ou no futuro: Khouri procura ampliar a área humana ou não de uma nova consciência por meio de um certo desregramento de alguns caminhos. Quando se pensava que ele já estivesse fazendo uma sùmula de sua obra (com *Eros*), como estão fazendo Antonioni, Bergman, Godard ou Fuller, o inquieto poeta de São Paulo acena com esse alto vôo intergalaxial que é *Amor Voraz*, indicação de que sua obra ainda tem muito campo a explorar. Como *mise en scène*, *As Filhas do Fogo* continua sendo a sua máxima *experiment in terror*, ou *soft-horror*. Este *Amor Voraz* seria um marco em sua obra não por dispensar totalmente as cenas de sexo implícito das quais Khouri nunca abriu mão, embora a atividade seja em si um ato de coragem num momento em que qualquer filme criativo é uma ilha rodeada de filmes *hard-core* por todos os lados. Haverá novos pontos tão luminosos na seqüência de sua obra em processo? Certamente é o que gostaríamos de esperar entusiasticamente, mas sem angústia...

---

JAIRO FERREIRA é crítico e cineasta

---

# Flor de plástico

JOÃO LUIZ VIEIRA

**Flor do Desejo.** — *Direção e Roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Argumento: Roberto Gomes. Fotografia: Antonio Meliande. Cenografia: Luis Carlos Rossi. Figurinos: Leni Caetano. Montagem: Jair Garcia Duarte. Som: E. Szankovski Prod. Cin. Elenco: Imara Reis, Caíque Ferreira, Tamara Taxman. Produção: Star Filmes. Distribuição: Atlântida UCB (RJ) e Luna Filmes (SP). Duração: 1h43. 1984.*

No atual panorama da produção cinematográfica brasileira (1984-85), *Flor do Desejo* surge como mais uma proposta de um cinema comercialmente viável e caráter populares de fácil identificação com seu público e de qualidade tanto no seu acabamento textual quanto textual, isto é, na competência artesanal do elenco, fotografia, cenografia e montagem. Conseguindo driblar os difíceis e cada vez mais (e novamente) fechados caminhos da exibição e lutando por um espaço em meio a tantos mandados de segurança contra a exibição do filme brasileiro, pode ser que, não tanto como *Cabra Marcado para Morrer* (seis semanas em cartaz no cinema Palácio 1, no Rio de Janeiro), porém certamente mais do que *Noites do Sertão*, *Flor do Desejo* consiga seu merecido espaço, encontre e dialogue com o seu público. Trata-se de uma difícil tarefa, menos pelas qualidades do filme do que pelas imposições e caracterização do mercado cinematográfico brasileiro hoje, fevereiro de 1985, quando o filme brasileiro de apelo mais popular repete o rito anual de férias garantido pelos Trapalhões ou disputa ferrenhamente a competição pelo sexo explícito com o similar estrangeiro (competição assumida e já tornada expressa pelo cartaz do americano *As Gostosas de Las Vegas*: “a sacanagem americana é mais moderna e mais completa.”). O resto, e aqui inclui-se o caso de *Flor do Desejo*, não consegue espaço no mercado, uma vez mais dominado pelo produto de Hollywood, que se encontra, nos últimos anos, em franca recuperação.

*Flor do Desejo* é mais um exemplo de que, sem a ambição de conquistar prêmios no exterior, uma determinada proposta de cinema popular não precisa necessariamente ser equacionada com pobreza de idéias e de acabamento formal. E que, dentro dos limites de um gênero definido, no caso específico, o cinema erótico de humor, qualquer realizador de talento e sem preconceitos tem muito com o que trabalhar. Tal linhagem vai longe, passando mais recentemente por um outro realizador do cinema paulista, como Carlos Reichenbach, e indo um pouco mais para trás, até o *Macunaíma* ou *O Bandido da Luz Vermelha*, este último, pobre de recursos materiais, porém riquíssimo formal e estilisticamente. Apoiado numa série de conquistas narrativas encontradas no cinema contemporâneo, Guilherme de Almeida Prado realizou um filme cuja importância, a meu ver, reside na concretização de uma idéia proposta e esboçada anteriormente por outros filmes brasileiros recentes, ou seja, a não-divisão rígida entre o imaginário e o “realismo”, entre sonho e o real, afirmando, talvez para o arrepio de uma outra tendência (dominante) no pensamento e na prática cinematográfica brasileiros que o sonho e a fantasia também formam parte da realidade do brasileiro, principalmente, como apontarei adiante, se esse sonho tem a ver com um desejo profundo de justiça e vingança.

Há as concessões de praxe num cinema que, como todo o cinema contemporâneo, brasileiro ou não, sofre a concorrência pesada da televisão, notadamente a ênfase no desempenho sexual da protagonista principal. Entretanto tais seqüências articulam-se organicamente com a narrativa e são duplamente camufladas pelo “realismo” do ambiente, por sua vez motivado pela natureza da profissão de Sabrina (Imara Reis), ambientada em excelentes locações na zona do meretrício da área portuária de Santos, São Paulo, e pela escolha deliberada de uma estética *kitsch*, inspirada, por sua vez, nas fotografias de revistas eróticas hoje encontradas por todas as bancas do país.

O casal de protagonistas do filme encena uma fábula popular de heroísmo e de vingança, carregada de óbvias conotações políticas com significados de imediata decifração pelo espectador. A aparentemente simples crônica da trajetória de ascensão de um casal de marginais (Sabrina, a prostituta, e Gato (Caíque Ferreira), estivador quase sempre sem trabalho, juntam-se, montam um novo ponto de prostituição e passam a explorar igualmente outras mulheres também sem emprego) acaba por transformar-se numa fábula popular de conotações claramente políticas. Por um acaso, numa fuga inesperada da polícia, os dois se vêem envolvidos numa trama policialesca onde o “crime organizado” apóia-se nas articulações entre políticos locais (como o deputado Mario Fulam... Leia-se corretamente o sobrenome de trás para frente!), a polícia



Imara Reis e Caíque Ferreira

e os “interesses estrangeiros”, estes se apossando gananciosamente de vários territórios naquela área, incluindo o verde e amarelo Bar Brasil que os estrangeiros querem comprar, (“uns vampiros... proprietários que querem juros altíssimos”, segundo o português, dono do bar). Sancionados pelo deputado corrupto, tais interesses são descobertos e denunciados por Gato e Sabrina numa clara proposição anárquica de “justiça social” efetuada pelo invisível poder dos fracos. No final, os créditos do filme reforçam a idéia central de que “quem rouba pouco se “ferra”... quem rouba muito *tã* no bem bom” ao estender a noção de roubo para o noticiário político, que envolve nomes de ministros de estado, do Banco Central, do Planalto. Um dos grandes méritos do filme de Guilherme está no fato de que

ele consegue desenvolver um claro e irônico retrato do país, propondo, ao mesmo tempo, um cinema moderno que se apóia nos mais codificados gêneros encontrados em formas populares de comunicação de massa como os melodramáticos conselhos sentimentais de programas de rádio, a foto e a telenovela, o filme de aventura e *suspense*, o filme policial, a chanchada e a pornochanchada, a música popular brasileira, enfim, todo um elenco de referências textuais que não exclui o toque Godardiano da autocitação, como na presença muito apropriada do cartaz de *As Taras de Todos Nós* (1982).

O filme é um grande *flashback*, narrado na primeira pessoa, como na maioria dos melhores exemplares do *Film Noir*, gênero que determinou também a

opção estilística pelas filmagens à noite, onde Gato, guia do espectador, passeia pelas ruas escuras do cais, iluminadas por alguns letreiros em *neon* que brilham nos calçamentos molhados. Tal como em *Cidadão Kane*, *Flor do Desejo* começa como uma irônica reportagem-documentário, só que agora encenada para a televisão. Desbaratada a rede criminosa e apontados os culpados, Gato e Sabrina tornam-se heróis instantâneos, procurados pelos incansáveis entrevistadores dos programas de notícias da televisão. Mas o enigma, tal qual em *Kane*, é colocado para o espectador: “Quem é, e o que fez Gato?” E é a partir dessa interrogação inicial que o filme vai desenvolvendo e construindo a

*A dúvida que coloca em xeque a representação cinematográfica instrui o espectador sobre o poder ficcional do cinema.*

trajetória de Gato e Sabrina, fluindo consciente do próprio prazer em se contar uma fábula. A trama diegética tecida por *Flor do Desejo* me parece bastante rica exatamente porque conta, em seu ponto de partida, com o universo mitológico criado através das lendas do cais do porto, esse lugar tão “literariamente” sobrecarregado, e aí inserindo uma multiplicidade de formas narrativas que criam um fascinante jogo de intertextualidade, característico de um cinema moderno e polifônico, onde múltiplas vozes co-existem dentro de um mesmo texto, em afinidade com uma tendência marginal do cinema brasileiro ao qual já me referi. Todo o *flashback* que marca o eixo narrativo do filme é explicado pelo próprio Gato. Seu personagem é o reflexo de um imaginário popular construído a partir de seu próprio desejo, na medida em que tudo o que vemos na história não passa de ilustrações heroizadas criadas pelo personagem que constrói a si mesmo, no momento de narração para a reportagem da televisão, dono soberano de todos os pontos de vista. Tal como em *O Bandido da Luz Vermelha*, Gato também é apaixonado pelo cinema, fã das antigas sessões duplas que combinavam faroeste e Kung-Fu. Assiste a *Fúria do Dragão* ou a *Desafio a Bala* (*Requiem for a Gunfighter*) e imagina-se para a sua amada à espera no leito, um Bruce Lee ou um Randolph Scott ao som do conhecido assobio-tema de *O Bom, o Mau e o Feio*. Assim fica mais claro perceber a função estilística de certas imagens quase inertes e fechadas sem ação, como o longo e belo plano descritivo do grupo de pros-

titutas que posam para a câmera ao som charmoso de uma sempre ótima Cida Moreira, numa composição “clássica” desse tipo de representação. A imagem que Gato fabrica de si mesmo é deliciosamente carregada de um excessivo romantismo *kitsch* que se torna evidente pelo artificialismo da encenação como pura construção. Gato sonha, de olhos abertos, em um dia também poder ser um oficial da marinha e vestir o elegante uniforme branco com o qual o oficial visita Sabrina. O uso da cor nessa seqüência, assim como a ação que destaca o presente dado a Sabrina pelo oficial (flores de plástico reiteradas pela justificativa “para que durem tanto quanto o nosso amor”), remetem diretamente a uma estética de fotonovela, embalada pelo som de Nat King Cole em *Aquelles Ojos Verdes*. Ao mesmo tempo em que o episódio efetivamente faz parte da narrativa “real”, fazendo-a avançar (Sabrina, por preferir passar a noite com o oficial e amar por prazer e não por obrigação, acaba uma vez mais na rua, sem emprego, sempre acompanhada do seu sofá vermelho) a impressão que se tem é de que toda a seqüência não passa de mais uma fantasia de Gato, elaborada durante um banho de chuveiro no cais. Às vezes a demarcação é mais clara, ainda que ocorrendo posteriormente, como, por exemplo, numa das melhores seqüências do filme, onde enquanto Sabrina fatura sua variada clientela, Gato, escondido embaixo da cama para roubar o dinheiro dos incautos, acaba sonhando também em possuí-la, cansado de ser mero cúmplice naquela rotina profissional. Desta forma, a ambigüidade narrativa domina grandes passagens do filme, e o espectador é levado a duvidar da veracidade do relato de Gato. Tudo o que está sendo visto e ouvido aconteceu mesmo? A dúvida, que coloca em xeque a própria representação cinematográfica, instruindo o espectador sobre os poderes ficcionais do cinema, tem seu melhor momento num outro quadro fixo, desta vez, mais um ícone da cultura popular *kitsch*, que é a pintura de uma floresta em chamas, dessas que se encontram com facilidade pelas calçadas dos centros urbanos. Conseguida numa série de pequenos furtos a residências locais, a pintura é a representação perfeita, no imaginário de Gato, da Terra do Fogo, local mágico e distante, destino do oficial da Marinha por quem Sabrina se apaixonara. Gato, fascinado pela imagem, de repente lhe atribui vida e passa a ouvir o barulho real do fogo consumindo as árvores. O som subjetivo, criado em cima de alguma coisa inerte, pode ser uma boa metáfora para o aspecto “mágico” do próprio cinema e para *Flor do Desejo*, em particular, em sua extrema habilidade de ficcionalizar o banal, comprometido com uma outra realidade brasileira, a do sonho e da fantasia.

JOÃO LUIZ VIEIRA é professor, crítico e pesquisador de cinema

# Fome e vontade de comer

JOÃO CARLOS RODRIGUES

**Espelho de Carne** — Direção: Antônio Carlos Fontoura. Argumento: Vicente Pereira. Roteiro: Antônio Carlos Fontoura. Fotografia: Carlos Egberto Rocha Faria da Silveira. Diretor de Produção: Cesar Cavalcanti. Cenografia: Carlos Prieto. Figurinos: Carlos Prieto. Montagem: Denise Fontoura. Música: David Tygel. Som: Ismael Cordeiro. Elenco: Hileana Menezes, Denis Carvalho, Maria Zilda, Daniel Filho, Joana Fomm, Helena Cardoso. Produção: Emigma Sociedade Civil Ltda. Duração: 1h30.

**Estrela Nua** — Direção: José Antônio Garcia e Ícaro Martins. Argumento e Roteiro: José Antônio Garcia e Ícaro Martins. Fotografia: Antônio Meliande. Diretor de Produção: Geraldo José Marinho Filho. Cenografia: Oswaldo Afonso Mesquita Filho. Figurinos: Emília Beatriz Magalhães Duncan. Montagem: Eder de Azevedo Mazzini. Música: Arrigo Barnabé. Elenco: Carla Camuratti, Cristina Aché, Jardel Mello, Ricardo Petraglia, Selma Egrei, Vera Zimmerman, Cida Moreyra.

Escolhido um dos representantes brasileiros no recente Festival do Rio, *Espelho de Carne*, de Antonio Carlos Fontoura, até que recebeu boas críticas, embora tenha desagradado a quase todas as facções presentes à sala Glauber Rocha do Hotel Nacional. Se o filme não possui os requisitos adequados a uma competição internacional, nem por isso merece ser apedregado por jacobinos moralistas. Assisti pessoalmente ao representante oficial (ou seria oficioso?) de uma república africana de expressão portuguesa declarar abertamente que se o filme tivesse sido realizado em seu país, o "camarada" Fontoura teria ido parar na cadeia. É o caso de indagar: seria isto um defeito do filme... ou, quem sabe, lá do regime vigente no tal país?

O enredo de *Espelho de Carne* tem todos os ingredientes possíveis para entreter o público urbano. Jo-

vem casal compra num leilão um estranho espelho que pertenceu a um grande bordel. Pouco a pouco mudam de comportamento, como que possuídos pelo objeto, e cometem quase todas as variantes do pecado da luxúria, com amigos, vizinha, criada e até com desconhecidos. Dilema final: quebrar ou não o maldito objeto para libertar-se do Mal?

O primeiro equívoco cometido pela direção me parece o próprio tratamento dado ao tema. Das duas opções principais, endossar o sobrenatural (o espelho é realmente mágico e possui os personagens) ou criticá-lo (o espelho então seria apenas um mero pretexto para que os personagens liberassem sua sexualidade reprimida), o cineasta preferiu a primeira e mais perigosa, porque dificultado pelas nítidas intenções satíricas do texto original de Vicente Pereira. Uma das convenções do cinema fantástico é que o sobrenatural seja levado a sério, não apenas pelos personagens, mas ainda pela *mise-en-scène*. Se não, como impressionar a platéia? No caso deste filme, o espelho (onde habitaria um demônio) é canhestamente iluminado por uma cafona e desnecessária luz vermelha, agravada por uma trilha sonora telegráfica que, à primeira nota, já nos faz adivinhar "lá vem o espelho aprontar novamente..." Na seqüência final, quando todos (menos o espectador) vêem o dito demônio finalmente surgir, fica demonstrada a origem teatral da história e o roteiro feito às pressas.

O segundo erro está exatamente na adaptação do original, do qual sobraram apenas a idéia geral e os diálogos das seqüências das mulheres entre si. Enquanto na peça, o jovem casal é novo-rico e acaba de mudar-se de um quarto-e-sala para um apartamentinho melhor, no filme ele habita um luxuoso edifício no moderno bairro de São Conrado. Ora, quem mora em tais locais não possui os problemas morais dos personagens. Como crer que a vizinha interpretada por Maria Zilda, tão magnificamente vestida, tenha de bater ponto numa repartição e jamais possa chegar um minuto atrasada? Por outro lado, enquanto na peça as cenas de sexo são apenas sugeridas por estranhos ruídos em *black-out*, no filme elas surgem no velado apogeu do *softcore*. Não são eróticas, nem ao menos excitantemente pornográficas, simplesmente grotescas e ridículas, sem exceção. E numerosas, já que possuídos pelo diabólico espelho (reflexo do próprio inconsciente) os personagens trocam e destrocam de par nas mais variadas composições. Sadomasoquismo, adultério, masturbação, homossexualismo: todos ou quase todos os tabus burgueses são rompidos em seqüências desnecessárias e de constante mau gosto. Igualmente, a inclusão de cenas suplementares (o leilão, a portaria do edifício) ou de personagens apenas mencionados no original (a doméstica, o garotão mascarado) não cumpre a função de aliviar o excesso de diálogos. Na direção propriamente dita, Fontoura é sempre hábil em



*Ileana Menezes, Maria Zilda, Daniel Filho, Joana Fomm.*

lidar com os atores, em especial, com Ileana Menezes. É de assinalar entretanto o exagero de *closes* e planos americanos típicos da linguagem acadêmica de TV num filme repleto de nudez e palavões, o que impossibilitará sua divulgação por este meio de comunicação.

Depois de tudo o que acabou de ser dito, todos poderiam pensar que *O Espelho de Carne* é o pior filme do ano, o que também não é verdade... Existe nele uma inquietude, uma neurose que lateja na insatisfação eterna daqueles personagens medíocres e amedrontados, e creio que este aspecto neutraliza os muitos defeitos deste filme, que me parece mais vítima de uma adaptação inadequada e de uma produção às pressas. Seu principal problema é a indefinição: nem bem sobrenatural nem tanto sátira, nem pornochanchada nem pornô, nem vanguarda nem TV, nem carne nem peixe.

*A Estrela Nua*, de José Antonio Garcia e Ícaro Martins também trata de possessão, mas num ambiente bem diverso. Em São Paulo, uma jovem é contratada para dublar uma atriz depressiva que acaba de morrer num desastre de carro e, durante o trabalho, vai sendo possuída pela personalidade da falecida, até encontrar o mesmo fim.

Os diretores, autores do interessante *O Olho Mágico do Amor* e do maldito *Onda Nova*, sabem filmar

e transmitem sua paixão pelo cinema nas freqüentes citações a outros filmes, tanto na primeira parte (sátira à indústria cinematográfica nacional) quanto na segunda (onde entra o *suspense* propriamente dito). A mais inquietante delas refere-se ao filme de Arnaldo Jabor, *O Casamento*, exatamente o filme que está sendo rodado quando a atriz morre no desastre, igualzinho a Adriana Prieto, atriz de Jabor, morta em circunstâncias semelhantes.

A ágil e hábil montagem de Eder Mazzini (aqui talvez no seu trabalho mais brilhante) faz e desfaz o quebra-cabeça da complexa narrativa, que mescla o cotidiano da dubladora ao da atriz, o filme-desta com as alucinações daquela. É ótima a trilha sonora de Arrigo Barnabé, incluindo o número musical com Cida Moreira numa sauna masculina, a exemplo da americana Bette Middler na Continental Baths de Nova Iorque na década passada. Boa a fotografia e boas as interpretações, tanto as realistas (Carla Camurati) quanto as estilizadas (Patrício Bisso).

Até aqui poderíamos supor ser *A Estrela Nua* o melhor filme do ano, o que provavelmente não será. Alguns diálogos emperram momentos que se pretendem sérios e / ou poéticos; os figurinos *kitsch* são pesadões quando se pretendem diáfanos, prejudicando as principais seqüências da angustiada atriz interpretada por

*Dois filmes unidos  
pelo tema da  
possessão*



*Carla Camuratti.*

Cristina Aché. Principalmente, salta aos olhos uma certa falta do que dizer, apesar da evidente competência para fazê-lo.

Estes dois filmes, unidos longinquamente pelo tema da possessão revelam-se no entanto absolutamente diversos ao menor aprofundamento crítico. Em *Espeelho de Carne* o excesso de intenções e angústias do diretor sucumbe diante do seu academicismo e da adaptação apressada. Já em *A Estrela Nua* a linguagem não-

convencional e eficiente dos cineastas quase consegue nos desviar da falta de assunto. O que sobra em um falta no outro e assim, mesmo diferentes, os dois acabam se completando. Como a fome e a vontade de comer.

---

JOÃO CARLOS RODRIGUES é jornalista, crítico e roteirista de cinema e TV.

---

# Retrato post-mortem

OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO

**O Auto-Retrato de Bakun** - Direção: *Silvio Back*. Pesquisa e Roteiro: *Silvio Back e N.N. Padrella*. Fotografia e Câmera: *Adrian Cooper*. Som Direto: *Romeu Quinto*. Montagem e Edição: *Laércio Silva*. Produção Executiva e Assistência de Direção: *Maraidit Flores*. Produção: *S. Back Produções Cinematográficas / Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná*. Distribuição: *Embrafilme*. Duração: 43 min. 1984.

Será que um artista se mata porque ganhou como prêmio uma caixinha de tintas, e não uma láurea mais brilhante? Não que esta seja a tese, propriamente, do documentário de Sílvio Back *Auto-Retrato de Bakun*, sobre um pintor paranaense cuja mística está em ascensão, e que se suicidou em 1963, aos 54 anos. Mas na investigação que faz sobre a vida — mais que a obra — de Miguel Bakun, Back deixa entreaberta essa porta. A caixinha de tintas (ou era de lápis de cor? o filme menciona as duas versões) existiu realmente. Ao recebê-la, por sua participação em um salão onde outros obtiveram coisas bem melhores, Bakun comentou com a família: “Estão-me mandando de volta para a escola”. Pouco depois se matou. O documentário estabelece esse elo, e talvez jogue muita ênfase sobre ele. Afinal, Bakun agiu pelo único e mesmo motivo por que age o suicida: um forte desequilíbrio psíquico em que Tântatos se torna mais forte do que Eros. O resto são acidentes.

Mas o empenho de Sílvio Back, sem dúvida, foi “aquecer” seu filme, de maneira a escapar à fórmula antiga e chatíssima da quase-totalidade dos filmes sobre arte: um discurso teórico, quase sempre em linguagem para ser lida e não ouvida, ilustrado por quadros e imagens de arquivo, e sem qualquer humanidade. Pode-se até dizer que, aqui, é o contrário — e que o fato de Bakun ter sido artista não foi a motivação prioritária nem o eixo de atenção do cineasta. No fundo, ele procurou muito mais pesquisar um homem e sua circunstância, uma personagem evidentemente trágica, cer-

cada pelo mórbido fascínio que envolve o suicida. Por isso, a obra pictórica de Bakun aparece pouco, e de maneira assistemática. Parece-me difícil, a partir do filme, formar um conceito definitivo sobre a qualidade e o significado do pintor. E os depoimentos também se concentram mais no produtor que no produto.

A grande bolação de Back, aliás, está justamente na sua seleção de depoentes. Amigos, familiares, críticos, outros artistas, todos eles eram testemunhos esperáveis nesse tipo de processo. Mas Back trata de trazer para a frente de suas câmaras... Miguel Bakun. E o faz através de dois recursos. O primeiro, mais convencional, consiste em colocar na boca de um ator (que aliás é um pintor) conceitos enunciados em outros tempos por Bakun. O segundo, absolutamente anticonvencional, é a descoberta de uma médium que fala pelo artista morto, na primeira pessoa, e analisa sua vida, seu trabalho, seus porquês, e o desenlace. A idéia é brilhante, mesmo que os resultados não possam ser levados inteiramente a sério.

Pois nem o autor do filme, presumivelmente, acreditou muito na autenticidade da testemunha. Nenhum efeito de linguagem é usado para enfatizar o que poderia ser algo de magia ou transcendência: a médium fala prosaicamente (e, na medida em que o filme avança, cada vez com maior desembaraço, no fim olhando candidamente para a câmara), num ambiente prosaico, num enquadramento plano, numa iluminação despida de artifícios. Por um lado, isso é honesto. Mas por outro, será que a honestidade é a verdade e a eficácia estilística? Lembro-me de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”. Analogamente, o cineasta. Se Back quisesse, poderia ter tornado mais verossímil a mediunidade de sua médium, trabalhando estilisticamente a favor disso. Ao optar por não fazê-lo, deixa evidente o caráter artificioso e o texto quase empostado com que o pretense Bakun se apresenta *post-mortem* a nossos olhos.

Mas não há dúvida de que o resultado é curioso, e como num mosaico as diversas visões fragmentárias vão-se compondo até fornecer uma imagem inteligível. Pelos amigos, pelos quadros, pelas outras personagens, e até pela médium — cujo discurso, é claro, reflete afinal um conceito sobre Bakun que ela apreendeu de alguma forma —, vamos tendo uma idéia clara do retratado. Delineia-se a dura circunstância de um artista da província, que, por temperamento, quer-se manter alheio às modas do momento (permanecendo figurativo quando a maré vira abstrata), e que vai deixando, por isso, de receber os principais prêmios dos salões. Delineia-se uma dúvida ainda mais dolorosa: o possível drama de um pintor de talento, e sensibilidade humana bem acesa, mas sem a centelha criativa que lhe permitiria dar, de fato, o salto. Repito que a obra pictórica mostrada em *Auto-Retrato de Bakun* é



*Miguel Bakun*

pouca para um julgamento de valor sobre o artista. Mas, meio temerariamente, e com base também no perfil bastante amplo do ser humano, acho possível uma conclusão talvez inflexível: Bakun se matou porque não era suficientemente grande como pintor — nem suficientemente míope para não o perceber. E este é o

maior mérito do filme de Sílvio Back: pôr à tona, e em discussão, conflitos desse porte, insolúveis e eternos.

---

OLÍVIO TAVARES DE ARAÚJO é jornalista e cineasta.

---

# Em busca do espaço perdido

HELIO NASCIMENTO

**Verdes Anos** — *Direção: Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Argumento: Luiz Fernando Emediato. Roteiro: Alvaro Teixeira. Fotografia e Câmera: Christian Lesage. Cenografia: Marlise Storchi e José Artur Camacho. Figurinos: Marta Biavaschi. Montagem: Alpheu Godinho. Música: Nei Lisboa, Augusto Licks, Nelson Coelho de Castro e Dedê Ribeiro. Som: Roberto Carvalho, Toninho Muricy e Fernando Fefa. Elenco: Werner Schünemann, Luciene Adami, Marco Antonio Bredda. Produção: Z. Distribuição: Nacional Distribuidora de Filmes Ltda. Duração: 1h30. 1983.*

**Me Beija** — *Direção e Argumento: Werner Schünemann. Roteiro: Werner Schünemann, Giba Assis Brasil, Rudi Lagemann e Luis Palese. fotografia: Alberto Salvá. Cenografia: Marlise Storchi e José Artur Camacho. Figurinos: Marta Biavaschi. Montagem: Francisco Sérgio de Magalhães Moreira. Direção Musical: Celso Loureiro Chaves. Som: Júlio Spier. Elenco: Nina de Pádua, Rudi Lagemann. Produção: Z. Distribuição: Nacional Distribuidora de Filmes Ltda. Duração: 1h22. 1984.*

O jovem cinema do Rio Grande do Sul, que merece ser assim chamado não apenas pela idade de seus realizadores, traz sua contribuição ao debate sobre o cinema brasileiro na medida em que coloca em cena uma geração até então ausente das telas: aquela criada nos anos de tumulto, numa época em que temas antes vetados enfraqueciam com o vazio por eles deixado qualquer manifestação cultural. É jovem, também, esse cinema, por se recusar a aceitar o discurso como fórmula salvadora e a alegoria como o caminho da salvação. Ao contrário, tanto em *Verdes Anos* como em *Me Beija* tudo gira em torno desse sol que sempre

deveria ser o personagem. Se os diretores dos dois filmes pertencem a uma geração que vivenciou uma época de sustos e de horizontes limitados, não são eles e sim as criaturas filmadas que transmitem ao espectador de hoje tais experiências. A recusa em criar personagens reais, a distorção do cenário e a transformação da imagem em algo desprovido de veracidade têm transformado certo tipo de cinema em algo cada vez mais distante do real e portanto da própria época que procura realçar. Os cineastas do Rio Grande do Sul que agora começam a disputar seu lugar no mercado exibidor são jovens também por essa opção, que recusa as antigas propostas de um cinema soterrado de símbolos e que termina por sufocar qualquer voz individual. Tanto em *Verdes Anos* como em *Me Beija* essa é a primeira qualidade. Os dois filmes nada distorcem ou atrofiam. Procuram registrar a realidade através de personagens de cuja veracidade não é possível duvidar.

Desde a fase do super-8 e também nos filmes curtos em 35 milímetros, os jovens do Sul sempre evidenciaram tal preocupação com o real, com um universo que, sendo produto também de sua imaginação e de sua perspicácia, na medida em que resultante de um processo de elaboração bem conduzido, nunca fosse adulterado pelo escapismo do formalismo inócuo. O sonho de um personagem era filmado em *Deu Pra Ti Anos 70*, sem que isso representasse qualquer violência da realidade. Em *Inverno* há uma cena em que a rua parece povoada por fantasmas que expressam um sentido de deformação, sem necessidade de que a realidade filmada seja prejudicada. *No Amor*, o primeiro 35 milímetros da geração, ainda um curta-metragem, é uma verdadeira lição de economia, sem que o filme adote qualquer forma de didatismo. Nesse pequeno mas revelador filme toda a idéia aparece concentrada: são os personagens que aprendem; são eles que adquirem noção mais profunda da realidade, através das suas próprias vivências.

Sem prejuízo de outras virtudes, inclusive aquela de serem documentários reconstituídos das perplexidades e das frustrações de uma geração, *Verdes Anos* e *Me Beija* têm como valor básico essa escolha pelo personagem e pelo realismo de cena. O primeiro filme, *Verdes Anos*, trata do jovem em fase de formação. Nesse cenário limitado pela mediocridade há sombras ameaçadoras e personagens não devidamente clarificados que se constituem em possibilidades de perigo. É, principalmente, um filme-confidência, uma espécie de crônica de uma fase em que a imaginação se alia à inexperiência, terminando por criarem situações que, ultrapassadas, se constituem em marcos no rumo da maturidade. *Me Beija* já não trata basicamente de alunos, mas de professores. Estamos, portanto, diante de um prolongamento no tempo. O universo captado pela câmera se torna mais interessante. Outra vez, o tema da ameaça é desenvolvido, só que agora de maneira mais



*Verdes Anos: um filme que evita simbologias exageradas.*

ampla e metódica. Temos em cena três personagens principais. Os três, cada um de maneira diferente, expressam tipos de comportamento gerado por situações nas quais o livre desenvolver das potencialidades humanas é impedido de se afirmar, de se constituir em elemento básico na formação da personalidade. Felizmente, pela própria lei da ação e da reação, sempre existe a possibilidade de tal gênero de pressão ocasionar o gesto de altivez e rebeldia. A professora que procura, no final, um caminho novo expressa esse tipo de reação, sem a qual a história não teria movimento e tudo permaneceria estático. Mas há, também, o sentimento de náusea e desalento, esses subprodutos da incomformidade diante de situações opressoras e vexaminosas. Sempre haverá os optantes pela fuga mais radical, pelo vazio completo e final. Um terceiro gênero de comportamento é aquele que mistura o medo diante da sociedade e diante de si próprio. Mesclam-se no professor tímido o indivíduo incapaz de um gesto de rebeldia diante de uma injustiça e aquele impossibilitado de exprimir sua paixão diante da mulher amada. *Me Beija* é um filme que termina por nos lembrar que as marcas da repressão não são apenas as políticas. Existem também as marcas na alma, invisíveis num primei-

ro olhar, mas que terminam por se constituir na própria capacidade de um indivíduo, oprimido pelo medo, de alcançar o equilíbrio emocional.

Os filmes brasileiros recentemente produzidos no Rio Grande do Sul são jovens também porque se recusam a abordar o tema da repressão apenas pela forma mais tradicional, que poderíamos chamar política. Por isso mesmo são também políticos devido a essa busca da amplitude e da totalidade. Os defeitos que possam existir num e noutro filme não nos devem limitar na sua apreciação e na constatação de sua importância. Cinematograficamente, eles nos apresentam a correta opção pelo realismo cênico e pela luz que sempre emana de personagens verídicos. Como documentos, expressam a dor, a frustração e os sinais de esperança de uma geração que cresceu limitada e que terminou criando seu espaço, afirmação comprovada pela realização desses dois filmes. Há ainda imperfeições, sem dúvida, mas *Verdes Anos* e *Me Beija* são duas respostas a um tempo passado e também a prova de que há várias maneiras de resistir, entre elas fazer cinema.

---

HÉLIO NASCIMENTO é crítico do *Jornal do Comércio*, de Porto Alegre.

---

# Micro pista

BERNARDO CARVALHO

**O Incrível Sr. Blois** — *Direção: Nuno Cesar Abreu. Fotografia: José Roberto Eliezer. Montagem: Vania Debs. Música: Raul do Valle. Produção: NCA Prod. Artísticas. Distribuição: Embrafilme. Duração: 11m. 1984.*

Existem filmes documentários que, tendo na dúvida sua força principal, apenas apresentam perguntas sem jamais tentar respondê-las. Existem corpos que, em sua paradoxal e complexa existência, fazem vir à tona questões fundamentais e insolúveis de nossa compreensão do mundo. *O Incrível Sr. Blois* (filme e personagem) encaixa-se tanto num como no outro caso. Nele e para ele tudo roda em torno de um único ponto: a arte. A adequação entre o discurso das imagens e aquele do objeto homônimo focalizado por elas não poderia ser maior. “O que é arte?” é, certamente, o *leitmotiv* dos dois.

O filme possui uma unidade e coerência raramente vistas em curtas que se sustentam sobre uma personalidade ou fato não-ficcional, a tal ponto que fica difícil acreditar que o personagem existisse realmente antes de ser registrado pela câmera (num certo sentido, é a própria fala de Blois e, em última instância, o filme ao divulgá-la que o inventam enquanto artista — “A arte não existe. Ela se declara”, diria Harold Rosenberg). Para documentar seu “corpo”, sua irônica presença e filosofia, são utilizados os mais diversos desvios (representação dos fatos que narra, recurso a uma música soturna, que lembra filmes de terror, e a inserção de trechos de filme velado na apresentação) que alimentam o clima de enigma, mesmo se este acontece sobre fatos insignificantes, ou simplesmente absurdos se observados sob uma outra ótica. Recuos e avanços que tentam traduzir em imagens o mistério ao mesmo tempo cômico (que outra saída?) e transcendental, uma qualidade incognoscível do “ser arte” que exala o esotérico miniaturista.

Nesse sentido, trata-se de um documentário sobre a impossibilidade de definição da arte. Seu maior mérito, o que o faz “funcionar”, talvez seja essa maneira

com que retrata a figura de Oscar Blois e seu delirante discurso num equilíbrio delicado entre a crença e a ironia, entre a perplexidade frente ao desconhecido e uma forma humorada de enfrentá-lo. Na verdade, tanto faz se ele é um personagem “real” ou “imaginário” (sua materialidade oscila entre esses dois espaços), se sua presença ocorre no registro documental ou no processo fático de uma ficção. Essa ambigüidade é uma de suas características mais fortes e só faz intensificar o enigma do qual é um exemplo inegável. O que importa é que Blois é a personificação vulgar e marginal da opacidade ontológica da arte. Nele estão depositadas algumas das interrogações mais delicadas em que se debate a arte contemporânea em busca de uma identidade.

A partir de uma questão inicial, mais superficial — a do estatuto da miniatura dentro de uma hierarquia estética —, em que Blois reivindica a denominação de artista que não lhe é atribuída oficialmente, surgem outras mais complexas que evidenciam não apenas o lugar do artista e da arte, mas toda a abrangência da visão bloisiana. Toda sua produção se baseia no ilusionismo e na verossimilhança. Mas, ao contrário das relações que estes procedimentos mantêm normalmente, dentro de uma perspectiva mais clássica (de origens renascentistas), com o mundo, sua obra não tem o real como referência, mas explicitamente um outro universo desconhecido, estranho e particular, próprio aos delírios de seu autor. Ou melhor, se existem referências diretas com a realidade e o mundo visível, é para fazer das obras passagem para uma dimensão à parte. A miniatura, ao mesmo tempo que se constrói sobre a mais perfeita semelhança de um modelo real, institui sutilmente um novo espaço, um novo real absolutamente distante do suporte original. Ao reproduzi-lo literalmente nos mínimos detalhes, trocando apenas uma variável (a escala), o miniaturista faz nascer um espaço duplo, mas microscópico e, conseqüentemente, perverso (o filme acentua essa característica e revela sua força ilusionista ao registrar os pequenos ambientes como se possuíssem tamanho normal e pudessem ser habitados por atores humanos). A passagem de um mundo ao outro, a perda das coordenadas, paradoxalmente através da semelhança mais obsessiva, impõe um ponto significativo: que é na verossimilhança, por um desvio ilusionista quase imperceptível, que se fabricam as mais avassaladoras ficções; aquelas que, como se Borges ou Lewis Carroll, podem mostrar que o suporte real não passava também de uma construção fantástica e imaginária.

Por tudo isso, seria possível definir a arte como transfiguração e perversão do real, tomando os trabalhos de Blois como modelo. Mas a verdadeira razão da criação desse outro mundo decorre exatamente da impossibilidade de compreendê-la e defini-la através dos elementos e conceitos que o mundo real oferece ao au-



*Blois: a arte reinventando tudo a partir do zero.*

tor. Não é à toa que seu estranho universo, se não exclui, demonstra uma profunda dificuldade com a palavra. “É fácil pintar a olho nu. O difícil é escrever”, diz ele, referindo-se ao ato de pintar sobre o dorso de uma pulga. “As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretendia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou. Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte — seres misteriosos cuja vida perdura, ao lado da nossa, efêmera”<sup>1</sup>. Frente a essa condição, Blois prefere incentivar o mistério a tentar desvendá-lo. E, nesse caminho, o filme o acompanha brilhantemente.

Sua concepção da arte também é artística. Ao exercer e justificar sua obra, o miniaturista arma não apenas material mas intelectualmente esse universo à parte, como se a arte fizesse tudo partir do zero ser reinventado. Desde o pincel (um palito com um fio de sua própria sobrançelha partido em dois) até os sabores únicos transmitidos por um extraterreno e uma ciência excêntrica (trionomia), que, segundo ele, rege todas as coisas, tudo faz parte de uma cosmogonia particular, imprescindível para sustentar a difícil compreensão dessa Vontade que impele os corpos às ações estéticas.

Criando uma sistemática e uma lógica completamente imponderáveis — maneira de manter o mistério intacto e, simultaneamente, não sucumbir a ele, tornando-se a fonte de toda a produção —, Blois deixa fluir, no conjunto de seus trabalhos (miniaturas, pinturas sobre dorsos de pulgas, navios contruídos dentro de garrafas) e fala esquizofrênica, apenas um pequeno traço, uma ligeira pista do crime: arte é, de uma só vez, beirar, invadir e construir o impossível; avançar dentro da impossibilidade e contaminar o mundo com ela.

Assim, o filme retoma, na escolha de seu objeto e na maneira de abordá-lo, uma das vertentes originais do cinema, esquecida pela grande maioria dos documentários atuais: registrar os fatos, sem tentar resolvê-los, permitindo a impressão nas imagens do enigma fundamental que os engendra. Enfim, captar pela condição única do registro cinematográfico, também inexplicável e complexo, não a verdade, mas a poesia das coisas.

<sup>1</sup> Rilke, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Tradução de Paulo Rónai, Editora Globo.

BERNARDO CARVALHO é cineasta, roteirista e crítico da revista *Isto É*.

# Punks de massa

MARIA DO ROSÁRIO CAETANO

**Bammersach** — Direção, Roteiro e Produção: Michael Ruman e Ana Mara Abreu. Animação: Cao Hamburger. Fotografia: Marcos Romiti e Fábio Golombek. Cenografia: Ana Mara Abreu, Altman. Montagem: Lula Galvão. Coordenação Musical: Gabriel Kalili. Produção: ECA/USP e Embrafilme. Distribuição: Embrafilme. Duração: 9m. 1984.

O I Festival do Cinema Nacional de Caxambu escolheu o filme *Bammersach*, de Ana Maria Abreu e Michel Namur, como o melhor, após julgamento dos júris oficial e popular. A dupla premiação chamou atenção para fenômeno emergente no cinema brasileiro: o filme de animação. Tudo indica que os anos 80 verão, definitivamente, o amadurecimento deste gênero cinematográfico no Brasil.

Em 1982, o Festival de Cannes reconheceu o valor de Marcos Magalhães premiando *Meow*, enorme sucesso de público em nossos cinemas. No ano seguinte, o Festival de Gramado premiou *Tzuma*, *Tzubra*, de Flávio del Carlo. No final do ano passado, *Bammersach*, recém-concluído, entusiasmou Caxambu. Os primeiros anos da década dos 80 viram, ainda, o sucesso comercial de dois longas-metragens de Maurício de Souza: *A Turma da Mônica* e *A Princesa e o Robô*. Uma mostra do filme de animação, organizada pela Embrafilme, percorreu algumas das mais importantes cidades brasileiras mostrando filmes de animação de curta e média duração. Paralelamente ao XVII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, aconteceu em outubro passado o I Festivalzinho de Brasília do Cinema Brasileiro, mostra panorâmica que exibiu curtas e longas de animação: de *Sinfonia Amazônica*, de Anélio Latini (1954), passando por *Piconzê*, de Yppe Nakashima, (1972) e diversificando-se em dezenas de curtas de

Marcos Magalhães, Stil, José Rubens Siqueira, Marcelo Tassara, Chico Liberato, e outros. O vencedor do Festivalzinho foi Stil com *Supertição*.

Apesar destes eventos e premiações animadores, a situação do filme de animação brasileiro ainda é difícil. Alguns realizadores, entusiasmados com esta linguagem, continuam insistindo. Fora Maurício de Souza, de carreira vitoriosa na indústria editorial com as histórias em quadrinhos da Turma da Mônica, os demais realizadores brasileiros trabalham com muitas dificuldades. Marcos Magalhães, depois da consagração em Cannes, e com três filmes bem-vistos em circuito comercial *Mão Mãe*, *Meow* e *Animando* (este, resultado de estágio no National Film Board, do Canadá) resolveu criar, no Rio de Janeiro, a Oficina de Cinema de Animação (Rua dos Artistas, 199 — Vila Isabel, RJ — 20511). Na Bahia, Chico e Alba Liberato trabalham com afinco. Acabam de concluir o primeiro longa de animação baiano: *O Boi Aruã*. No interior paulista, floresce o Núcleo de Animação de Campinas. É, porém, em torno da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA-USP) que gravita hoje o maior número de jovens realizadores de filmes de animação. Flávio del Carlo, oriundo do criativo estúdio Pod'Minoga, dirigido pelo artista plástico e dramaturgo Naum Alves de Souza, tem agora como companheiros de estrada o grupo Zabumba (Hamilton Zini Jr., Ricardo Pinto e Silva, Daniel Brasil) e a Turma Bammersach (Michel Namur, Ana Maria Abreu e Cao Hamburger). Como professor da ECA-USP, desenvolve, nesta área, papel especial o cineasta e professor Marcelo Tassara. Ano passado ele lançou o magnífico *Povo da Lua*, *Povo do Sangue*, poético e panfletário filme sobre os direitos e sofrimentos do povo Yanomami, realizado com animação de fotos de Cláudia Andujar.

## Monstro da noite

*Bammersach*, filme de estréia da dupla Ana Maria Abreu e Michel Namur) abre caminho promissor na área do cinema de animação. Se em *Animando*, Marcos Magalhães, depois de experimentar todas as ricas possibilidades do filme animado, resolvia trabalhar com o próprio corpo, animando-o de forma hilariante e apaixonada, em *Bammersach*, a opção é clara desde o início: o espectador verá um filme de animação de bonecos de massa. O ambiente é a metrópole paulista. O anoitecer nos mostrará uma cidade banhada de luzes, onde *drive-ins*, cinemas convencionais, clubes noturnos e bares recebem uma "fauna" especial. Definido o espaço físico de *Bammersach*, anunciado em verdes letras garrafais, resta apresentar os bonecos-personagens. Primeiro, vemos um mendigo estirado no chão. Depois um *hippie* com sua flauta, um *punk*, e — por que não? — uma família: os Bolinhas (papai Bolinha, mamãe Bolinha e a filha). Estes personagens

viverão cenas cotidianas na noite de uma grande cidade: antes de o *hippie* entrar em cena, um paquerador de traços latinos conquista uma moça. Ela entra no carro do conquistador, que quase atropela o *hippie*. Tudo acaba bem. De jardineira azul, camisa verde, cabelos amarelos e sapatos brancos o *hippie* perambula pelas ruas, tocando *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Como contraponto, entra em cena o *punk*. A trilha sonora anuncia o estribilho de um sucesso *punk*: "O mundo vai acabar/O mundo vai acabar". A câmera continua apaixonada por seus personagens e pelo exuberante cenário. Este, muitas vezes, resulta confuso. Quem prestar atenção nos detalhes verá que Glauber Rocha é duplamente homenageado. Figura no cartaz do Cinema São Roque e numa placa colocada na rua. O cartaz, porém, anuncia que ali é exibido um filme de sexo explícito, intitulado "*Elas Querem, Eu Não Deixo*". Liberdade poética? Claro, se não fosse assim, como explicar a plaqueta do cinema que avisa: lotação esgotada. A bilheteira, de *bobs* na cabeça, boceja com ar de cansaço. A turma de *Bammersach* quis fazer uma ingênua e saudável homenagem ao Cinema. Nada mais justo que destacar a imagem de Glauber e sonhar com os anos 30 e 40, quando as filas nos cinemas eram constantes.

A publicidade ocupa seu espaço nobre na geografia urbana. Para lembrar tal fato, os criadores deste filme de bonecos colocam um avião rasgando os ares. Na frente, vemos um anúncio: "Fly Swamp Air". Neste momento o cenário pertence ao mundo dos bonecos, com sua magia e ingenuidade. O avião vem em sua representação ultramoderna, símbolo maior da velocidade e da civilização hiperindustrializada.

É neste contexto que surge Bammer, inicialmente uma bolinha de massa verde. Ao sair do lixo este ser, que veremos ser um mutante, transformar-se-á num dragão verde. Até encontrar o ET (é nítida a lembrança do filme de Spielberg. Além do ET, bicicleta voa pela tela, em dois momentos), Bammer manterá a forma de um grande lagarto verde. Depois, frente ao boneco-

símbolo do novo cinema americano, assumirá forma arredondada. Bammer resolve, então, barbarizar. Com voracidade especial devora o *hippie*, o *punk*, a família Bolinha. Depois resolve descomê-los. Ao saírem do interior deste monstro nascido, disforme, do lixo, os personagens sofrerão mudanças inesperadas: o *hippie* verá suas roupas no corpo do *punk* e vice-versa; o bigode do papai Bolinha vai parar na cara de mamãe Bolinha.

A história de Bammer, o monstro-da noite gerado pelo lixo, é primária. Por isto, sente-se a falta de um roteirista mais seguro e ciente das intenções do filme. A rápida passagem de Bammer pela noite da grande cidade não deixa marcas sensíveis. Aliás quando ele regressa, disforme, à lata de lixo, ficamos desapontados. Apesar do dinamismo do filme, a tentativa de sintetizar sua história em nove minutos acaba deixando a desejar. quando *Bammersach* termina, o comentário sai natural: que legal, lúdico, alegre, criativo! Depois, quando revemos o filme, numa segunda, terceira ou quarta vez, fica a constatação: faltou uma idéia mais sólida para unir estes incríveis personagens, este cenário tão rico em detalhes da geografia da grande cidade.

Sendo comum no mundo do filme de animação a retomada de personagens, resta-nos esperar que Bammer, o monstro do lixo, volte a atacar. E nesta volta, que assumo, de forma mais elaborada, o seu intento de comer e descomer figuras da noite da grande metrópole. Quem sabe, Bammer, este monstro verde, resolva interferir também na geografia urbana, às vezes tão opressiva. No mais, resta-nos esperar dos núcleos de cinema de animação brasileiros — seja o carioca de Marcos Magalhães; o campineiro de Lazaretti; o baiano de Liberato; os paulistas de Sérgio Tastaldi e da turma da ECA-USP — que continuem explorando as infinitas possibilidades desta linguagem.

---

MARIA DO ROSÁRIO CAETANO é jornalista do *Correio Braziliense*

---

# Recorte poético

VALÉRIO DE ANDRADE

**Vinícius de Moraes, um Rapaz de Família** — *Direção, Roteiro e Trilha Sonora: Susana Moraes. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Marta Luz. Som: José Sette e Walter Goulart. Produção: Vina Filmes. Distribuição: Embrafilme. Duração: 30m. 1984.*

A imagem que o espectador-leitor tem de Vinícius de Moraes é a do grande amante, de múltiplos amores, cercado de mulheres bonitas e de gente inteligente. Do intelectual brilhante que, no palco e nas entrevistas, ironizava, com humor diplomático, os donos do poder que o expulsaram do templo sagrado do Itamarati.

Alegre, bem humorado, charmoso, Vinícius espelhava com perfeição a idéia romantizada que o País tem de Ipanema. Afinal, foi daqui, de um dos bares de seu bairro, que surgiu a *Garota* que seria eternizada pelo poeta e consagrada na América por Frank Sinatra. À noite, sob os refletores, junto com o parceiro Toquinho, Vinícius, copo de uísque à mão, improvisava-se em cantor e encantava o público.

Esse mesmo público, provavelmente, ficará decepcionado ou chocado com a imagem do ídolo revivido

em *Vinícius* — *um Rapaz de Família*. O choque, é inevitável. Lá, na tela, não encontramos o mito — apenas o homem, desnudado pela câmera e pela desmitificação da intimidade. Não se pense, porém, que se trata de um filme *contra* Vinícius. Na verdade, o que desagrada, incomoda, não é o filme em si, é a realidade.

Na condição de filha, teria sido mais fácil para Suzana de Moraes realizar um documentário convencional, igual a tantos outros do gênero, exaltando a imagem heróica do mito e ocultando as fraquezas humanas. Logo de saída, ao surpreender Vinícius dormindo, após uma bebedeira, a câmera entra em conflito com a imagem que o espectador tem na cabeça. O que vemos, na tela, é a figura de um Vinícius envelhecido, bêbado ou de ressaca, falando com a gente como se estivesse numa mesa de bar, em fim de noite.

A estrutura cinematográfica de *Um Rapaz de Família* é informal, descozida, como se fosse um álbum fotográfico, com fotos do passado, cenas do presente, trechos de conversas, visitas aos amigos. Um retrato de corpo inteiro, corajoso e honesto. Corajoso porque, ao fugir ao tributo rotineiro, Suzana de Moraes mostrou algo que a gente sabe que existe mas prefere não ver. Honesto porque, em lugar da salvaguarda do mito, preferiu expor o lado humano de Vinícius, o pai, o amigo, o companheiro.

Vinícius certamente estaria sorrindo se soubesse que o perfil cinematográfico feito por Suzana andou agredindo a moral e os bons costumes. Afinal, sob esse aspecto, ele sempre foi um desajustado, um rebelde, que vivia a vida na plenitude da liberdade individual. Esse, o Vinícius que está no filme — um filme que não é um mero e incolor retrato 3x4.

VALÉRIO DE ANDRADE é crítico das revistas *Manchete* e *Fatos*



## Imbróglie fantapolítico

Meu caro editor,

Interessei-me pela crítica do diplomata Edgar Telles Ribeiro sobre a estrutura dramática de *Tensão no Rio*, embora a achasse um pouquinho acadêmica, contando a estória do filme e tudo. É evidente que sendo um filme experimental, como também o era *O Bravo Guerreiro* e *Uirá*, não é o reconhecimento generalizado seu objeto principal. Além do que, os anos tornam os sentimentos finos e o couro grosso. Lembro sempre do tempo em que *O Bravo Guerreiro* era elogiado em Nova Iorque por Susan Sontag ou em Roma por Jean-Marie Straub e esculhambado aqui pela crítica local. Nunca mandei publicar na coluna do Zózimo que Claude Levy-Strauss viu e gostou de *Uirá*, em Paris, no clássico Studio des Ursulines. Pequenos, secretos orgulhos... Mas voltando ao filme, devo dizer que apesar do interesse pela prosa do nosso professor de cinema, continuo aguardando uma crítica sobre o objeto fílmico e não sobre sua anedota.

Como as referências do filme são *Topázio*, de Hitchcock, e *Los Ambiciosos*, de Buñel, a alusão ao bem-pensante cinema político europeu — a esquerda com cachimbo — é descabida. De fato, a proposta dramatúrgica de *Tensão* (tratar o real como uma história em quadrinhos “fantapolítica”, montar uma comédia dramática, distanciada, a partir dos clichês da latinidade) não tem nada a ver com “sutilezas cromáticas”. Poucas coisas me comovem no cinema como a boçalidade dos mestres: ainda outro dia revi, no Cineclub Macunaíma, *La Règle du Jeu*, do corpulento Renoir, onde a sedutora Lisette, empregadilha do castelo e pólo erótico do filme, aparece pelo menos duas vezes

mordendo um maçã enquanto tenta patrões e criados.

Quanto à verossimilhança, já imaginou se fôssemos jogar fora *O Cangaceiro*, do alucinadamente genial Lima Barreto, só porque na vida real os brigantes andavam a pé e não a cavalo? Eu não estava elaborando um tratado de fronteiras mas delirando uma trama, sem preocupações



*Tensão no Rio*: Flavio Sabag, Anselmo Duarte, Ana Maria Magalhães

com a política externa das ditaduras latino-americanas, que não carecem de estudos profundos. Veja só como nosso brilhante “pragmatismo responsável” não nos impediu de dever até as calças.

Mas a respeito do roteiro, terreno em que o nosso Edgar excede, queria precisar que a estrutura dramática padece da interrupção de um ano que foi imposta às filmagens pelo também diplomata Celso Amorim. E um filme interrompido, quando é retomado, só tem uma preocupação: viabilizar-se. Eu brincava sempre dizendo que o primeiro terço do filme, fotografado pelo requintado Murilo Salles, com movimentos de guias, plantas-sequências, fotografia “hiper” etc, era estilo Columbia e que

os outros dois terços, fotografados pelo instigantemente lírico Antonio Luís, era Pel-Mex. Vai daí que embora tenham passado pelo roteiro as mãos ilustres de Jorge Duran ou, ainda que fugazmente, o brilho de Claudio Bujunga, não seria chique comprometê-los com o imbróglie que eu mesmo montei. E montei mesmo, com a autoridade que me dão os prêmios que

acumulei quando praticava o delicado artesanato do corte e costura de imagens e sons e a valiosa interlocução de Aida Marques e Hercília Cardillo.

E tem mais: a manter-se esta linha editorial de convidar profissionais do assunto para tratar dos temas dos filmes, tenho sugestões a fazer. Gostaria de ler nos próximos números a crítica de um geólogo sobre *Chico Rei*, aurífera reconstituição histórica de Walter Lima Jr. e sobretudo os comentários de Castor de Andrade sobre o zoófilo *Rei do Rio*, de Barreto, o Jovem.

“Cordially yours”

Gustavo Dahl

## En attendant les Ursulines

Prezado Editor,

Muito simpático e, sobretudo, muito tranquilizador verificar que o "reconhecimento generalizado" não é o objetivo principal de *Tensão no Rio*. Resta saber quantos iluminados terão saltado alegremente na cadeira ao identificar as referências a *Topázio* e a *Los Ambiciosos*. Haja ambição.

Falando sério: Acho normal que o autor defenda sua cria. Nesse sentido, uma réplica minha agora sequer se justificaria: o filme está aí para ser visto, e quem se der o trabalho de conferir com meu artigo poderá, sem muito esforço, tirar suas conclusões. O próprio Gustavo confessa na carta seu "imbróglia" e ainda acrescenta "com a autoridade que me dão os prêmios que acumulei". É o popular *fiz sim! e daí?* que lamentavelmente ainda parece vigorar entre nós, conseqüência, talvez, de um excessivo acúmulo de pequenos e secretos orgulhos do passado.

Mas se aqui vai uma resposta, não é tanto para polemizar em torno do filme, e sim para fazer uma pergunta. O fato de eu ser do ramo, e de escrever sobre um filme que supostamente tenha a ver com política externa, é ironizado por Gustavo Dahl, aí implícita (e o mesmo ocorre quando o diretor me chama de professor) uma idéia de incapacidade, ou inadequação ao ofício de crítico (que eu desenvolvi, por sinal, desde 1968, no *O Jornal* e, depois, no *Correio da Manhã*). Pergunto: se o artigo tivesse sido favorável ao filme, se ao invés de críticas tivessem jorrado aplausos, alguém invocaria minha condição de diplomata para impugnar os elogios?

Pouco provável. Porque não é o fato de eu ser diplomata que incomoda, e sim o fato de eu ter sido pouco

diplomata. Quanto a professor, não se assuste Gustavo: pouco diplomata (na crítica) sou, porém, bom professor. Se o próprio diretor tivesse passado por minha sala de aula nos quatro anos em que lecionei na Universidade de Brasília, esta troca de cartas, por exemplo, jamais teria ocorrido. E quem sabe estivéssemos todos agora, secretamente orgulhosos, com uma cópia do *Pariscopes* nas mãos, conferindo a próxima estréia de *Tensão no Rio* no doce *Studio des Ursulines*?

Abraços afetuosos,

Edgar Telles Ribeiro

## Batalhador solitário

Apesar de ser contemporâneo do avião, o cinema tem viajado muito de trem. Não é preciso citar um dos primeiros "sucessos" dos Irmãos Lumiére (*A Chegada do Trem na Estação de La Ciotat*) para se ter uma boa idéia disso. Basta acompanhar o próprio desenvolvimento da História do Cinema para se verificar que essa afirmação é verdadeira.

Meu último encontro com Marcos Farias começou num vagão-restaurant de um trem — *Santa Cruz*, viajando do Rio para São Paulo. (Este último encontro desenvolveu-se ainda mais durante o I Encine, congresso do Cinema Brasileiro que os cineastas paulistas organizaram no ano passado.)

Curiosamente, meus primeiros contatos com Marcos também tinham a ver com trens.

No final dos anos 50, os bate-papos dos futuros "criadores" do Cinema Novo se davam na Rua Araújo Porto Alegre, no famoso (e hoje extinto) Bar Vermelhinho, que ficava em frente ao prédio da Associação

Brasileira de Imprensa onde eram realizadas as sessões da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Os horários dessas sessões eram de modo a facilitar e traír o interesse das pessoas que após o expediente se reuniam para verificar e discutir o bom cinema

\*\*\*

Marcos Farias (Marcos Ney Silveira de Farias) fazia parte desse grupo de amigos, do qual eu era um observador principiante e curioso. Cada um de nós vinha de uma atividade diferente. O caso mais interessante era o de Joaquim Pedro de Andrade que estudava Física na Faculdade Nacional de Filosofia e estava prestes a largar tudo pelo cinema. (Todos esses fatos apresentados aqui são fiéis à realidade, salvo quanto à cronologia, ponto no qual tenho o defeito de fraquejar.)

Joaquim Pedro reunia em sua casa de Ipanema esse grupo de pessoas\*, mas nunca participei dessas reuniões. Infelizmente. Cursava o segundo ou terceiro ano da Faculdade de Direito da Pontifícia Universidade Católica e trabalhava na Companhia Vale do Rio Doce.

Minha adesão às sessões da ABI se deu por um interesse antigo pelo cinema e pela necessidade de aprofundar os conhecimentos instintivos, devido à obrigação de escrever semanalmente sobre o assunto para *O Metropolitano*, jornal da União Metropolitana de Estudantes.

Meu pai, oficial do Exército, agregou-se por três ou quatro vezes, assumindo cargos civis. Esses cargos, invariavelmente, eram na área de viação e obras (leia-se hoje: "Transportes"). Foi diretor da Rede Viação Paraná—Santa Catarina, da Estrada de Ferro Santos a Jundiá, da Estrada de Ferro Central do Brasil e trabalhou no gabinete do Ministério ao qual essas ferrovias eram subordinadas.

O trem elétrico que ganhei em Curitiba, num Natal do fim dos anos 40, nos acompanhou até a volta ao Rio. Meu pai morto, o trem elétrico aí está, brinquedo de adulto, testemunho da fidelidade do militar excêntrico ao meio de transporte mais cinematográfico. Com o trem, ficaram também uma filmadora Paillard-Bolex (16mm) e um projetor Bell & Howell que se uniram a esse expressivo espólio.

Este artigo versa sobre a saudade, mas não é monopólio familiar nem pessoal. Faço este testemunho porque, fundamentalmente, não posso deixar de anotar algumas maneiras pelas quais cheguei ao cinema e, sobretudo, a conhecer Marcos Farias.

O primeiro filme dele, justamente, foi *O Maquinista*, e são inesquecíveis, na cabeça deste cronista, as imagens de um dia de filmagem no pátio de manobras da gare Barão de Mauá, da Estrada de Ferro Leopoldina. Nas discussões sobre cinema cabia sempre a ele a parte referente à economia, à organização financeira da produção ou da "nascente" indústria cinematográfica nacional, a ponto de se cogitar com dificuldade das posturas do Marcos Farias diretor de filmes. Sempre que ouço os nomes de Jacques Deheinzelin ou de Cavaleiro Lima a imagem adulta de Marcos (destacada no meio lúdico que é o do cinema carioca...) me vem à cabeça.

\*\*\*

A aventura turfística o repôs no clima aparentemente ficcional que nos circunda. Um grupo de cineastas (eu inclusive) participou de uma espécie curiosa (e frustrada) de *joint venture* comprando o potro *Martel* que passou a representar e a defender parte considerável do cinema brasileiro no Hipódromo da Gávea. Estranha coprodução esta, que ao menos promo-



Mara Rúbia em *Tem Bububu no Bobobó*

veu o conagraamento de um grupo razoável de pessoas que passaram a se reencontrar durante as tardes e as noites das corridas.

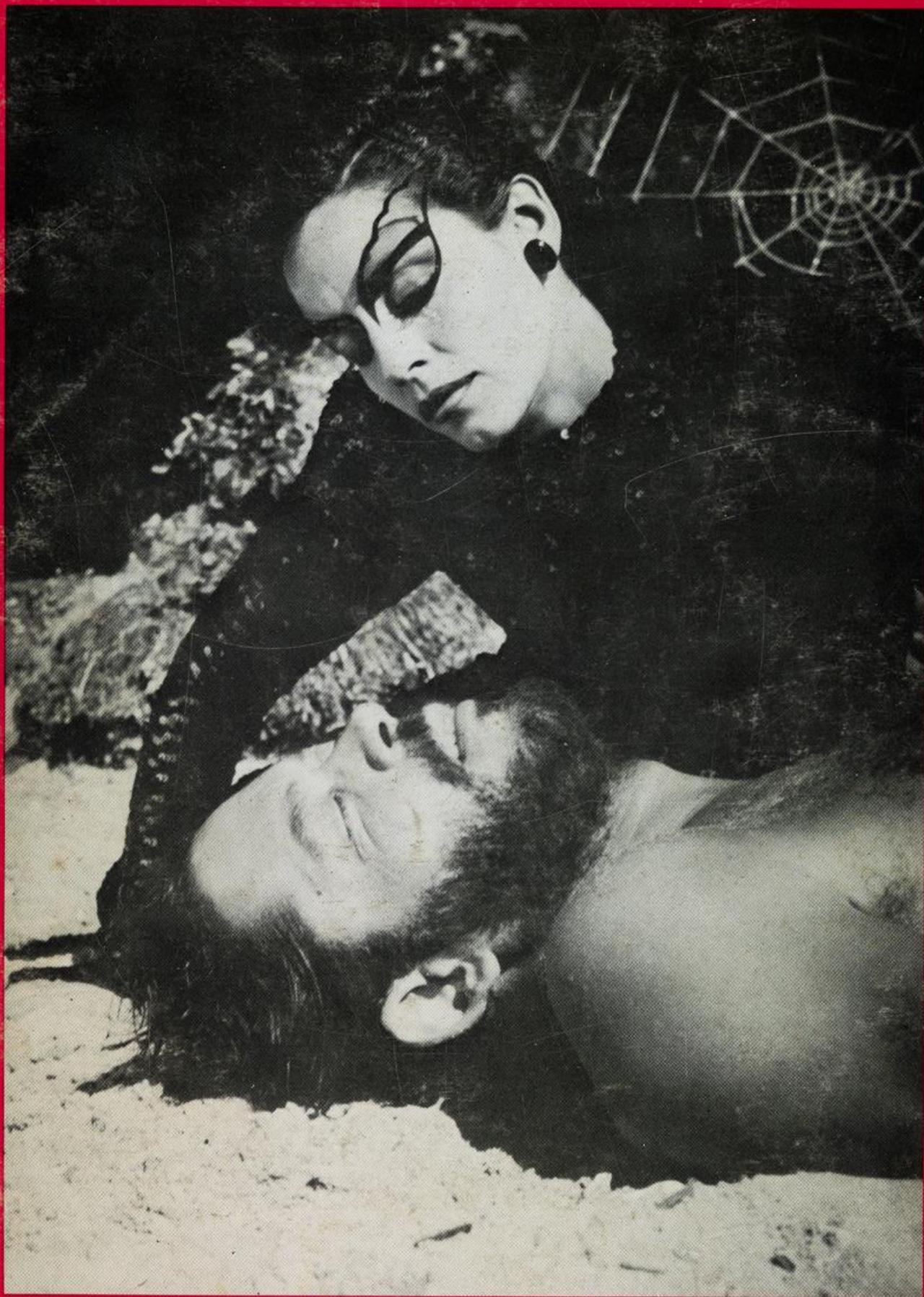
*Um Favelado, Sexto Páreo, A Vingança dos Doze, Fogo Morto, A Cartomante, Tem Bububu no Bobobó*, sem falar da sua participação na Saga Filmes (*São Bernardo, Garota de Ipanema, Todas as Garotas do Mundo*), mostram também a outra faceta desse catarinense que dedicou grande parte de sua vida lutando pela manutenção da Cooperativa Brasileira de Cineastas.

As pessoas queridas mas longínquas nos deixam, às vezes sem querer, um travo de repreensão. (Esta informação se beneficia também da recíproca.) A distância que nos separa parece às vezes culpa nossa. O Marcos Farias batalhador solitário da Cooperativa, com idéias concretas sobre o futuro do cinema brasileiro, não foi nem será esquecido.

David Neves

\* Nesses encontros: Paulo Cezar Saraceni, Saulo Pereira de Mello, Cláudio Mello e Souza, Henrique Martins, Sérgio Montagna, Marcos Farias, Miguel Borges, Mário Carneiro, e outros.





*O Beijo da Mulher Aranha*