

50

FILMECULTURA

FILMECULTURA | 50

ABRIL 2010



CINEMA BRASILEIRO

A G O R A

TAKE


2

CAM

07 00



A Petrobras acredita que a cultura pode transformar a sociedade, por isso investe na preservação e memória, na produção, na difusão e na educação para as artes. Sempre com rigor e transparência. Tudo isso para que cada vez mais pessoas possam conhecer, valorizar e contribuir com a nossa cultura. Saiba mais em www.petrobras.com.br.



CULTURA.
QUANTO MAIS GENTE
TEM ACESSO,
MAIS ELA SE PROPAGA.




PRESIDENTE DA REPÚBLICA LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA
MINISTRO DA CULTURA JUCA FERREIRA
SECRETÁRIO EXECUTIVO / MinC ALFREDO MANEVY
SECRETÁRIO DO AUDIOVISUAL SILVIO DA-RIN
GERENTE DO CTAv GUSTAVO DAHL

Filme Cultura é uma realização viabilizada pela parceria entre o Centro Técnico Audiovisual – CTAv e o Instituto Herbert Levy - IHL.

Este projeto tem o patrocínio da Petrobras e utiliza os incentivos da Lei 8.313/91 (Lei Rouanet).

www.filmecultura.org.br

CTAv - Centro Técnico Audiovisual
Avenida Brasil, 2482 | Benfica | Rio de Janeiro | RJ | Brasil
cep 20930.040
tel (21) 2580-3775 ramal 2006



Filmagem de *5x favela, agora por nós mesmos*
foto de Vantoen Pereira Jr., detalhe



- 4** EDITORIAL GUSTAVO DAHL | **5** APRESENTAÇÃO SILVIO DA-RIN | **6** FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO CARLOS ALBERTO MATTOS
9 AGORA POR NÓS MESMOS CARLOS DIEGUES | **14** 5 X FAVELA MESA REDONDA | **19** CINEMA DO MAL ESTAR FRANCIS VOGNER DOS REIS
24 BUSCA AVANÇADA: MANGUE NEGRO DANIEL CAETANO | **25** ATUALIZANDO MARCELO CAJUEIRO | **28** CURTAS JOANA NIN
- 30** CINEMA CEARENSE DANIEL CAETANO | **34** CINEMA PERNAMBUCANO LUIZ JOAQUIM | **40** CINEMA BAIANO MESA REDONDA
46 CINEMA MINEIRO MARCELO MIRANDA | **51** CINEMA CARIOCA DANIEL CAETANO | **57** CINEMA PAULISTA FILIPE FURTADO
62 CINEMA GAÚCHO MARCUS MELLO
- 67** E AGORA? JOSÉ EDUARDO BELMONTE | **69** E AGORA? CARLOS MANGA
71 UM FILME: FALSA LOURA POR ANDREA ORMOND E INÁCIO ARAÚJO | **77** OUTRO OLHAR: CACILDA! JOÃO CARLOS RODRIGUES
81 PERFIL: PLÍNIO SUSSEKIND JOÃO CARLOS RODRIGUES
85 CINEMATECA DE TEXTOS: PAULO EMILIO SALLES GOMES | **90** LÁ E CÃ DANIEL CAETANO
92 LIVROS: OSCARITO, GRANDE OTELO E ANKITO JOÃO CARLOS RODRIGUES | **95** PENEIRA DIGITAL CARLOS ALBERTO MATTOS | **96** CINEMABILIA

FILMECULTURA

DIRETOR GUSTAVO DAHL | EDITORA EXECUTIVA JOANA NIN | EDITOR/JORNALISTA RESPONSÁVEL MARCELO CAJUEIRO (MTB 15963/97/79)
REDAÇÃO CARLOS ALBERTO MATTOS, DANIEL CAETANO, JOANA NIN, JOÃO CARLOS RODRIGUES E MARCELO CAJUEIRO
PRODUÇÃO/SECRETARIA DE REDAÇÃO LETÍCIA FRIEDRICH | ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO HALINA AGAPEJEV E KÁTIA GAMA
COLABORADORES ANDREA ORMOND, CACÁ DIEGUES, FILIPE FURTADO, FRANCIS VOGNER DOS REIS,
INÁCIO ARAUJO, JOÃO CARLOS SAMPAIO, LUIZ JOAQUIM, MARCELO MIRANDA E MARCUS MELLO
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO MARCELLUS SCHNELL | REVISÃO BRUNA GAMA | PRODUÇÃO GRÁFICA SILVANA OLIVEIRA
SUPERVISÃO DO PROJETO (INSTITUTO HERBERT LEVY) JOSÉ CARLOS BARBOZA DE OLIVEIRA

Grupo Gráfico Stamppla | tiragem 2.000 exemplares

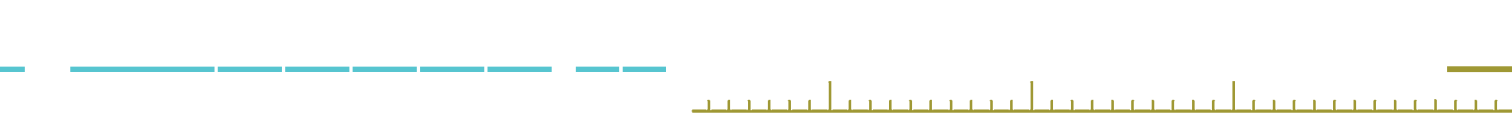
Há uma linhagem das revistas brasileiras de cinema que vai de O Fã, publicada pelo Chaplin Clube no final dos anos 1920, e chega até as revistas virtuais de hoje. Esta linha do tempo passa pela Revista de Cinema, publicada pelo Centro de Estudos Cinematográficos, de Belo Horizonte, no final dos anos cinqüenta, mas se adensa em Filme Cultura, em meados da década de 1960. A revista foi editada primeiramente pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo - INCE (ed. 1 e 2, em 1966), depois pelo Instituto Nacional de Cinema - INC (ed. 3 a 27, entre 1967 e 1975), em seguida pela Empresa Brasileira de Filmes - Embrafilme (ed. 28 a 47 e mais uma edição especial para o festival de Berlin, de 1978 a 1987), e pela Fundação do Cinema Brasileiro - FCB, que editou o nº 48, último da série histórica, em 1988. Amparada pela força do estado, foi a mais longa.

Vinte e dois anos depois da publicação do último número em que sua edição regular foi interrompida, retomá-la é um ato de audácia. Em plena era digital, onde abundam sites, blogs, *twitter*, sem falar nas já citadas revistas críticas que vivem no ambiente *web*, relançar uma revista que relacione ‘filme’ e ‘cultura’ em um suporte tão antigo quanto o papel tem um significado. Papel vem de papiro e remete ao Egito Antigo. Enquanto não se sabe qual será a permanência futura do armazenamento de dados em CD, DVD, servidores ou fazendas de servidores (*cloud computing*), constata-se que o papel dura séculos, talvez milênios. É coisa para se guardar. Voltar ao papel, ao prazer do toque, ao conforto da leitura será nostalgia, ou antevisão de um mundo pós-tecnológico? As coisas mudam e não mudam.

Nesta volta, duas décadas depois, houve a grande tentação de dedicar esta edição da revista ao que ficou no meio. Mas como ensina Wittgenstein, vive eternamente quem vive no presente. Por mais que o passado seja rico e o futuro reserve o mistério do imprevisível, preferiu-se simplesmente o ‘agora’. Visão do alto, panorâmica, mas aguçada. A descentralização da produção de filmes proporcionada pela revolução digital é uma situação extremamente contemporânea. Diversidade cultural começa em casa. Viajar de Norte a Sul pelos ambientes de produção audiovisual que estão gerando novos olhares é uma opção que se impôs, como recomeço de conversa. Que país é este é uma pergunta que subjaz à toda a História do Cinema Brasileiro. Mais ainda, agora.

Esta retomada de Filme Cultura começou a refazer-se quando Juca Ferreira, então secretário-executivo do Ministério da Cultura, identificou a necessidade do processo audiovisual brasileiro ser pensado a partir de sua estética e de sua inserção nacional como fator de cultura. Superar a overdose da obsessão econômica e da discussão política corporativa. Reforçou-se com a ida de Silvio Da-Rin, que não se limita a ser um técnico e documentarista respeitado, para a Secretaria do Audiovisual. Intelectual, quadro político e gestor, sabe da importância que a reflexão tem para constituir conceitos e valores. Alfredo Manevy, ele próprio oriundo de uma excelente revista de cinema, Sinopse, priorizou e a Petrobras compreendeu o sentido da iniciativa. Viabilizada graças à visão ampla e generosa que José Carlos Barboza e o Instituto Herbert Levy, do qual é dirigente, têm do fenômeno cultural brasileiro. E terminou quando o ‘punhado de bravos’ que consta do expediente da revista lançou as mãos à obra. O país, o cinema, o audiovisual brasileiro agradecem. Filme Cultura também.

GUSTAVO DAHL DIRETOR DA FILME CULTURA E GERENTE DO CTAV



Como Fênix – a ave mitológica que, queimada, renasce das cinzas – Filme Cultura já teve vários ciclos de vida. Desaparecida, por vicissitudes comuns às iniciativas que vicejam no campo estatal, por várias vezes renasceu, renovada, para cumprir a função que o singelo título sugere, em forma de binômio indissolúvel.

Esse número 50 renasce sob o signo do digital, como mostra explicitamente a imagem da capa – uma claquete eletrônica com *time code* aparente. Mas a elaboração das ideias contidas na edição permanece analógica e artesanal, como ‘*take 2*’ escrito à mão acima dos caracteres luminosos. Ontem ou hoje, independentemente dos meios usados para produção dos textos ou dos suportes de fruição, o elemento central de Filme Cultura é o pensamento crítico sobre cinema.

O rosto cafuno diante da câmera e atrás da claquete não deixa dúvidas: é do cinema terceiro-mundista que se trata. Se a expressão é datada, o conceito permanece atual depois de superada a guerra fria. Terceiro cinema, que persiste procurando caminhos de superação do cinema hegemônico que nos é estranho e invasivo. Essa marca de origem, que atravessa mais de quatro décadas de publicação descontínua, é sublinhada pela oportuna republicação dos textos de Paulo Emilio Salles Gomes, em especial *Este é Paulo Emilio: o nosso crítico de cinema brasileiro*, escrito em 1973, mas de prodigiosa atualidade: “sempre vale a pena tratar de cinema brasileiro”.

O novo ciclo de vida de Filme Cultura, inaugurado com essa edição, não poderia deixar de ser panorâmico da produção atual do cinema brasileiro, ainda mais ‘variado e rico’ que aquele comentado por Paulo Emilio. Os filmes discutidos nesse número continuam pouco conhecidos do público, talvez ainda mais que aqueles dos anos 1970, em que a variedade e riqueza dos títulos “pelos mais diversas razões tiveram o encontro com o espectador dificultado ou negado”.

Nesses últimos quarenta anos, pouco mudou a questão central – o cinema brasileiro permanece marginal em seu próprio circuito exibidor. Mas é inegável que na configuração atual há uma ‘variedade e riqueza’ maior em nossa cinematografia. Por razões diversas – com destaque para o facilitado acesso às ferramentas digitais e o volume de recursos proporcionados pelas políticas públicas de financiamento à produção – o número anual de novos curtas brasileiros beira quinhentos e o de longas se aproxima de cem. O número de criadores se exponenciou. Os polos produtores se multiplicaram – e essa edição resenha os sete mais ativos.

A leitura dos textos que compõem ‘Cinema brasileiro agora’ alimenta nossa esperança de que as redes sociais da Internet, os circuitos paralelos de exibição e os dispositivos móveis possam levar nossos filmes – audiovisuais ou conteúdos, como os queiram chamar – a um número cada vez maior de cidadãos. E, juntamente com eles, o pensamento que veiculam, a reflexão que suscitam sobre a sociedade que construímos e compartilhamos, tornando cada vez mais indissolúvel o binômio Filme Cultura.

SILVIO DA-RIN SECRETÁRIO DO AUDIOVISUAL DO MINC





A ERA DO HÍBRIDO

Um dia desses Dualdino e Indiferêncio sentaram-se juntos para ver *Jogo de cena*, o já clássico documentário de Eduardo Coutinho. Tão logo Andréa Beltrão e Gisele Moura começaram a revezar suas falas como se fossem uma só pessoa contando uma mesma história, a discussão não tardou a começar. E prosseguiu durante todo o filme. Para Dualdino, aquilo era uma grande confusão, capaz de desnorrear o mais atento espectador. Não era um documentário, nem era totalmente ficção. De sua parte, Indiferêncio sorria um sorriso irônico enquanto sustentava que tudo no cinema agora era assim mesmo. Não fazia mais sentido buscar diferenças entre realidade e representação. O mundo todo, aliás, estava assim mesmo, como ele vive dizendo.

Dualdino é aquele tipo de pessoa que vê o mundo através de dualidades bem marcadas: o bem e o mal, a verdade e a mentira, o masculino e o feminino – e por aí afora. Indiferêncio, ao contrário, é o relativista militante. Tudo para ele se equivale. Arte e realidade se enquadram na sua mesma descrença, tendente ao niilismo. Dualdino e Indiferêncio são aqui personagens extremos – e caricatos – de uma discussão que se instalou, há algum tempo, no senso comum a respeito do cinema. E do cinema brasileiro em particular.

Na medida em que um rico diálogo se estabelece entre o regime de criação ficcional e os procedimentos documentais, volta ao debate essa clássica distinção entre os dois modos como o cinema se relaciona com o mundo fora das telas. Por isso não é exagero destacar esse diálogo como um dos traços mais marcantes do cinema brasileiro contemporâneo.

Em 2007 e 2008, quatro filmes em especial deixaram Dualdino e Indiferêncio em polvorosa. São o que chamo de “quarteto da desconfiança”, composto por *Jogo de cena*, *Santiago*, *Serras da desordem* e *Juízo*. Cada um à sua maneira, eles põem em xeque a questão da crença e da encenação.

A operação proposta por *Jogo de cena*, ao mesclar personagens reais e atrizes em relatos sobre a vida privada, decretou o fim da inocência no documentário de entrevistas entre nós. O efeito era de minimizar a importância de quem fala para realçar a hegemonia daquilo que é falado. Quando um depoimento encenado se tornava mais “real” do que sua contraparte verídica, o que cintilava na tela era a verdade da ficção. No sentido inverso, quando uma atriz como Fernanda Torres entrava em crise diante do seu parâmetro real, eram os limites da representação que ocupavam a cena.

Em *Juízo*, ao contrário, Maria Augusta Ramos buscava a sutura perfeita entre o documental e o ficcional. A interdição de filmar os rostos dos réus adolescentes levou-a a reencenar as audiências com outros meninos e meninas, de modo a editar ambos os registros na lógica

RIO E FICÇÃO

do campo e contracampo. Tínhamos assim não o questionamento, mas a complementação recíproca de registro e representação através da gramática cinematográfica mais básica.

Andrea Tonacci, por sua vez, colocou os dois regimes para interagir dentro da própria realidade filmada em *Serras da desordem*. Para reconstituir o périplo do índio Carapiru pelo interior do país entre 1978 e 1988, Tonacci fez dele ator de si mesmo e o filmou de volta aos lugares e personagens de duas ou três décadas atrás. A simbiose é completa. À medida que Carapiru revisita os cenários, vamos assistindo, simultaneamente, à reencenação dos fatos, ao comentário desses fatos e à documentação da atualidade. Tonacci criou uma estrutura em que os planos se confundem permanentemente, tirando proveito das emoções propiciadas pelo retorno do índio. Já o confronto entre as sequências inicial e final – respectivamente, uma cena idílica com Carapiru na selva e o seu *making of* ligeiramente brutal – ilustram a consciência do realizador quanto à dimensão ficcional de todo documentário. Indiferência vibrou com isso.

Esse sentimento apareceu em forma de exame de consciência em *Santiago*, de João Moreira Salles. O diretor refletia sobre suas imposições ao personagem durante a feitura de um documentário 13 anos antes, quando a ideia de construir autoritariamente a imagem do mordomo parecia melhor que a de deixá-lo construir-se diante da câmera. É sobre esse Santiago um tanto ficcional que Salles se debruçou no filme finalmente montado – no qual, aliás, abundam alertas sobre a necessária desconfiança diante de toda imagem.

Crises de consciência e manifestações de modéstia do documentarista têm sido frequentes desde que Jorge Furtado confessou sua incapacidade de saber quem era Noeli Cavalheiro no seminal curta *Esta não é a sua vida* (1991). Admitir limitações passou a ser não apenas um dispositivo documental – como em alguns filmes de Evaldo Mocarzel e no discurso teórico subjacente aos de Coutinho –, mas também um fator liberador para o uso de procedimentos tradicionalmente mais afeitos ao cinema de ficção.

Kiko Goifman, por exemplo, recorreu à estética do filme *noir* para documentar sua busca pela mãe biológica em 33. Newton Cannito apelou à comédia clownesca para forjar um discurso antiemocional sobre a violência policial em *Jesus no mundo maravilha*. O mesmo Goifman potencializou esse hibridismo em *Filmefobia*, um filme de ficção sobre um documentário, calcado na experiência-limite de colocar pessoas reais e atores frente a frente com seus medos fóbicos.

O pseudodocumentário, ou mocumentário, não deixa de ter seus cultores entre nós, especialmente no âmbito dos curtas-metragens. Exemplos relevantes são *Estertor*, de Davi Moori,



Juízo

Diogo Dias de Andrade e Victor Reis, com seu retrato de casal narrado à moda de um documentário; *Recife Frio*, de Kléber Mendonça Filho, uma ficção científica apresentada como reportagem de TV; e a animação *Dossiê Rê Bordosa*, de César Cabral, perfil ‘documental’ da personagem dos quadrinhos.

O hibridismo tem assumido feições diferenciadas, nem todas tão viscerais quanto as citadas acima. Houve, por exemplo, a imbricação de imagens reais e histórias fictícias em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão. Combinações mais superficiais foram postas em prática em filmes tão díspares como *Nelson Gonçalves e Sambando nas brasas, morô?*, de Eliseu Ewald, *Romance do vaqueiro voador*, de Manfredo Caldas, *Mulheres sexo verdades mentiras*, de Euclides Marinho, e *Perdão Mr. Fiel*, de Jorge Oliveira. Em todos esses casos, verifica-se a acomodação das linguagens em lugar do conflito e da reflexão. Não impactam as estruturas dos modos de cinema, mas ajudam a compor esse panorama tão característico.

Ficções ‘naturalizadas’

A presença de impulsos documentais no cinema de ficção dos últimos anos também merece sua cota de atenção. Nesse campo, foi inspirador o exemplo dos irmãos Salles. Basta lembrar como germinou no documentário *Socorro Nobre* a semente de *Central do Brasil*, ambos de Walter Salles. Ou como *Futebol e Santa Cruz*, co-dirigidos por João Moreira Salles, inspiraram *Linha de passe*, de Walter e Daniela Thomas. É bastante notória a importância de *Notícias de uma guerra particular*, de João, para o modelo de abordagem da violência urbana que floresceria em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e *Tropa de elite*, de José Padilha.

Filmes como *Linha de passe* e *Antônia*, este de Tata Amaral, ostentam essa inspiração documental como algo inerente a todo o pensamento por trás de sua produção e realização. Entre os traços de uma concepção ‘documental’ desses filmes estavam a busca de atores identificados ao ambiente; o emprego de *coachs* ou preparadores de elenco para naturalizar encenação e diálogos; a ausência de marcações rígidas para atores e câmera; a abertura de espaços para improvisação; o uso de equipamento leve; a troca do roteiro por “uma partitura de ações cotidianas” (Tata Amaral); escolhas de montagem que preservassem o naturalismo e a ideia de flagrante.

Por trás desse movimento de naturalização da ficção estava, quase sempre, o interesse por uma espécie de ‘voz legítima’ – dicção e posturas que fossem percebidas como emanadas





Claudinéia Lemos, Marília Pêra
e Fernanda Torres em *Jogo de cena*

da realidade retratada e chegassem à tela com força de verdade. Nota-se assim, claramente, uma dinâmica de forças que se projetam para seus lados opostos: o documentário caminha no rumo da encenação enquanto a ficção se aproxima do documentário.

Indiferêncio e Dualdino têm razões de sobra para se digladiar. O primeiro canta vitória com a crescente interação entre os dois modos, interpretando-a como o triunfo da indiferenciação. Dualdino rebate, citando conceitos como ética, compromisso e eventos extrafílmicos para assegurar que a diferença sempre será importante e visível. De alguma maneira, eles repercutem uma discussão que é concomitante a toda a história do cinema.

Uma dinâmica de longa data

As atrações recíprocas entre registro e representação nasceram com os Irmãos Lumière, prosperaram nas vanguardas dos anos 1920 e no documentário encenado de Robert Flaherty, considerado o pai desse modo de cinema. O neorealismo italiano adicionou novos capítulos de convivência entre o ficcional e o documental, trazendo no seu rastro as primeiras experiências modernas de aproximação no Brasil. *O Canto do mar*, de Alberto Cavalcanti, *Agulha no palheiro*, de Alex Viany, e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, todos da década de 1950, são exemplos de ficções com grande desejo de realidade, responsáveis pela transição para o Cinema Novo. Por outro lado, a série *Brasilianas*, de Humberto Mauro, assim como *São Paulo em festa* e *Santuário*, de Lima Barreto, testemunham o desejo de ficção presente em muitos documentários do mesmo período.

Quando Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello escreveram o roteiro de *Aruanda* (1960), não havia qualquer preocupação em definir se Linduarte dirigiria um documentário ou uma ficção. Daí a licença narrativa de se mostrar um lavrador pobre de 1959 representando um ex-escravo e, logo em seguida, a si mesmo no tempo atual do filme. Épocas, contextos e personificações se alteravam sem que nada se modificasse na superfície da imagem.

A década de 1970 assistiu ao surto dos chamados semidocumentários, uma forma de hibridismo nascida com *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. A estratégia de mesclar ficção e documentário como realimentação recíproca, visando potencializar a denúncia social ou o comentário histórico, teria continuidade em filmes como *Diamante bruto*, de Orlando Senna, *Os Mucker*, de Bodanzky e Wolf Gauer, e *Joana Angélica*, de Walter Lima Jr.. Alguns programas históricos da faixa Globo Repórter nos anos 70 usavam procedimentos análogos, a exemplo de *O último dia de Lampião*, de Maurice Capovilla, e *O caso norte*, de João Batista de Andrade.





Antônia

Área de interação estética

Se, como vimos, a fusão de registros tem sido frequente ao longo do tempo, cabe indagar o que existe de novo ou específico no momento atual.

Salta aos olhos, antes de tudo, a ebulição de uma nova cultura do documentário, no Brasil e no mundo. Nesse contexto, o cinema de não-ficção se reinventou, beneficiou-se das tecnologias digitais e passou a absorver projetos antes direcionados ao cinema experimental, ao ensaio cinematográfico e à videoarte. A incorporação de artistas daqueles meios acelerou em muitos sentidos a hibridização do audiovisual, aí incluindo-se suportes, estéticas e dispositivos.

Paralelamente, opera-se também uma gradual redefinição de paradigmas do consumo de documentários junto ao público. Os Dualdinos da vida começam a perceber esse tipo de filme como uma construção, em lugar de um pretenso recorte da realidade. A própria chegada do documentário à categoria de entretenimento, sobretudo com os documentários musicais, auxiliou nesse novo protocolo de recepção por parte das plateias.

Ao mesmo tempo, uma certa hegemonia do naturalismo e do coloquialismo no cinema de ficção vai abrindo espaço para as influências ditas documentais. Cria-se, então, uma área de interação estética onde transitam, confortáveis, entre um modo e outro, cineastas como Walter Salles, Lírio Ferreira, José Padilha, Sandra Kogut, José Joffily, Murilo Salles, Vinícius Reis, Walter Carvalho, Gustavo Spolidoro e Laís Bodanzky, apenas para citar alguns.

Entre as segmentações inabaláveis de Dualdino e o vale-tudo quase cínico de Indiferêncio, o certo é que os múltiplos deslizamentos entre ficção e documentário estão deixando traços na cara do cinema brasileiro contemporâneo. Quando, no futuro, estudarmos esse momento de pós-retomada, não encontraremos somente os dramas da violência urbana, os badulaques da comédia romântica, o retorno romantizado ao sertão e a febre documental pura e simples. Lá estará também esse cinema híbrido, com um pé na invenção individual e outro na realidade socialmente compartilhada. Filmes que clamam por um olhar mais sintonizado com a fenomenologia ao mesmo tempo especular e espetacular do cinema.



Serras da desordem

AGORA POR NÓS MESMOS

POR CARLOS DIEGUES

Desde o início dos anos 1990 venho tendo contato mais ou menos regular com ONGs e organizações culturais baseadas em favelas do Rio. Através delas, vim dando aulas, fazendo palestras, projetando filmes em comunidades como Cidade de Deus, Vidigal, Vigário Geral, Complexo da Maré, Cantagalo e outras. Desse modo, pude acompanhar a evolução de uma geração de jovens moradores, talvez a primeira a se interessar objetivamente pelo audiovisual. Muitos deles, nesse período, acabaram trabalhando em alguns filmes meus. Sendo, ao mesmo tempo, sujeito e testemunha desse processo, acho que não foi muito difícil me ocorrer a ideia de uma nova versão do clássico *Cinco vezes favela*, de 1962, dessa vez realizado por eles mesmos, os jovens cineastas moradores nelas.

No início de 2007, com o apoio estratégico das ONGs locais, organizamos oficinas de roteiro em cinco diferentes comunidades, aquelas em que sabíamos haver cursos consistentes de cinema. Com a CUFA (Central Única das Favelas) em Cidade de Deus, o Nós do Morro no Vidigal, o Observatório de Favelas na Maré, o AfroReggae em Parada de Lucas e o Cinemaneiro na Lapa, montamos oficinas que, coordenadas pelo roteirista e professor Rafael Dragaud, atenderam a cerca de 50 moças e rapazes por comunidade. Os alunos apresentaram seus projetos de argumento e, votando entre si, escolheram os cinco que foram desenvolvidos, por cada oficina, na forma de roteiro. Prontos os roteiros, partimos em busca de recursos para fazer o filme, tarefa que se revelou difícil, sobretudo pela falta de confiança de potenciais investidores públicos num projeto de cinema comandado por favelados.

No primeiro semestre de 2009 montamos aquilo que chamamos de Oficinas Técnicas Preparatórias, um conjunto de treinamento e ensinamentos específicos, com vistas à realização do filme. Com palestrantes ilustres, como Nelson Pereira dos Santos, Fernando Meirelles, Walter Salles, Daniel Filho, João Moreira Salles e outros, e professores com aulas regulares, como Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Dib Lutfi, Camilla Amado e mais uma dezena de outros do mesmo nível, selecionamos pouco menos de 300 jovens, de um total de 608 inscritos. Esses vinham de todas as comunidades cariocas e da Baixada Fluminense. Dessa vez tratava-se de misturá-los todos, independente de onde moravam. Durante mais de dois meses, eles estudaram na área escolhida por cada um: direção, produção, fotografia, som, arte, edição, finalização, interpretação. Findas essas oficinas, os próprios professores selecionaram os 84 que finalmente formaram as equipes dos cinco episódios de *5 x favela, agora por nós mesmos*.

Como havíamos escolhido os diretores de cada episódio no final das oficinas de roteiro, já vínhamos trabalhando com eles desde então. Os sete (dois episódios tiveram dupla direção) nos ajudaram a montar suas equipes, dentro do princípio de misturar comunidades, decisão tomada para evitar a síndrome de facções. Cada um dos 84 escolhidos trabalhou





DAVI MARCOS

em área coordenada por um profissional. Esse coordenador era sempre um dos professores das oficinas, fazendo com que as filmagens se tornassem um prolongamento natural delas. Muitos desses 84, bem como outros que apenas fizeram as oficinas, já estão trabalhando em outras produções do cinema, da televisão e da publicidade, integrados ao mercado de trabalho do audiovisual brasileiro.

A, digamos, ideologia fundadora do projeto não podia ser outra senão diminuir o abismo da 'cidade partida', estreitar a distância que nos separa. Mas queríamos mais do que isso - queríamos evitar a piedade, o caráter caridoso que o projeto pudesse vir a ter. Desde nossos primeiros encontros, sempre repeti aos jovens cineastas que eles não podiam aceitar elogios por serem pobres, que só interessava o elogio pela qualidade de seu trabalho como artistas e técnicos, como profissionais de cinema e cineastas pensadores.

O objetivo do projeto deveria ser torná-los porta-vozes deles mesmos, contar as histórias que só eles podem e sabem contar, do jeito que sua formação e sua vida permitem. Mas também inseri-los no mercado de trabalho da economia formal do cinema brasileiro, dando-lhes os recursos que tenho para fazer meus próprios filmes. Se fosse para inaugurar mais uma corrente alternativa, eles não precisavam de mim, já fazem isso há muito tempo, filmando em suas comunidades e trocando esses produtos audiovisuais entre elas. Nosso papel deveria ser

5 x Favela, agora por nós mesmos tinha que ser uma espécie de invasão do centro pela periferia, um assalto simbólico ao sistema para tentar transformá-lo.

o de sacá-los do gueto, trazê-los para esse trem que nos leva a todas as plataformas disponíveis - a economia formal do cinema ou, se preferirem, o *mainstream*. E esse trem não tem uma só porta, não é verdade que só se entra nele por um gênero, um estilo, uma marquise de estrelas. Pelo contrário, cabe-nos a obrigação de forçar a entrada por outros meios, com surpresas e invenções, ideias novas capazes de gerar novos êxtases. *5 x favela, agora por nós mesmos* tinha que ser uma espécie de invasão do centro pela periferia, um assalto simbólico ao sistema para tentar transformá-lo. É essa sua contribuição à evolução do cinema brasileiro.

Essa contribuição não começou agora, ela vem de algum tempo, dos pequenos filmes feitos por esses rapazes e moças com miniDV's e celulares, editados em programas domésticos, sem acabamento técnico mas repletos de talento e empenho, de testemunho e fé. São filmes que eles espalham entre si, graças às ONGs locais, aos cineclubes alternativos, aos cursos de audiovisual de cada comunidade. Nesse gueto, eles criaram padrões, ganharam um caráter e até forjaram o que podemos chamar de um estilo próprio.

É claro que as novas tecnologias digitais têm tudo a ver com isso. Não só na democratização da produção alternativa, com esses pequenos e frágeis instrumentos de captação de imagem, como também na difusão dos produtos, através das redes sociais da internet ou do *youtube* e seus semelhantes, que eles tanto usam. O mundo está assistindo a uma rápida e universal alfabetização audiovisual, que alcança não só todos os países do planeta, como também as diferentes camadas



DAVI MARCOS

VANTOEN PEREIRA JR.

sociais desses países. Costumo comparar esse momento da humanidade com aquele do final da Idade Média, quando uma nova tecnologia, a imprensa, pôs o conhecimento ao alcance de todos, tirando-o das mãos monopolizadoras dos príncipes da Igreja e dos barões. Isso foi fundamental, por exemplo, para a geração do Renascimento. E é isso que parece estar acontecendo de novo, num mundo agora globalizado e de comunicação instantânea, uma nova era do conhecimento.

Esses jovens cineastas moradores de favelas estão no pântano dessa nova era tentando pensar por eles mesmos. Não existe uma só imagem de *5x favela, agora por nós mesmos* que não tenha sido criada por eles mesmos, nenhum dos profissionais que trabalharam com eles é responsável por qualquer uma delas. E, para o bem ou para o mal, as imagens e os sons criados por eles são bem diferentes de tudo o que andamos fazendo no cinema brasileiro contemporâneo. A emoção diante da realidade e o humor para encará-la estão presentes nos cinco episódios. Em todos eles, existe sempre um sentimento sincero, um afeto pelo que é filmado, muito diferente da acanalhização do real de uma certa cultura nacional contemporânea. Esse afeto é transferido para todos os personagens envolvidos, mesmo quando eles são caricatos (como no brilhante ‘seu Manoel’ de Ruy Guerra) ou violentos (quase todos os de *Concerto para violino*). Todos têm um ponto a defender e o direito de defendê-lo. Mais do que defendê-lo, todos o fazem com a simpatia do autor. Ao lado desse afeto impregnado em cada fotograma, esse é um filme que substitui a lamúria pelo humor, o lamento autopiedoso pelo riso crítico.

Os cinco episódios, do mais cômico ao mais dramático, do mais delicado ao mais agressivo, estão sempre colocando em questão os limites entre a legalidade e a moralidade, o trânsito entre a lei e a moral numa situação-limite. Esse tema fundamental para compreender a cultura dessas comunidades e para entender o próprio Brasil não ocorreu a nenhum dos filmes que nós, ‘cineastas do asfalto’, andamos fazendo por lá. São os próprios ‘cineastas de periferia’, testemunhas e porta-vozes deles mesmos, que o trazem à baila – quando vivemos uma situação-limite como a desses cidadãos, qual é a fronteira entre o legal e o moral? Quando o legal deixa de ser moral, dadas as circunstâncias em que vivemos? Como discernir uma coisa da outra? De quem é a hegemonia a ser respeitada? Quando conseguirmos responder a essas perguntas com a simplicidade e a naturalidade desses sete jovens cineastas brasileiros, estaremos compreendendo melhor os caminhos da construção desse país.

Carlos Diegues é cineasta, foi diretor do episódio *Escola de samba alegria de viver* no *Cinco vezes favela* de 1962, fez mais 18 longas e inúmeros curtas. Hoje, com 70 anos, é produtor do *5X favela - agora por nós mesmos*.



VANTOEN PEREIRA JR.

5 X FAVELA

CONVERSA ENTRE “OS CARAS DA CÂMERA”

Trechos da mesa-redonda com os diretores do filme *5x favela, agora por nós mesmos*. Participantes: CACÁ DIEGUES, 70 anos, coordenador geral do projeto; MANÁIRA CARNEIRO, 22, e WAGNER NOVAIS, 26, diretores do episódio *Fonte de renda*; CACAU AMARAL, 37, e RODRIGO FELHA, 30, diretores do episódio *Arroz com feijão*; LUCIANO VIDIGAL, 31, diretor do episódio *Concerto para violino*; CADU BARCELLOS, 23, diretor do episódio *Deixa voar*; LUCIANA BEZERRA, 35, diretora do episódio *Acende a luz*.



CACÁ DIEGUES O que vocês faziam até chegarem ao *5x favela, agora por nós mesmos*? Que papel essas novas tecnologias tiveram nisso?

CACAU AMARAL Eu me expressava através do rap. Fiz um videoclipe com o pessoal lá da CUFA (Central Única de Favelas), e para poder realizar o clipe comecei a estudar cinema. Foi aquela mística do cinema ser uma coisa inatingível e minha carreira dependia daquilo. A gente acabou conseguindo realizar uma coisa e, quando foi ver o clipe, viu que fazer cinema não é aquele bicho de sete cabeças que se pinta por aí. E vi que aquilo poderia me alavancar, acabar com esse preconceito de que cinema é coisa de *playboy*, que não é pra gente.



WAGNER NOVAES As tecnologias digitais ajudaram porque elas baratearam a produção, né? Sem elas, seria impossível pra mim, ainda mais no início da carreira. Mas, voltando à sua pergunta, por que eu decidi entrar no cinema – foi amor. Eu participava da escola comunitária na Cidade de Deus. Aí acontecia o Cinemaneiro, e eu estava em dúvida para que curso eu ia prestar vestibular. Sabia que era em comunicação, mas qual curso? Faço publicidade? Faço cinema? Eu não era cinéfilo. Cinema pra mim era a Sessão da Tarde, na Globo. Fiz a oficina para saber se era isso que eu queria mesmo. Decidi fazer cinema depois que a gente filmou um roteiro que eu escrevi, mas não dirigi. Achei que não estava preparado. Mas decidi quando vi o filme projetado no telão no campinho do lazer, na Cidade de Deus, ao lado da associação.

CADU BARCELLOS Eu queria fazer jornalismo, daí eu fiz um curso de linguagem popular no Observatório de Favelas. A gente tinha que se especializar em alguma área: fotografia, jornal impresso ou vídeo e televisão. Eu queria me especializar em televisão, porque era o canal mais fácil pra eu poder me comunicar. Onde eu moro, o que as pessoas mais assistem? Para mim é a televisão, é por ali que as pessoas vão me ver, me ouvir. É por ali que eu posso injetar alguma coisa. Lá no Observatório de Favelas existia a ideia de criar uma produtora. Aquela coisa de final de curso: vamos fazer nosso filme... A gente usou uma miniDV, um microfone portátil. Com essas coisas mais acessíveis, a gente fez nosso primeiro filme. Quando a gente tem que comprar material para aula, a gente compra na feira de lá. A miniDV a gente comprou na feira. Então resolvemos fazer um filme sobre isso. A rádio comunitária sempre esteve lá, o jornal também, mas quando vem a televisão, que a pessoa consegue se ver e se ouvir, é uma coisa mágica. Quando a gente botou aquele filme na televisão lá na feira, como se



fosse fazer uma barraca, no meio dos ambulantes, eu fiquei conhecido como ‘o garoto da câmera’. Os traficantes não mexiam, a polícia não ligava, os moradores gostavam. Então pensei: é essa parada aí mesmo. Fiz esse filme e logo depois recebi um convite para fazer um curta-metragem pro canal Futura. E logo depois veio o *5x favela*.



MANAÍRA CARNEIRO Antes da tecnologia, vem uma vontade de democratizar, de se fazer ouvir, de se enxergar na tela. Porque a gente não é representado. A tecnologia em si não determina o que vai ser feito, mas sim essa vontade de fazer, de se identificar. Aí ela está sendo muito bem utilizada. É bom as pessoas não dependerem mais dos grandes monopólios de comunicação. As pessoas se comunicam sozinhas e fazem suas comunidades, suas redes e tal.

LUCIANA BEZERRA Quando eu comecei a me interessar por arte, essas tecnologias não existiam. Quando eu comecei a fazer cinema, também não. Não existia nem mesmo a TV fechada, que passa filme o dia inteiro. Então era a Sessão da Tarde, o Supercine, o Corujão. E o cinema, que era quase inatingível. Na minha família, cinema era no dia de aniversário. Então o acesso era mais difícil, mas, ao mesmo tempo, se essas organizações não tivessem acontecido, eu não sei se eu ia falar: ah, eu vou comprar uma câmera e começar a filmar as coisas por aí. Eu me refiro às organizações culturais que vieram se formando de 15 ou 20 anos pra cá, com um projeto voltado para a educação livre, não acadêmica, tipo Nós do Morro, Cinemaneiro, Linha Amarela, CUFA, AfroReggae e outras. A gente tinha uma total liberdade de experimentação. Foi isso que me fez chegar ao cinema. No Nós do Morro eu estudava pra ser atriz. Quando a gente começou a ter uma aula mais voltada pro cinema, quando a Rosane Svartman chegou lá, ela achava que ia ajudar a gente a andar melhor como ator dentro do cinema. Como se virar com a câmera, como posicionar uma luz? Daí, num momento, me deu vontade de escrever. A minha primeira ligação com o cinema vinha através da escrita. Eu nunca fui chamada pra dirigir o filme de alguém. Eu nem sei se esse é um desejo meu, sabe? Eu gosto de escrever as coisas que eu criei, porque elas já vêm na minha cabeça prontas como imagem.

WAGNER Essa questão de que quando você passa, todo mundo diz “olha o cara da câmera”, eu sinto isso muito forte quando vou na Cidade de Deus, no fim de semana, ver minha avó, meus amigos. É a questão da representação. Então todo mundo quer te contar uma história. Sem falar que a pessoa se sente bem em ver alguém de lá falando pra fora. Isso é tão bom, porque a pessoa vê você ali como um cara que pode representar um pouquinho daquilo tudo, entendeu?



CADU É aquela história de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. A cada dia senta alguém pra contar uma história. Mas aí a ideia tá lá, o roteiro tá pronto, mas como é que a gente vai fazer esse filme? É exatamente aí que a gente pensa nessas organizações.

LUCIANA Agora tem uma onda que ninguém mais quer saber de filme de favela, né? Já ouvi muito isso. Pô, coitadas dessas pessoas, pois se depender de mim vai ter muito filme de favela ainda! A gente aparece tão pouco no cinema, a gente faz dois ou três filmes sobre favela e aí não pode fazer mais? Meu Deus, o Brasil é uma favela! A gente ainda não filmou nem metade das nossas histórias.



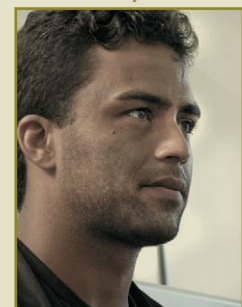
CADU Eu não posso me denominar cineasta de periferia, porque eu lido com questões humanas. Não falo de coisas imaginárias, mas de coisas que acontecem no mundo. Eu não tô falando somente do Complexo da Maré. Tô falando do ser humano que, por não conhecer o outro lado, repudia e quer atacar o outro, só porque eu tenho uma religião e ele tem outra, só por eu ser branco e ele ser preto. Eu trouxe pra dentro da minha realidade as coisas que eu conheço. E a minha realidade quer ser retratada, quer ser vista. Vamos falar de amor? O amor está em todo lugar, mas vamos falar de amor aqui dentro, do que eu sinto pela Maré. Vamos falar de lazer, de diversão? Mas vamos falar do lazer e da diversão que eu quero ver, quero falar do esporte que vejo aqui na Maré. Acho que é um pouco isso. Mas amanhã ou depois posso querer falar sobre a praia de Copacabana.



CACAU AMARAL Esse conceito de periferia eu acho muito complexo, porque do ponto de vista do globo, Hollywood tem uma cinematografia hegemônica e a América Latina seria a periferia disso. Eu vou me sentir orgulhoso de estar fazendo um cinema de resistência, e de estar fazendo uma coisa em que acredito e que não me enxergo naquele outro cinema lá. Agora, um outro ponto de vista, dentro do meu próprio país: eu quero concorrer de igual pra igual com qualquer outro cineasta pra pegar o financiamento para fazer o tal filme lá de 100 milhões. Aí o meu próprio país diz que eu não posso fazer, porque eu sou um cineasta de periferia. Aí esse seria o lado ruim, aí então quando a questão é econômica, a gente reforça esse estereótipo de que morar na periferia, fazer um filme na periferia é ruim.

RODRIGO FELHA Cineasta é cineasta, ponto. É muito delicada essa questão de postura. Eu fui abordado pela polícia na semana passada e os caras perguntaram: “Tu faz o quê da vida?”. “Sou cineasta”. Aí o cara começou a olhar pra mim dos pés à cabeça. Sou cineasta, sim. Só porque eu tô de chinelo, bermudas, óculos escuros na favela, eu não posso falar que sou cineasta? Isso surpreendeu.

LUCIANA Eu não me importo. Até porque a gente é favelado, isso é fato, isso ninguém nunca vai tirar de mim. Eu nasci na Rocinha, e todo o resto da minha vida morei no Vidigal. Essa é minha vivência. Pra mim, um cineasta quando tem que se expressar, por mais que queira pegar coisas de outras vivências, sei lá, querer fazer um filme de Marte, por exemplo, quando for fazer um filme marciano, o filme vai ter coisas de mim, ele vai passar por coisas que eu passei na minha infância, e acredito que isso deve acontecer com todas as pessoas. Seja quem passou a sua infância em Ipanema ou no Vidigal. Nada vai fazer essas duas pessoas serem iguais. E isso nos faz, então, cineastas de periferia. A gente vai carregar essa periferia dentro das nossas histórias. Agora eu me preocupo com isso porque nunca ouvi dizer: “O Cacá é um cineasta da Gávea”.



MANAÍRA Eu acho que isso é besteira. Você não tem como limitar uma pessoa ao lugar onde ela mora. Eu moro no Rio de Janeiro como um todo; por outro lado, eu acho que a gente tem um privilégio de ter uma visão da cidade mais ampla, porque eu moro na Zona Norte e tenho que ir pro Centro pra trabalhar, pra estudar; e



JOANNA NUN

as pessoas que já moram no Centro ou na Zona Sul não vão pra Zona Norte fazer qualquer coisa. Então a gente tem uma visão ampla da cidade inteira.

CACÁ DIEGUES O que foi pra vocês o *5x favela, agora por nós mesmos*? O que vocês queriam com os filmes que fizeram?

LUCIANO VIDIGAL Foi um privilégio, porque eu aprendi muito. Eu era muito preconceituoso em relação a misturas. Hoje em dia o que eu mais quero é misturar. Foi meio conflitante no início, porque eu tinha alguns escudos, que eu tinha criado em relação às diferenças. Tivemos uma estrutura técnica maravilhosa e a palavra que eu defino pro resto da vida é essa: um privilégio.

RODRIGO Responsabilidade. Uma grande responsabilidade nas mãos de todo mundo. Imagina quantos mil cineastas que moram em favela poderiam estar nessa sala. A gente tá representando essa galera. É dessa maneira que eu sempre gostei de trabalhar, com responsabilidade. A gente juntou essas duas palavras: diversão e responsabilidade.

CADU Eu fiz tudo aquilo na minha vida, aconteceu aquilo tudo que está no filme. Mas eu posso fazer outra história, essa coisa do policial, do corrupto, do cara que acaba matando os amigos dele. As histórias são meio cíclicas, a gente roda, roda e para no mesmo lugar, para depois pensar pra onde a gente vai. Acho que agora, parando para pensar não só nos episódios, mas no filme, as coisas que a gente fazia estavam entrincheiradas em nós há muito tempo. Acho que o humor do filme foi uma coisa assim. A gente vive isso há muito tempo. Não sei se foi inconsciente ou proposital, mas a gente precisava abrir um sorriso nesse filme.

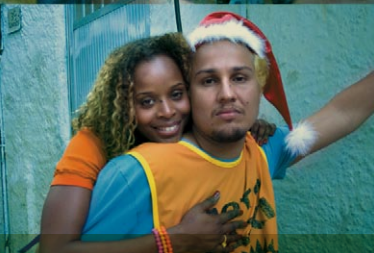
LUCIANA Pobre ri, né? (risos) Eu acho que o tom de humor do filme é muito isso mesmo, uma coisa brasileira, que é às vezes você se ver numa desgraça tão louca que a única coisa que resta é fazer uma piada. Eu queria esses personagens: o cara que não se abate com os dramas e consegue passar por cima daquilo. Tem muito mais a ver com a identidade do povo brasileiro, a maneira que a gente tem de se organizar, do que uma coisa típica da favela.

CACÁ DIEGUES Além do humor, todos os episódios discutem também os limites tênues entre o legal e o moral na vida nessas comunidades. Vocês pensaram nisso?

LUCIANA Nem sempre é a moral convencional. Eu realmente nunca tinha pensado nisso. É claro, dentro do meu filme eu tinha essas discussões, e é muito claro quando o cara subverte o próprio lugar onde ele trabalha e faz o gato. Mas dentro do filme tem muito mais coisa jogada dentro dessa ilegalidade. Por que essa luz acabou? Porque tá cheio de gato também. Ele é cheio de coisas que a gente não deve entrar nesse espaço e esconder, ou maquiá, ou tirar pequenas coisas que são as coisas que tornam esse espaço mais interessante, mais curioso. Essa moral já estava lá.



DAVI MARCOS



NANDA OLIVEIRA (DUAS FOTOS ACIMA)

WAGNER Acho que entre essa coisa da ilegalidade e da moralidade, todos os episódios falam de uma forma de sobrevivência. É a sobrevivência da mulher que quer comer não sei o quê, a sobrevivência da faculdade, o poder paralelo – tem que ter luz, pra gente ter nosso Natal. É uma vida sempre no limite.

LUCIANA Quando você vive no limite, subverte a moral.

LUCIANO E tinha também uma coisa de liberdade, a liberdade de falar: “cara, faz o que tu tiver vontade, seja original”, como Cacá nos dizia. Por exemplo, a escolha do Feijão é uma coisa engraçada. Porque no filme ele é o líder, é o chefe, que costuma ser grande, forte e alto. Naquela cena em que todo mundo é grande, ele é o menor, e é ele quem manda. Aí vem o humor...

WAGNER Eu acho que os filmes são ricos em tudo. Todos eles. Vou falar particularmente do meu e da Manaíra, de como a gente aborda algumas questões conflitantes com humor. Aquele papo entre o Maicon e o Edu, um sacaneando o outro, é um embate de classes. Mas entre amigos e com humor.

CACAU Isso tá num tom legal. Parece que a porrada vai comer...

CACÁ Isso só você ou um cineasta com a sua formação pode fazer. Porque se eu boto um diálogo daqueles num filme meu, vou ser chamado de direitista.

CACAU Mas a ideia do “agora por nós mesmos” é isso, né? Talvez seja isso que incomoda tanto os moradores da favela, nessa questão de dizer que não se enxergam em certos filmes feitos sobre eles. Eu mesmo fiz o discurso aqui que o rico também pode fazer filme sobre pobre, para poder compor um olhar híbrido. Mas que incompetência é essa que o rico tem de ofender o pobre, que eu tenho certeza de que não é de propósito, mas ofende. Mas a gente também não escolheu ser amoral, né? É uma questão de sobrevivência. A lei serve para ajudar a gente a se organizar, e a periferia se organiza de outra forma. A lei não serve para ela, não foi ela que fez a lei. Mas a questão moral acaba nos organizando de certa forma. Apesar disso, existe uma questão que é inexplicável. É todo mundo no mesmo barco. Aí que vem a questão da lei e da moral. Você não faz isso porque se fizer o guarda vai te punir, vai te multar. Na favela não tem guarda para punir as pessoas. As pessoas fazem porque os mais velhos fizeram, de alguma forma isso deu certo, e a gente faz hoje e não sabe nem por quê.

WAGNER Quando o Spike Lee surgiu com *Faça a coisa certa*, veio aquela reação geral. Porque até antes dele, filme de periferia mostrava só o coitado da periferia. Aqui no Brasil, quando se faz um filme de periferia, os personagens não têm uma ação, eles são movidos pela violência, que é a protagonista do filme. No nosso filme, não. Cada personagem tem sua ação, tem sua identidade. E eu acho o filme muito rico por isso, tem vários conflitos, vários perfis, e mostra que na periferia tem tudo, na favela tem tudo. E a gente está mostrando com outro olhar.

Leia a íntegra da mesa-redonda no site www.filmecultura.com.br

CINEMA DO MAL-ESTAR



Ao assistir ao grosso da produção brasileira dos últimos anos, com algumas exceções (muitas nada honrosas), a impressão é a de que estamos todos condenados, seja à beleza do inferno como em *Baixio das bestas*, seja à degradação determinista da família nuclear tais como em *Casa de Alice*, de Chico Teixeira, *Feliz Natal*, de Selton Mello e *Meu mundo em perigo*, de José Eduardo Belmonte, ou à tensão entre os grupos sociais por meio da relativização do ponto de vista em *Tropa de elite*, de José Padilha e *No meu lugar*, de Eduardo Valente.

É até possível espernear, mas com grilhões. Não há diagnóstico preciso sobre esses colapsos. O que emerge da experiência desses filmes é um sentimento, uma sensação de mal-estar. Não há outra definição melhor, porque o mal-estar diz respeito ao presente, à aflição, a uma experiência de desconforto que pode ser sintoma de qualquer doença, mas antes de tudo é um estado de incômodo e debilidade.

Tratar de mal-estar é um caminho espinhoso. Um caminho natural e convencional seria falar do país, como se fez muito no início dos anos 2000 a partir de *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, momento em que muito se falou sobre o painel social do filme e pouco sobre de que maneira isso se expressava para além das cínicas frases de efeito.

Para falar de mal-estar nos filmes atuais é preciso fazer um recorte, porque o mal-estar é moeda corrente no cinema brasileiro há muito tempo, mais precisamente em todo cinema brasileiro moderno. Mas se em outras décadas este mal-estar era sintoma de uma crise que em maior e menor grau imprimia alguma leitura mais incisiva do estado das coisas (mesmo que desesperada, como no caso dos filmes pós-11 de setembro), a crise hoje é a da desorientação e a não tomada de postura como irrevogável fatalidade.

O mal-estar não é decorrente de uma experiência histórica presente e traumática, mas se dá por meio da aflição de um presente que não consegue encontrar um sentido para seus colapsos e tragédias. Não é a ausência de sentido e de horizonte do cinema marginal, que ainda via na esculhambação e na destruição dos valores a possibilidade de fazer frente ao insuportável. Nesse mal-estar contemporâneo é como se não fosse mais possível apontar uma saída, formular respostas e fazer afirmações frente aos problemas que se apresentam. É o cinema da desorientação e da fragilidade moral.

Assim a afasia toma conta dos personagens (*Casa de Alice* e os filmes de José Eduardo Belmonte), o presente não consegue acertar as contas com um passado obscuro (*Corpo*, de Rossana Foglia e Rubens Rewald e *Os desafinados*, de Walter Lima Júnior), não há leitura parcial possível para as patologias sociais (*Tropa de elite*, de José Padilha e *No meu lugar*, de Eduardo Valente), pois a culpa é partilhada entre inconciliáveis grupos sociais.

Entre os cineastas mais jovens é comum vermos aqueles que dizem não querer dar respostas, e que lhes interessa mais a experiência do personagem do que suas razões, de que tomam partido do personagem não de ideias alheias a este etc. Se é verdade que esse tipo de postura se coloca contra um cinema de ideias caducas, de ímpeto sociologizante, maniqueísta e arbitrariamente autoexplicativo, como muitos exemplares do passado que, supostamente, se atabalhoavam nas ilustrações dos mecanismos de estruturas sociais injustas. Hoje a maior parte dos cineastas foge de afirmações categóricas (de verdades) ou faz do cinismo sua chave crítica mais simples, porque é óbvia, espalhafatosa e ignora os alçapões do discurso. Raramente o cinema sai ganhando nesse jogo.

Mapeando o mal-estar

Há muitos trabalhos bem recentes que se enquadram no tema do mal-estar, como *Meu nome é Dindi*, de Bruno Safadi, *O fim da picada*, de Christian Saghaard, os filmes de José Eduardo Belmonte e inéditos como *Insolação*, de Felipe Hirsch e Daniela Thomas, *Natimorto*, de Paulo Machline e *Os Inquilinos*, de Sérgio Bianchi. A lista é grande e os caminhos desse mal-estar são variados.

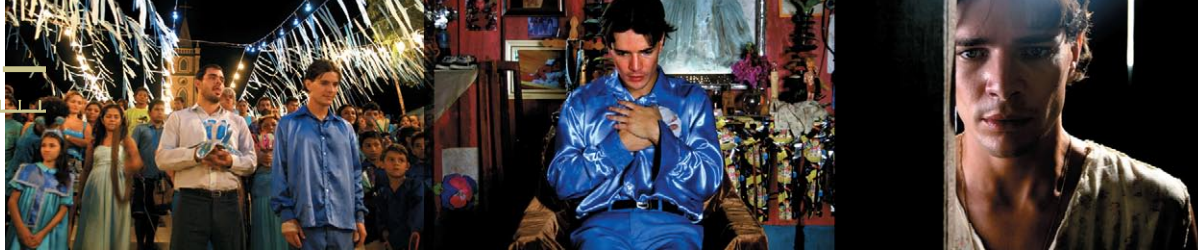
Mas obviamente para mapear o mal-estar no cinema brasileiro contemporâneo é preciso delimitar territórios, definir porções de importância e interesse para cada um desses territórios. E esse esforço cartográfico só é possível se for realizado um trabalho de campo, um corpo-a-corpo com alguns filmes, porque o mal-estar tem motivações e agravantes. Um deles é a escolha desses filmes. Se escolhermos vários títulos, naturalmente será possível, somente, elencar os sintomas, mas não confrontá-los com mais acuidade.

Sendo assim, quais filmes são passíveis de entrarem na roda, já que durante a última década o mal-estar é uma questão geral no cinema brasileiro? Como não é possível falar de todos, a questão é elencar filmes significativos de algumas tendências desses cinemas do mal-estar. Por essa razão ao trazer filmes representativos do mal-estar nos últimos anos como *Tropa de elite* e *Baixio das bestas*, coloca-se em seus contraplanos filmes mais recentes que partilham alguns pontos em comum a esses em suas respectivas questões, mas com implicações diferentes como *No meu lugar* e *A festa da menina morta*.

Mal dos trópicos

Entre os cineastas que podem responder nesses anos 2000 por um cinema eminentemente do mal-estar, Cláudio Assis é sem dúvida o mais representativo contando apenas dois longas-metragens: *Amarelo manga* e *Baixio das bestas*. Em seus dois filmes, mais especificamente em *Baixio das bestas*, os homens – tanto no sentido de gênero quanto no de ‘humanidade’ – se definem pela consciência de que o exercício de poder passa necessariamente pela satisfação irrestrita dos instintos e do seu lugar social, que lhes permite humilhar, torturar e matar. Como disse Freud parafraseando o dramaturgo latino Plauto em *O mal-estar da civilização*, *homo homini lupus*, e ele o diz justamente no trecho em que afirma literalmente a História como a do homem-animal racional destinado à perversidade, tema este que é o do diretor.





É no híbrido entre a beleza plástica e a estupidez violenta em que reside o mal-estar, mas também em um impasse não resolvido no horizonte do filme: afinal de contas a câmera de Cláudio Assis se posiciona perante aquilo? Não é questão de idealizar a ideia do ponto de vista (cineasta, o juiz do mundo), mas de problematizar o seu objetivo e os seus meios. Há uma distância segura do cineasta e isso subtrai a força do que era pra ser revoltante. É o mal-estar da ambiguidade, mas não uma ambiguidade natural das coisas como elas são, mas a ambiguidade do olhar (e do posicionamento) do cineasta que fica entre o desejo de denúncia e o desejo do escândalo.

A câmera do diretor também foca o agressivo e o recato estetizado (o estupro de Dira Paes visto por meio de sombras, por exemplo), entre o sórdido e a distância que edulcora os planos *tableaux*, relacionando perniciosamente o horror e a beleza opressiva daquele lugar no interior do Pernambuco.

Próximo de *Baixio das bestas* está *A festa da menina morta*, de Matheus Nachtergaele. Estão lá também a comunidade, o sexo, a violência e a natureza. Mas o cineasta acredita, diferentemente de Assis, que nem tudo depende de um excessivo controle. Se *A Festa da Menina Morta* consegue ser mais direto é porque não cria oposições entre valores morais e procedimentos. A natureza é ao mesmo tempo bonita e violenta, de destruição e de disputa de forças. Essa seria a ordem natural de todas as coisas e o homem partilha dessa desolação cósmica.

Há o mal-estar dessa desolação cósmica, da suposta farsa mística, do pequeno poder. Santinho, o protagonista, no seu discurso final assume o mal-estar, mas propõe atravessá-lo, mesmo que o filme em si não faça essa travessia. Tanto em *Baixio das bestas* quanto em *A festa da menina morta* o mal-estar é princípio, meio e também fim. O filme de Cláudio Assis termina com saídas provisórias, pois o mal está instaurado num possível ciclo de repetições. No de Nachtergaele o mal e a dor são do presente, mas ali se acredita ser possível atravessá-los.

O mal-estar da falência dos discursos

Dois extremos: *Tropa de elite*, de José Padilha, e *No meu lugar*, de Eduardo Valente. Ambos os filmes trabalham, cada um ao seu modo, noções de ponto de vista. Afinal: o filme toma partido de quem? É a classe média alta da zona sul, a polícia, ou o cara do morro (que pode ser ou não um criminoso)? Não raro o próprio espectador se sente incomodado com uma abordagem ou outra que considera ser uma absolvição ou legitimação da parte do filme/cineasta. *Tropa de elite* propõe uma crise, *No meu lugar* se aproxima de cada experiência distinta de todos esses lugares sociais.

O fato de *Tropa de Elite* ter a forma de um filme de gênero ação/policial cria o juízo imediato de que a ação do BOPE ali existe da maneira como existe para criar empatia, porque como filme de gênero ele pede imersão de quem assiste, e por causa disso, o protagonista (logo o herói) é exemplo de justiça, de virtude, representa o lado certo. Ora, não se pode dizer que o filme mostra qualquer ação do BOPE como exemplo de ação correta, mas ao mesmo tempo não hesita em olhar com desconfiança o discurso da classe média progressista do filme.



Meu mundo em perigo

Não que Padilha a ridicularize, o fato é que qualquer discurso do filme (qualquer um) não consegue dar conta dos fatos, não pode se legitimar como ‘o lado certo’.

Essa é uma questão central de *Tropa de elite*: o mal-estar de não haver um discurso satisfatório para apontar com precisão o que está errado. O filme mostra um organismo social e, apesar de estar em colapso, é o funcionamento desse organismo que está em questão. A desorientação, o mal-estar, vem justamente dessa resposta sem mensagem (os discursos se esvaziaram), mas com uma conclusão: uma resposta categórica é um paliativo, um alívio para as consciências.

A chave de *No meu lugar* parte de uma outra perspectiva. Não é um filme sobre redes de responsabilidade como em *Tropa de elite*, mas sobre a experiência de um choque entre os diferentes estratos sociais. É sobre os impasses da convivência entre grupos sociais (não necessariamente classes) no Rio de Janeiro. Mais do que uma perspectiva explicativa da condição (quaisquer que sejam) desses personagens, o interesse de Eduardo Valente é de entender as vidas que orbitam em torno desse crime.

O problema é que ao mostrar com uma distinção muito estanque os lugares desses personagens, se abre mão de ver que uma das questões mais fortes aí (que é uma questão pessoal, mas ao mesmo tempo do ‘outro’) é justamente a imbricação entre os lugares particulares de cada personagem. Afinal de contas, o conflito se dá inicialmente (e termina) nesse choque.

O confronto real entre as partes não está no filme. O que temos são os estados desses personagens. É como se seus afetos fossem a verdade possível e palpável, já que os sentidos causadores desse tipo de fatalidade não são fáceis de se lidar. Os sentidos derradeiros ficam em suspensão. Não há um discurso sobre o trauma que uniu a todos, mas a apreciação das particularidades de cada um. O mal-estar é o lastro de *No meu lugar*.

Mal-estar como conceito

Sejamos francos. Em termos de provocação, *Filmefobia*, de Kiko Goiffman e *Jesus no mundo maravilha*, de Newton Cannito, se saem como dois atravancados filmes teóricos. A provocação tem de ser mediada por questões que eles mesmos fazem e se dão ao trabalho de responder. Os filmes vêm prontinhos: conceito, forma e leitura. Diferente dos outros filmes já discutidos aqui, a autoconsciência de suas operações e o desejo de seus efeitos visam um mal-estar calculado, apesar de que há um outro mal-estar, mais sutil, mais subterrâneo, de fundo menos cognitivo e mais intelectual, que revela a falência desses filmes como projeto. Ambos os filmes são documentários sobre o seu próprio fracasso.

Filmefobia parte de que “a única imagem verdadeira é a imagem do fóbico diante de sua fobia”. O híbrido entre documentário e ficção passa pela figura de Jean-Claude Bernardet, que aqui interpreta o cineasta Jean-Claude, que filma atores voluntários em frente à sua fobia. Mas também registra um processo, ou a encenação de um processo, em que Jean-Claude conversa com a equipe e discute as implicações do filme em andamento. O problema é que na busca de racionalizar as implicações não se consegue ter uma imersão nesse processo.

Se há um interesse no filme é o do mal-estar de Jean-Claude Bernardet que, num processo de perda de visão (esta real), se debate com questões sobre a verdade das imagens, que versam sobre a frustração de não encontrar uma imagem que transcenda suas significações ou simplesmente porque só se depara com o limite da potência das imagens. Por isso as únicas imagens notáveis em *Filmefobia* dependem somente da angústia (do mal-estar) de Jean-Claude.

Já *Jesus no mundo maravilha* é um documentário que usa artifícios e performances para tratar da violência policial por meio de Jesus, um policial exonerado. O diretor Cannito faz troça do discurso dos policiais, principalmente a do policial que se diz caçador de bandidos. Por outro lado os depoimentos da mãe que teve o filho assassinado por policiais acontecem em um fundo infinito, neutro. Entre a troça e a neutralidade.

O filme de Cannito causa mal-estar porque toca em um tabu: o documentário, que se tornou campo preferencial de discussão sobre a integridade das imagens, da justeza das representações etc. – que sabemos, também rendem imensos clichês – aqui adota outro caminho que provoca essas afirmações. O filme arma representação de discursos (menos o da mãe) e caçoa deles porque crê que eles em si são grotescos ou esvaziados. Prefere o cinismo porque acredita que o cinismo – um mal-estar sem o consolo de estar fazendo o papel do cineasta mocinho – gere mais efeito do que a repetição sistemática de mais uma denúncia.

O filme faz provocações, mas não tem necessariamente algo propositivo além da demolição de reguladores éticos. Na sua ânsia de mexer com os valores constrangidos do documentário, ele se limita em ser o avesso negativo de muitos documentários contemporâneos, por isso os seus efeitos não rendem grande coisa para além dessa discussão. O ponto de partida é interessante, mas o de chegada pueril. A figura da mãe, por exemplo, é jogada pra debaixo do tapete, porque aparentemente, é a única figura do filme da qual o diretor não pode zombar. Newton Cannito não é o *enfant terrible* que estão pintando. Afinal, a figura da mãe o constrange. É talvez o único mal-estar real do filme, porque a dor dela azeda a piada.

Atravessando o mal-estar?

Estrada para Ythaca, de Pedro Diógenes, Luiz Pretti, Guto Parente e Ricardo Pretti, grande vencedor da última Mostra de Tiradentes, propõe uma travessia pelo mal-estar, e os diretores ousam chegar do outro lado. Há um paraíso idílico do outro lado? Não. Terminam onde começaram, mas agora podem ver o mal-estar do avesso.

O filme dá elementos para pensar a transcendência desse mal-estar, de como não se imiscuir no risco de se chegar a algum lugar. Mas realmente seria isso possível? Ou o mal-estar é um incontornável sintoma da época? A dificuldade em responder categoricamente é que esse mal-estar da ausência de um horizonte é um fato, apesar de que este fato não é necessariamente algo que determine a qualidade dos filmes. Mas, como mostra *Estrada para Ythaca*, mesmo à sombra do mal-estar é possível encontrar caminhos, talvez atalhos, no breu do mal-estar cinema brasileiro contemporâneo.

Criaturas do mangue ▶ Em abril, foi lançado em DVD pelo selo Dark Side o filme *Mangue negro*, dirigido por Rodrigo Aragão. É uma boa notícia – sobretudo porque, embora tenha sido exibido e premiado em diversos festivais de cinema do gênero fantástico (como os *Rojo sangre* de Buenos Aires e Santiago do Chile), *Mangue negro* não foi lançado no circuito de salas comerciais. Assim, este lançamento é uma boa oportunidade de difusão para o filme, e chamar a atenção para ele é uma boa maneira de começar os trabalhos nesta coluna que pretende falar de filmes que não encontram espaço de distribuição nas salas de cinema.

Mangue negro é um filme de zumbis realizado em 2008, uma comédia de horror que se passa, conforme o título indica, num manguezal de Guarapari (ES). Estreou no festival gaúcho FantasPoa e eu tive a oportunidade de vê-lo na única sessão que teve no Rio de Janeiro, dentro da programação da mostra Semana dos Realizadores. Eu havia visto um curta feito alguns anos antes pelo mesmo diretor, chamado *Chupa-cabra*, que já fazia notar o talento para criar o ambiente de uma comédia de horror – mas a evolução entre este curta e *Mangue negro* é notável. A partir de um enredo simples, em que os habitantes de uma comunidade começam a virar zumbis, o primeiro longa de Aragão constrói uma atmosfera tensa, com ritmo e humor, além de apresentar alguns personagens memoráveis, como a divertida preta-velha Dona Benedita. Seguindo um modelo raro entre a produção de filmes no Brasil, o filme capixaba se filia ao gênero de horror do americano George Romero – o cineasta que criou, entre outros filmes, a já clássica “tetralogia dos mortos”, que se iniciou com *A noite dos mortos-vivos* (*The night of the living dead*, EUA, 1968) – e do italiano Lucio Fulci – diretor de, entre outros, *Terror nas trevas* (*L’Aldilà*) e *Zombie – a volta dos mortos*.

É revelador que *Mangue negro* encontre um espaço de difusão através do lançamento em DVDs – um mercado que, como se sabe, entrou em queda nos últimos anos. Isso indica que existem espectadores interessados em conferir em DVD filmes que se enquadram em gêneros como o horror. Embora se trate de um gênero cujo espaço

é bastante restrito na história da cinematografia local, há exceções notáveis: o caso mais célebre é sem dúvida o de José Mojica Marins e seu personagem Zé do Caixão, mas é possível lembrar também de filmes de Ivan Cardoso e alguns outros (recentemente, vários deles foram reunidos na mostra intitulada Horror no Cinema Brasileiro). Nos últimos anos o cenário se alterou um pouco – diversos curtas e longas de horror foram produzidos na última década em diversas localidades do país, a maioria deles de forma amadora, até canhestra (isso inclusive foi alvo de paródia no filme *Saneamento básico*, de Jorge Furtado).



Se Rodrigo Aragão (que também assina a fotografia, edição, maquiagem e efeitos especiais do seu filme) não é o único no cenário nacional que, movido pelo fascínio pelo gênero, busca produzir cinema de horror, seu filme tem um vigor narrativo que se destaca entre tantas produções amadoras. Enquanto bons filmes do gênero feitos por outros diretores ainda poderão aparecer nos próximos anos, Aragão já está com outro projeto em vias de produção: *A noite do chupa-cabras*, longa-metragem que retoma o personagem do seu curta. As várias mostras dedicadas ao gênero indicam o interesse que este cinema pode despertar, algo que também pode ser percebido em outros países, como nos já citados festivais de Buenos Aires e Santiago do Chile. Que, não por acaso, premiaram *Mangue negro*: da safra que chegou a estes festivais de cinema de horror nos últimos anos, o filme capixaba de zumbis é um dos mais interessantes exemplares.

3D ou não 3D

ATUALIZANDO

O forte potencial de bilheteria dos filmes em 3D no Brasil, evidenciado pelo sucesso comercial de *Avatar*, criou um dilema na cabeça de muitos produtores brasileiros de longas de entretenimento: fazer ou não fazer o próximo filme em 3D.

O digital já era uma realidade no país há alguns anos, com a exibição de longas independentes brasileiros e estrangeiros no circuito alternativo da Rain, a que se seguiu o lançamento dos primeiros filmes de Hollywood com efeitos em 3D. Mas foi o advento de *Avatar*, em dezembro de 2009, que levou muitos a profetizar que, em alguns anos, todos os filmes serão em 3D digital. Ouve-se, desde então, comparações do momento atual com as outras grandes rupturas na história do cinema: a transição dos filmes mudos para os sonoros e do P/B para a cor.

Previsões à parte, há um consenso de que o público brasileiro está disposto a sair de casa e a pagar mais para ver filmes em 3D, sobretudo em se tratando de longas comerciais para os públicos infantil (animação) e jovem (aventura, ação e, possivelmente, terror). Outro argumento em favor dos filmes em 3D é a mitigação dos efeitos da pirataria, uma vez que as telas de TV e computador não estão atualmente preparadas para reproduzir a experiência visual das salas de cinema.

Se estes são bons motivos para aderir à nova tecnologia, há também razões para se postergar esta decisão, que vão além do impacto no orçamento dos projetos. Bom, o aumento dos custos é uma realidade, se bem que as informações sobre o impacto orçamentário são desencontradas. Há quem diga que o custo sobe entre 30% e 50%, mas Pedro Rovai, que no momento em que este artigo estava sendo escrito hesitava entre *Tainá 3* e *Tainá 3D*, afirma que o orçamento de produção do filme, cujas filmagens acontecem de junho a agosto, dobraria de R\$6 milhões para R\$12 milhões.

O uso de duas câmeras é o que menos encareceria o orçamento de *Tainá 3D*. Na verdade, a opção pelo digital, ao invés da película, representa uma economia. Mas a filmagem em 3D requer um controle absoluto da luz e outras variáveis no set de filmagem, o que significa



Avatar

mais tempo de produção. No caso de *Tainá 3D*, explica Rovai, seria necessário manter a equipe de 80 a 100 pessoas por mais três semanas na Floresta Amazônica, além das nove semanas previstas para *Tainá 3*. O custo de pós-produção também aumenta consideravelmente, ressalta Rovai, porque é necessário finalizar dois filmes, um 2D e outro 3D.

Walkiria Barbosa, da Total Filmes, acredita ser possível minimizar o impacto nos custos do 3D com um planejamento meticuloso, muitos ensaios e o estabelecimento de parcerias e co-produções com empresas especializadas. Ela pretende fazer em 3D o longa *O golpe*, um *thriller* dirigido por Marcos Garcia e com roteiro original de Carol Castro, com o mesmo orçamento de R\$7,8 milhões previsto para o filme em película. As filmagens, no Rio, devem começar em agosto ou setembro.

A produtora cita o exemplo da unidade de projeção necessária para que o diretor possa ver, após o dia de filmagem, a qualidade das cenas captadas em 3D. A Total fez uma parceria com uma empresa que, ao se tornar co-produtora do filme, montará a unidade sem custos para a produção de *O golpe*.

A adequação à linguagem do 3D pode representar um desafio ainda mais complexo do que o aumento nos custos de produção. *Avatar* é o marco da Era 3D, afirma Luiz Gonzaga de Luca, diretor superintendente dos Cinemas Severiano Ribeiro/ Kinoplex, porque cria esta nova linguagem. Antes da superprodução de James Cameron havia filmes com efeitos 3D, como as cenas em que um objeto é arremessado na direção da plateia. *Avatar* vai muito além ao criar um universo próprio, envolvido por um halo azul, que leva o espectador a se sentir dentro do filme, ressalta. Os resultados obtidos pelo mega *blockbuster*, acredita, só foram possíveis porque o projeto, desde seu início há cerca de uma década, foi concebido para ser um filme em 3D.

Com *Avatar* elevando o nível de exigência do público, faz sentido dar a cara a tapa e fazer filmes em 3D em *Terra Brasilis*? Bruno Wainer, da Donwtown, reluta, mas acaba por dizer um “eu vou, mas com cautela”. Ele teme o rigor da avaliação do público brasileiro acostumado ao 3D de Cameron e da Pixar. Além de *Tainá 3/Tainá 3D*, a Downtown distribuirá o longa em 3D *Quem tem medo de fantasma*, de Cris D’Amato, um filme infanto-juvenil produzido por Júlio Uchoa.

Televisor 3D, você ainda vai ter o seu

Enquanto alguns ousam afirmar que todos os filmes um dia serão em três dimensões, outros vão além: a televisão, este filhote gigante da Sétima Arte, também caminha impreterivelmente para o 3D.

No Brasil, uma equipe de cinco profissionais da TV Globo, coordenada pelo engenheiro José Dias, se debruça desde o final de 2008 sobre a nova tecnologia. A emissora já filmou em 3D os desfiles das escolas de samba na Sapucaí em 2009 e 2010, além de realizar vários testes no Projac.

A TV Globo está atenta a esta tendência de mercado, mas a tecnologia ainda está longe da maturidade, explica Celso Araújo, gerente de engenharia da emissora. Um dos problemas é a incerteza em relação ao padrão tecnológico que prevalecerá. O especialista lembra o caso do Betamax, que era considerado superior ao VHS, mas sucumbiu ao concorrente.

Outro obstáculo grave na trajetória da TV para o 3D é a falta de um modelo de negócios, analisa Celso Araújo. Os consumidores brasileiros ainda trocam seus televisores analógicos por aparelhos com conversores capazes de captar transmissões digitais, um primeiro



20TH CENTURY FOX CORPORATION

passo antes da compra da TV digital. Esta é a transição do analógico para o digital 2D, que vai devagar quase parando. Como exigir que, em alguns anos, ele compre um novo receptor preparado para as transmissões digitais em 3D?

O preço dos primeiros aparelhos de TV 3D no Brasil deve variar entre R\$7 mil e R\$15 mil, de acordo com o tamanho.

Gonzaga acredita que a TV 3D não será uma realidade antes de 2020. Sobre o padrão, ele crê que o chamado 3D holográfico prevalecerá, tanto no cinema quanto na televisão. Esta tecnologia, da empresa britânica Musion, abole o uso dos desconfortáveis óculos. Ele considera este padrão, retratado em *Minority report*, como o verdadeiro 3D. O que temos hoje, afirma, é uma enganação da inteligência humana proporcionada pelo uso dos óculos.

O futuro nos reserva um mundo com imagens holográficas que saltam das grandes e pequenas telas? Ou o 3D é um modismo que cairá em desuso como o 3D em película dos filmes de Vincent Price? Talvez a resposta esteja no meio termo, onde filmes comerciais em 3D conviverão com produções digitais 2D, e haverá também espaço para filmes intimistas no bom e velho suporte de película – alguns inclusive em P/B.

Cuidado com as previsões radicais, alerta a produtora Paula Barreto, da LC Barreto, citando a recente retomada da produção industrial de discos em vinil. De fato, a história nos mostra que mídias e padrões se sucedem, sem necessariamente se aniquilarem, e que hoje convivem diversos meios, como rádio, cinema, televisão aberta e fechada, DVD e internet.

Mesmo com as ressalvas em relação ao 3D, vários produtores brasileiros se mobilizam para aderir à nova tendência. Paula, ainda que não acredite no fim do analógico, pretende co-produzir *Carnevale* com o produtor norte-americano Gene Kirkwood. Trata-se de um documentário com Quincy Jones sobre o carnaval brasileiro, que será exibido em salas I-Max. William Friedkin, diretor de *O exorcista* e *Operação França 2*, se prepara para filmar no Rio, Bahia e outras cidades brasileiras durante o carnaval de 2011.

Aqui e ali, pipocam informações sobre outras produções em 3D, como a animação *A oitava princesa* e o terror *Terapia do medo*. O primeiro longa brasileiro em 3D deve ser *Brasil animado*, da produtora paulista Mariana Caltabiano Criações, que mescla animação e *live action* e está em finalização na Teleimage.

Tainá



O edital de curtas-metragens da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC) lançado no começo de 2010 trouxe uma novidade: abriu concurso para escolher 20 projetos, divididos entre as categorias de Ficção e Documentário, “sendo aceitas técnicas de animação em ambos os gêneros”. É a primeira vez que a separação é feita desta forma, e não considerando a animação como um gênero à parte. Ainda que o uso de técnicas de animação em filmes documentais não seja propriamente uma novidade, nossa tradição documentária até recentemente não tinha explorado muito essa linguagem. No Brasil, é o curta que vem ocupando este espaço.



A.M.A. Ceará

O sucesso do filme de Cesar Cabral, *Dossiê Rê Bordosa* (2008), que arrecadou 36 prêmios nos mais variados festivais e mostras – incluindo uma menção honrosa no *É Tudo Verdade* –, veio acompanhado de um brilho diferenciado. No caso, a personagem dita a estética e o cartunista ganha um avatar em *stop motion*, ele e todos os outros personagens reais. A voz é a deles mesmos e o discurso é real, são entrevistas editadas. Mas a imagem das pessoas foi substituída por bonecos em animação 3D.

Outro curta documentário que esbanja animação e anda fazendo um barulho bom é *O Divino, de repente*, de Fábio Yamaji (2009). O filme brinca com a técnica para encher de bossa o repentista Ubiraci Crispim de Freitas, ou “Divino”, e conquista a simpatia do público fácil, fácil. Os versos rimados dão ritmo ao virar de páginas de um caderno de desenhos. No cinema, a brincadeira ganha ares de mágica.

A imagem animada constitui-se plenamente, dentro de nossa definição de documentário, como parte do conjunto de procedimentos estilísticos através dos quais a narrativa documentária estabelece asserções sobre o mundo. FERNÃO RAMOS
em *Mas afinal... o que é documentário?* pg. 72

O diferencial desses documentários é que neles a animação não aparece apenas para ilustrar algo que não se poderia filmar, ou como um diagrama explicativo de alguma cena típica. Ela é a própria linguagem do filme. Não se pode distinguir até que ponto o curta é documental ou animação. Ele é documentário e animação – por escolha do realizador. Os desenhos ou bonecos tornam-se parte inseparável do discurso. Sem a técnica, cada curta desses seria outro filme.

Mas o que é documentário animado? (...) nos parece necessário chamar de documentário animado apenas os filmes de animação que têm um referente no mundo real. ÍNDIA MARA MARTINS
em *Documentário animado: tecnologia e experimentação*

Para não citar apenas exemplos tão recentes, *A.M.A. Ceará* (2000), de Pedro Martins, dá vida aos animais esculpidos pelo artesão Antônio Matos Alves em Fortaleza/CE. No caso, a animação não substitui elementos reais, mas acrescenta movimentos ao universo documentado - jacarés, tatus e tartarugas de madeira começam a passear pelo quintal. Ainda que não seja um exemplo de documentário animado tão exato quanto os anteriores, sem a animação o curta perderia muito em poesia.

A animação ganhou cadeira cativa no documentário ou é apenas a bola da vez? Importa é que a linguagem se modifica constantemente, e isso é a coisa mais interessante do fazer documental. Documentário é palavra de significado tão amplo que pode ser associada a uma variedade grande de filmes sobre o real. Ou ainda ganhar este adjetivo que a transforma quase em um subgênero: Documentário Animado. Houve um momento em que ser contemporâneo era editar entrevistas e abolir a voz *off*. Agora vivemos no melhor dos mundos - o doc pode ser o que for, depende do estilo, do discurso e da recepção. Mas é certo que estamos esbanjando bom humor na pesquisa de linguagens.



Dossiê Rê Bordosa



O Divino, de repente




TOS A DE MORTE

João Miguel em *Cinema*, aspirinas® e urubus.

POR DANIEL CAETANO 



CINEMA GEAR



Durante décadas, enquanto a produção de filmes esteve quase toda concentrada no eixo Rio-SP, eram raros os filmes feitos no Ceará. No entanto, como se sabe, o surgimento dos equipamentos digitais, acompanhado pelo estabelecimento de cursos de cinema, permitiu que se desenvolvessem modos de produção de baixo custo – e isso, somado ao acesso à produção mundial de cinema através do compartilhamento na Internet, possibilitou recentemente uma produção numerosa no Ceará de filmes caracterizados por uma certa inquietude estética. Parte desta produção pôde ser vista nos últimos anos na Mostra de Tiradentes-MG, que se tornou o lugar em que a nova geração cearense apareceu para o resto do país. Ela se tornou evidente em 2008, quando foram exibidos os longas *Sábado à noite*, dirigido por Ivo Lopes Araújo (em parceria com Armando Praça, que ganha no filme o crédito de “*abordagem e sedução*”), e *O grão*, dirigido por Petrus Cariry (com fotografia assinada pelo mesmo Ivo), além de vários curtas-metragens, como *Câmera viajante*, de Joe Pimentel, que acabou ganhando o prêmio de melhor curta pela votação do júri popular naquele ano – enquanto *Sábado à noite* ganhou o prêmio de melhor filme segundo o júri jovem.

Dois anos se passaram e, em janeiro, a nova edição de Tiradentes exibiu e ao final premiou um novo filme cearense, a realização coletiva *Estrada para Ythaca*, com direção de Guto Parente, Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes. Pelas avaliações mineiras, há algo de novo vindo do Ceará. Vale notar que há uma certa sintonia entre esta produção cearense e alguns realizadores de Minas, que se faz visível nos filmes (há climas, estratégias e modos bastante parecidos entre alguns deles); sintonia que acabou se tornando prática quando Ivo Lopes Araújo assinou a fotografia de alguns filmes mineiros recentes (como *A falta que me faz*, de Marília Rocha). Ivo é uma das figuras centrais deste novo grupo de Fortaleza, que inclui os diretores de *Estrada para Ythaca* e vários curta-metragistas – é uma turma que já fez inclusive um outro longa coletivo, *Praia do futuro – um filme em episódios*, assinado por dezessete diretores. Em sua maior parte, as pessoas deste grupo se envolveram com cinema a partir de cursos na Escola do Audiovisual ou, antes, no Instituto Dragão do Mar (cujos cursos foram interrompidos há alguns anos). Até então, haviam sido poucos os realizadores cearenses que conseguiram produzir filmes com constância – em que se destacam nomes como o de Rosemberg Cariry, que conseguiu o feito raro de realizar quatro longas-metragens na última década (além de ter escrito os roteiros de alguns dos filmes de Petrus Cariry, seu filho, inclusive de *O grão*), e o de José Araújo, que estreou na década de 1990 com o notável *O sertão das memórias*. E vale lembrar que um dos mais ativos produtores do país, Luiz Carlos Barreto, é um cearense: exceção que confirma a regra, Barreto se mudou ainda jovem para o Rio de Janeiro, onde veio a se envolver com cinema no início dos anos 60; naquele momento, uma carreira como a sua só tinha futuro nos grandes centros urbanos do país.





Estrada para Ythaca

Provocando uma mudança neste panorama, nos últimos anos surgiu este grupo cujos filmes têm alguns traços em comum – em quase todos é visível o valor que se dá à observação das pequenas ações, desdramatizadas, e a uma relação diferenciada com o ritmo de imagens. São filmes que revelam a sua construção através desse olhar atento, que frequentemente dilata os tempos e cria uma relação com o espectador diferenciada do ritmo apressado que é próprio da TV e da indústria audiovisual. Assim, disseminou-se entre estes filmes o uso de planos longos e silenciosos. Este procedimento não é novidade, nem pode ser resumido à propalada influência de filmes orientais sobre o cinema cearense: é o caso de se recordar que, já no início dos anos 1950, isto fazia parte do modelo neorrealista italiano (e era um procedimento defendido por André Bazin em textos clássicos). De todo modo, o recurso à narrativa observadora, feita com economia de diálogos e falas, compõe boa parte dos filmes desta nova leva – sobretudo nos casos dos longas já mencionados, mas não só eles: o mesmo pode ser visto em curtas como, por exemplo, *Kokoronoiro*, de Fred Benevides, *Cruzamento* e *Às vezes é melhor lavar a pia do que a louça ou simplesmente Sabaguaba*, feitos pelos

São filmes que revelam a sua construção através desse olhar atento, que frequentemente dilata os tempos e cria uma relação com o espectador diferenciada do ritmo apressado que é próprio da TV e da indústria audiovisual.

diretores de *Estrada para Ythaca* (Parente e Diógenes dirigiram *Cruzamento*, os irmãos Pretti fizeram o outro). Esta relação de diferentes tempos é de certo modo o tema e o motivo de *Espuma e osso*, curta de Ticiano Monteiro e Guto Parente, em que a solidão melancólica inicial do seu personagem principal é realçada tanto pelos longos planos silenciosos quanto pela máscara de Mickey Mouse que ele veste, e a tensão subsequente do seu momento de trabalho é mostrada em planos curtos, com cores chapadas e imagem com falhas. Estes curtas e mais outros feitos nos últimos anos indicam um desejo de inovação e surpresa, um desejo que segue presente nos longas já mencionados.

No caso de *Sábado à noite*, logo no início o filme apresenta claramente o seu dispositivo (que será abandonado em alguns momentos mais adiante): as pessoas da equipe de filmagem vão para a rodoviária local em busca de alguém que lhes dê carona e lhes leve para outro lugar - e, a partir dos vários encontros que têm dali em diante, tratam de mostrar ações e personagens de uma noite de sábado em Fortaleza. Os registros filmados em equipamento digital são apresentados em preto-e-branco, um artifício que torna explícita a estetização da imagem - assim como a ausência quase total de falas ao longo do filme também é, em alguma medida, uma intervenção posterior, feita após as filmagens: é uma escolha, embora não seja tão evidente quanto o gesto de não usar cores. O filme se faz íntegro com estas



CLÁUDIO LIMA

*O grão*

decisões e, talvez por isso, toda a sua elaboração visual e sonora parece manter uma leveza, uma certa naturalidade que lhe dá força. É um filme que se motiva pelo impulso de registrar o que não conhece, o que não controla; e é com esse impulso que se sustenta, extraindo a emoção de fazer cinema existir através de encontros até mesmo com pombos fugidios, como acontece em certo momento da madrugada filmada.

O grão também apresenta uma certa ralentação das ações, agora em registro ficcional, em que o cotidiano de uma família fecha diferentes ciclos simultaneamente: a filha se casa, a avó falece após um período de convalescença. De certa maneira, ele parece se diferenciar dos outros filmes por dar peso ao rigor na concepção e apresentação das imagens, que os demais abandonam em favor de uma atmosfera mais descontraída - esta já mencionada leveza do olhar, que não está no horizonte do filme de Petrus Cariry. Neste sentido, *O grão* tem um grau de auto-consciência da representação artística que acaba lhe pesando demais sobre os ombros, embora apresente uma beleza serena nos seus melhores momentos.

Estrada para Ythaca, por sua vez, é um filme coletivo em que os próprios diretores são também atores-personagens. Como tal, eles interpretam um grupo de jovens barbudos que estão decididos a beber várias cervejas, enlutados pelo falecimento de um amigo - até que um deles resolve partir para outra cidade, Ythaca, e os outros acabam por aceitar acompanhá-lo. *Road-movie* bebum e sem dinheiro, em que o carro escangalha e a comida tem que ser improvisada, *Estrada para Ythaca* celebra a amizade, a união e uma certa gaiteice, alternando momentos singelos e outros com humor francamente surrealista. Em certo trecho, por exemplo, os quatro têm um sonho coletivo em que o amigo falecido se confunde com o fantasma de Glauber Rocha e aparece para eles reproduzindo uma cena célebre do filme *Vento do Leste*, de Jean-Luc Godard. Nela, o cineasta baiano está de costas para uma bifurcação e diz que um lado indica o caminho do cinema de ação e fantasia, enquanto o outro lado leva ao cinema do terceiro mundo, o cinema realista. Mais tarde, os quatro amigos se veem diante da mesma bifurcação e escolhem então seguir pelo caminho definido por Glauber como terceiro-mundista. Ao seguir por este caminho, mais tarde o grupo é abduzido e, quando voltam, estão todos de barba feita. Quando enfim chegam à sua Ythaca sonhada, nada mais têm a fazer que voltar a beber mais cervejas e celebrar a amizade entre si. Assim, *Estrada para Ythaca* é praticamente um manifesto em favor de um cinema feito de modo artesanal, coletivo e afetivo, que se preocupe menos em satisfazer determinados parâmetros típicos do discurso do profissionalismo e mais em apresentar certos climas, ambientações e sentimentos que, a seu modo, vão lhe dando personalidade e força. É um filme que escolhe seu próprio ritmo e defende seus caminhos, é certo. Dentro do contexto atual, essa proposta de um certo modo de cinema é um forte indício de que vale a pena prestar atenção às novidades que virão do Ceará.



OS FRUTOS DA AUDÁCIA PERNAMBUCANA

Pode-se dizer com razoável tranquilidade que, no mínimo, existem dois aspectos marcantes definindo o perfil do cinema feito em Pernambuco hoje. Um é a camaradagem e mútua admiração entre os realizadores. O outro é a diversidade temática e estética presente nas obras. Este segundo aspecto é notadamente (re)conhecido pela mídia especializada brasileira. O primeiro, nem tanto.

Acontece que não se pode falar de um sem falar do outro, pois a diversidade configura-se como um legado direto da convivência afetuosa entre os cineastas do Estado. É evidente que se voltarmos longe no tempo, revendo as motivações dos cerca de 30 jovens responsáveis pelo Ciclo do Recife (anos 1920), encontraremos outros aspectos. E dali até o início dos anos 1990, teremos um cenário flutuante, ora árido (entre os anos 1930 e 1960), ora farto e empolgante (no Movimento Super 8, dos anos 1970), para depois voltar à escassez dos anos 1980.

Fazendo um retrospecto dos últimos 20 anos no Estado é fácil lembrar que, na primeira metade dos anos 1990, a consciência daquele histórico flutuante amedrontava a euforia que o cinema local começava a viver. Foi uma excitação primeiramente impulsionada, como em todo o Brasil, pelas germinais leis de incentivo à cultura.

Os incentivos geraram seus filhotes, como os curtas *Trajatória do frevo* e *O último bolero no Recife* (ambos de 1988), de Fernando Spencer; *Soneto do dismantelo blues* (1988), de Cláudio Assis; *O crime da imagem* (1988/1992), de Lírio Ferreira; *Maracatu, maracatus* (1995), de Marcelo Gomes; *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual; *That's a lero lero* (1995), de Lírio e Amin Stepple; *Recife de dentro pra fora* (1997), de Kátia Mesel; *Simião Martiniano, o camelô de cinema* (1998), de Clara Angélica e Hilton Lacerda; e *Clandestina felicidade* (1998), de Marcelo Gomes e Beto Normal.

Paralelo a isso, graças à crescente disponibilidade e fácil acesso aos equipamentos de vídeo, surgiu uma movimentação de produções nesse formato (particularmente em Betacam), todos almejando a estética cinematográfica. São exemplos *Samydarsh, os artistas da rua* (1993), da produtora Parabólica Brasil; *Os dois velinhos, Hambre, homem, Matarás e Leviatã* (1996-1999), de Camilo Cavalcanti; e *Enjaulado* (1997), de Kleber Mendonça Filho. É importante registrar que um nome forte viabilizando muitas destas realizações era o de Genivaldo di Pace, da Center Produções.

Acontecia, porém, que, no caso de filmagem com película, a frágil estrutura que obrigava a trazer técnicos e equipamentos do Sudeste para rodar no Recife encarecia as produções e deixava na atmosfera um quê de fragilidade sobre o destino daquele cinema. Daí a sensação de que se poderia estar vivendo mais um ciclo. Hoje é sabido que, se estivermos vendo apenas mais um destes ciclos, ele certamente já seria, mesmo que encerrando hoje, o mais rico e duradouro do Estado.

Toda a agitação audiovisual daquele período, que corria ao lado da efervescência musical do Mangubeat, encontrou seu coroamento no longa-metragem *O baile perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. O filme é um divisor de águas nessa história não apenas por projetar nacionalmente pela primeira vez, desde o Ciclo do Recife, o cinema feito em Pernambuco, mas por agregar quase todos os cineastas da cidade em torno de um só objetivo. Funcionou também como a verdadeira escola de cinema, uma vez que as universidades da região não ofereciam um curso na área.

Hoje, Lírio e Paulo ressaltam que *O baile perfumado* foi um filme de todos. Foi de Marcelo Pinheiro, Germano Coelho e Aramis Trindade (produtores). De Hilton Lacerda (co-roteirista), de Adelina Pontual e Marcelo Gomes (assistentes de direção), de Cláudio Assis (direção de produção), de Vânia Debs (montagem), e outros.

Lançado no 29º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o longa ganhou o Candango de melhor filme e outros quatro prêmios. Recebeu elogios generalizados da crítica brasileira pela explícita fome de cinema exposta em cada fotograma ali projetado, além de criar um intercâmbio definitivo com os técnicos, laboratórios e realizadores do Rio de Janeiro e São Paulo, colocando Pernambuco num circuito antes restrito.

Passado o furacão perfumado, estes mesmos cineastas locais (e alguns novos) tocaram outros projetos particulares em forma de curta, como *Texas, Hotel* (1998), de Cláudio Assis; *Vitrals* (1999), de Cecília Araújo; *Conceição* (1999), de Heitor Dhalia, e *O pedido* (1999), de Adelina Pontual. Apesar de gritarem por discursos, opções narrativas e estéticas diferenciadas, pode-se notar, pela ficha técnica dos quatro trabalhos, o espírito da camaradagem que foi fortalecido por *O baile perfumado*.

O próximo longa-metragem, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, também foi um projeto determinante para se entender em que se tornou o cinema pernambucano atual. As filmagens levaram mais de um ano, sendo a primeira parte sem ajuda oficial, ou seja, “com o dinheiro do próprio bolso”, como diz Alexandre Figueirôa em seu livro *Cinema pernambucano, uma história em ciclos* (2000).

“Essa independência”, vaticina Figueirôa, “deverá ser fundamental para que o audiovisual feito em Pernambuco possa (...) construir uma identidade múltipla e aberta onde seja possível uma interpretação dinâmica de sua própria história e, ao mesmo tempo, não escamoteie a exploração das linguagens contemporâneas”. O autor não podia ser mais preciso em suas palavras ao final do livro.

De fato, o que se observou nos dez anos seguintes foi não apenas o estabelecimento e amadurecimento dos cineastas já conhecidos, mas o surgimento de novos nomes que assimilaram influências de seus antecessores. Influências, entretanto, que não sufocaram as originais pretensões estéticas dos novatos. Eram pretensões aplicadas a uma reflexão social e humana, feitas de forma livre e audaciosa, tendo como referência o próprio cinema e a vivência pessoal na cultura urbana do Recife (principalmente) e rural do Estado - atentando aqui para o cuidado de se evitar o caricatural.



Se atentarmos para os primeiros longas-metragens dirigidos individualmente pelos cineastas da geração dos anos 1990 – Cláudio Assis (*Amarelo manga*, 2002), Lírío Ferreira (*Árido movie*, 2004), Marcelo Gomes (*Cinema, aspirinas e urubus*, 2005), e Paulo Caldas (*Deserto feliz*, 2007) – veremos que todos imprimem marcas de uma forte relação dos personagens com seu ambiente. Nenhum deles, entretanto, dialoga entre si do ponto de vista estético. Mas, sob a perspectiva temática, estão lá, diferentemente em cada um, as causas e os efeitos que o ambiente provoca em seus indivíduos e também como eles lidam com aqueles estímulos.

Desta forma, tentar enxergar Pernambuco por apenas qualquer um dos quatro filmes ou por eles reunidos seria redutor. Essa compreensão por parte de seus realizadores, em não tentar abarcar completamente uma cultura sofisticada (como a de qualquer região), empresta a estes trabalhos uma identidade original que é, inegavelmente, próxima à identidade de seu diretor e não a de uma instituição ou corporação mercadológica.

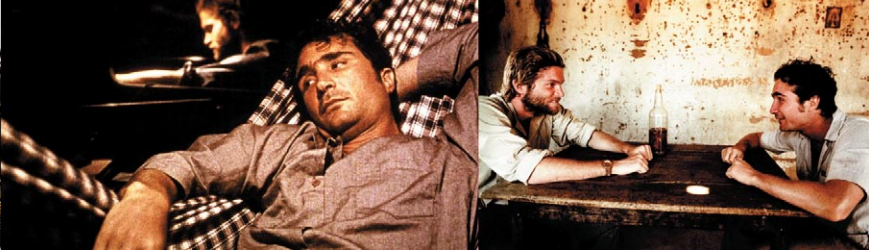
Por ocasião da estreia de *Amarelo manga*, mostrando as idiosincrasias e vicissitudes numa comunidade pobre num centro comercial decadente do Recife - tendo como núcleo um hotel síntese desse universo -, a sensação era a de que voltávamos a enxergar no cinema um grupo genuíno do povo brasileiro, ausente das telas há anos. Eram personagens isentos de pudor (ou de pudor mascarado) que contrastavam com a assepsia e o inodoro da boa educação com a qual nos acostumamos na dramaturgia do cinema brasileiro de então.

Quatro anos depois, em *Baixio das bestas*, Assis aponta para a Zona da Mata e refina seu olhar cinematográfico, desenhando uma plástica melancólica estampada no rosto dos trabalhadores na caçamba do caminhão voltando da roça para cortar a cana; ou ainda a imagem da própria cana-de-açúcar dançando ao vento sob uma trilha sonora que emprestava gravidade às relações humanas e inumanas por trás da dependência dessa monocultura.

A propósito das relações inumanas, ou bestiais, Assis parece atestar ali o quão elas estão intrinsecamente ligadas à degradação social, por sua vez definida pela usina inativa da pequena cidade canieira do filme. Essa simbiose entre o homem e a sua sociedade nos remete a seu primeiro longa e à congruência de sua assinatura como cineasta. E assim deverá ser também com *Febre do rato* (escrito com Hilton Lacerda), seu próximo longa, no qual trabalhará a perspectiva de um poeta marginal e anarquista, que anda pelo mundo questionando a acomodação das pessoas.

Já por Lírío Ferreira, temos em *Árido movie* um cinema de cores fortes (por meio de uma luz contrastante), além de diversos personagens em trânsito da capital para o interior de Pernambuco. Eles funcionam em blocos dramáticos diferentes, que ao final se entrecruzam por uma rede articulada na narrativa do diretor, um cineasta que tem formação livre, mas sempre amorosa com suas raízes e com referências fílmicas clássicas.

Na história, o olhar que dá movimento ao filme não é o de um nativo da região, mas o de um repórter do tempo, um nordestino desterritorizado que vem do Sudeste para sua pequena cidade natal e se depara com uma realidade distinta da qual a memória lhe guardava; ou ainda o da documentarista que quer registrar os mistérios de um místico da região.



O mesmo ambiente interiorano ganha uma dimensão mais universal em *Cinema, aspirinas e urubus*, pelo qual Gomes nos coloca em 1942, quando há o encontro de um sertanejo fugindo da seca e um alemão fugindo da Alemanha nazista. Nesse encontro improvável, que se dá numa região semidesértica, a narrativa tranquila é, a princípio, pautada pela espacialidade das imagens duras no Sertão e pela temporalidade das ações entre os personagens com o próprio ambiente que os cerca.

Nesse equilíbrio, o filme de Gomes nos reforça que, se na vida é o tempo e o espaço que ditam a beleza e a tristeza das relações humanas, no cinema é a luz que molda o brilho destas emoções. A mesma lógica serve para o seu longa posterior (co-dirigido com Karin Ainoz), *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, quando acompanhamos um agrônomo em sua viagem solitária pelo Sertão.

É esse mesmo encontro improvável que se dá em *Cinema, aspirinas e urubus* que também molda *Deserto Feliz* – como também moldará o próximo longa de Caldas, *Amor sujo* (nome provisório), sobre o relacionamento de um padre pernambucano com uma violoncelista mineira que vem se apresentar no Recife.

Deserto feliz, com a história da sertaneja adolescente violentada na própria casa e que, ao fugir do interior para o Recife, se prostitui e encontra um alemão que a leva para a Europa, parece, curiosamente, condensar em si um pouco da pauta nos longas de Cláudio, Lírio e Marcelo. Seja pelo sexo como um fardo, seja pelo movimento entre o rural e o urbano, seja pelo olhar do estrangeiro longe de sua terra natal. Apesar da sintonia com a mesma realidade, Caldas não conecta sua representação como fizeram seus colegas. Seus dispositivos são outros, bem mais atentos à vertiginosidade que a câmera cinematográfica pode proporcionar.

Ao mesmo tempo em que o cinema de Caldas, Ferreira, Assis e Gomes começa a transitar com respeito no universo dos festivais nacionais e internacionais, e ainda consegue penetrar no circuito comercial das salas de cinema, temos também, no início dos anos 2000, o surgimento de uma nova geração que usufruiu da acessibilidade dos equipamentos digitais para experimentar e ousar em curtas-metragens. É em boa parte pelo inovador oxigênio estético soprado por estes jovens que o cinema pernambucano de hoje continua gozando de prestígio pela sua originalidade.

Vindos das mais distintas origens (artes plásticas, jornalismo, publicidade, design), e tendo em comum apenas a não formação acadêmica em cinema, seus filmes terminaram por apresentar-se como um mosaico de influências, resultado daquilo que lhes era caro em sua formação. Tudo encaixado, livremente, para a linguagem cinematográfica e dando como resultado filmes inspirados.

Um marco desse momento foi o curta *Resgate cultural, o filme* (2001), do coletivo Telephone Coletivo e Pajé Limpeza, cujo enredo forjava o sequestro de um falso Ariano Suassuna viciado em biscoito de chocolate, enquanto a condução de sua narrativa e as opções de cinematografia (incluindo o desfoco) quebravam o padrão de comportamento ao qual estávamos nos habituando a ver nos filmes de curta duração.



GIL VICENTE





LARISSA RIBEIRO

No ano seguinte, a anarquia juntou-se à acuidade técnica de *Lugar comum*, um exercício *noir* de Leo Falcão, e ao exercício de tensão de Kleber Mendonça Filho e Daniel Bandeira em *Menina do algodão*. Kleber, em 2002, depois de cinco anos sem produzir, deixou de ser apenas o crítico mais influente do Estado e começou a montar sua história, também, como um dos curta-metragistas mais respeitados do País.

Dotado de intimidade com as sutilezas gramaticais do cinema, conseguiu reunir em suas obras sofisticação estética (e respeito dos críticos) e fácil diálogo com o espectador comum. Se com *Vinil verde* (2004) e *Recife frio* (2009) o cineasta transitou fluentemente pelo universo do fantástico, mas nunca perdendo o foco sobre o homem e seus valores humanistas, em *Noite de sexta, manhã de sábado* (2006) montou um romance interrompido. Já no documentário *Crítico* (seu primeiro longa, de 2008) e no experimental *Luz industrial mágica*, seu interesse está em seu ambiente de trabalho, o próprio cinema. Em *Eletrodoméstica* (2005) é possível enxergar os germes de sua curiosidade pela sociedade recifense, assunto que pauta seu primeiro longa de ficção, *O som ao redor*, com cronograma de filmagem para julho.

Seu amigo Daniel Bandeira uniu-se a Juliano Dornelles, Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso, fundando a Símio Filmes em 2001. Produtora que, junto a já estabelecida Rec Produtores Associados (de *Cinema, aspirinas e urubus*, entre outros), conseguiu finalizar seu segundo longa-metragem, *KFZ-1348* (2008), de Mascaro e Pedroso. Os dois, a propósito, deram partida a um prolífero e evolutivo alargamento das possibilidades no horizonte discursivo do documentário, com seus respectivos *Um lugar ao sol* (2009) e *Pacífic* (2009).

Ambos protagonizaram calorosos debates na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes, seja pela tomada de partido de Mascaro ao apontar uma câmera impiedosa para um nicho da elite brasileira residente em coberturas residenciais, seja pela reflexão, criada por Pedroso, sobre os anseios da classe média a partir de uma viagem num navio do Recife para o arquipélago de Fernando de Noronha. E enquanto Mascaro corre o mundo com o novo longa, *Avenida Brasília formosa* (2010), Pedroso pré-produz outro documentário, *Aeroporto*, no qual investiga os sentimentos presentes no ambiente do título.

Mas, mesmo antes de *KFZ-1348*, a Símio apresentou-se ao Brasil pela ficção *Amigos de risco* (2007), com Bandeira aos 28 anos, estreando no 40º Festival de Brasília. Contava a história de dois amigos que tinham que, a pé, carregar um terceiro, desmaiado, pelo lado sujo da noite recifense à procura de ajuda. Com as limitações técnicas apropriadamente incorporadas àquele universo do submundo de sua cidade, Bandeira não só transitou com segurança ao lado de seus veteranos concorrentes em Brasília, Júlio Bressane e Carlos Reichenbach, como também ganhou a admiração deste último.



FRED JORDÃO

Baile perfumado

Recife frio



JOSIAS TEÓFILO



Eles voltam

O apreço de Bandeira pelos limites do corpo, e como isso pode traduzir impressões pessoais, é compartilhado por Juliano Dornelles, que finaliza este ano *Mens sana in corpore sano*. O filme fala sobre o conflito físico entre a cabeça e o resto do corpo de um fisiculturista, gerando consequências sanguinolentas, ou seja, mais um exemplar do cinema fantástico está a caminho.

Ainda mais jovens que a turma da Símio são Leonardo Lacca, Marcelo Lordello e Tião, que formam a Trincheira Filmes. Lacca, que esteve na mesma 40ª edição de Brasília com o curta *Décimo segundo* (2007), é fã confesso de David Lynch e não se refuta a imprimir impressões muito pessoais em seu trabalho, que vem chamando atenção mais por sugerir sensações do que explicá-las.

No curta *Nº 27* (2008), estreando também em Brasília, Lordello faz um suspense juvenil ao mostrar a angústia de um aluno do ensino médio perturbado pelos seus colegas de classe. A tensão, mais que física, é psicológica; e o diretor, fazendo do rosto de seu protagonista a própria paisagem de seu filme, parece querer apontar ali uma revolução interior. Este também parece ser o mote de *Eles voltam*, longa hoje em fase de filmagem, no qual uma menina de 13 anos é deixada pelos pais numa estrada perto da praia, no interior pernambucano. No trajeto, solitária, ela esbarra com realidades com a qual nunca teve contato.

Já Tião, prodigiosamente, conseguiu, aos 25 anos, com seu segundo curta, *Muro* (2008), ser selecionado para a 40ª Quinzena dos Realizadores, em Cannes. Tido como inclassificável, *Muro* nos carrega sedutoramente para um lugar à parte, que transita entre a Lua e o interior da Terra, com os homens entre elas. Aqui não cabem explicações, apenas interpretações livres.

Na edição 41 da Quinzena, Pernambuco voltou lá com *Superbarroco* (2008), dirigido pela experiente diretora de arte Renata Pinheiro. Ao lado do parceiro Sérgio Oliveira – de *Faço de mim o que quero* (2009) e *Epoxy* (2010) –, Renata vem criando, pela Aroma Filmes, mais um tipo de cinema feito no Estado que não encontra explicações simples em seu hipnotismo, a não ser pelo preciosismo com as imagens que lapida e apresenta.

Ainda com prestígio nacional está Leo Sette – com seu *Ocidente*, melhor curta de 2008 pelo Festival de Curtas do Rio de Janeiro. E gozando de respeito internacional – tendo passado pelo festival de Clermond-Ferrand duas vezes com *Uma vida e outra* (2006) e *Não me deixe em casa* (2009) – está o independente Daniel Aragão.

Seria equivocado tentar prender numa camisa de força estes diversos modelos de cinema realizados em Pernambuco. O mais coerente seria lembrar que eles estão distanciados não só da geografia (e talvez por isso), mas da estética e do discurso presentes no cansado modelo da maioria das produções brasileiras.

E, como já disse Kleber Mendonça Filho, é uma produção que mistura aspectos pessoais em comunhão com a própria região, resultando em pinturas universais. Daí saia, talvez, um dos cinemas mais vigorosos feito hoje no país. “O que se reflete não apenas nos prêmios, mas na própria energia inegável destes filmes”

CINEASTAS BAIANOS - O OFÍCIO QUE PODE SER RISCO, CURA, DOENÇA, RELIGIÃO...

Há uma movimentação interessante na realização de cinema na Bahia, neste momento. Edgard Navarro, autor de *Eu me lembro*, de *Superoutro* e de uma significativa filmografia em Super-8, concluiu as filmagens de *O Homem que não dormia*. Seu colega de geração, Fernando Belens, está em busca de tela para o seu primeiro longa, *Pau-brasil*.

Jorge Alfredo, autor do premiado documentário *Samba Riachão*, continua interessado em música e finaliza a edição de um registro sobre/com Tom Zé. Novos nomes como Henrique Dantas (diretor do filme *Filhos de João*, sobre o grupo Novos Baianos) e Claudio Marques (coautor, em parceria com Marília Hughes, dos curtas *Carreto* e *Nego fugido*) estão correndo festivais com os seus trabalhos.

O jovem Daniel Lisboa, que se notabilizou por *O fim do homem cordial*, um filme de três minutos que sugeria a captura do 'coronel' Antonio Carlos Magalhães por terroristas, acaba de finalizar outro curta, *O sarcófago*, sobre uma curiosa figura das ruas. Ele e os outros cinco cineastas citados aceitaram o convite da Filme Cultura para um bate-papo sobre fazer cinema.

No atual Espaço Unibanco Glauber Rocha, na Praça Castro Alves, no mesmo prédio que um dia abrigou o Clube de Cinema do crítico Walter da Silveira, nos anos 1950 e 60, e no mesmo sítio histórico onde aconteceram as primeiras 'funções filmicas' em solo baiano, os seis diretores foram ajuntados, numa manhã de sábado. Como numa terapia de grupo, foi criado um semicírculo e a conversa fluiu mais ou menos como se pode ler a seguir.

JOÃO CARLOS SAMPAIO A ideia aqui é discutir os caminhos que vocês estão escolhendo no cinema. Quería sair daqui com respostas para uma pergunta simples: Por que você filma? Quem começa? Jorge Alfredo?

JORGE ALFREDO Por que eu filmo? Eu tinha tudo para estar fazendo música, porque eu tinha trinta anos quando consegui um lugar de destaque na MPB, podia me dar por satisfeito. Em 1977, eu tive uma experiência muito forte - fui convidado pelo Rogério Duarte pra integrar o grupo que fazia a música ao vivo no *set* de *A idade da terra*. Vendo o Glauber no *set*, eu tive certeza: eu quero fazer isso.

JOÃO Mas o que te faz filmar hoje?

JORGE O risco. Eu ainda não consegui me enquadrar numa coisa com roteiro, tenho uma dificuldade enorme... Eu acho que o cinema fica engessado quando ele precisa ser tão acadêmico. Eu acho que o filme se constrói no *set*. Muito mais do que no papel ou na ideia. Posso estar errado nisso, mas é uma coisa minha. E no dia em que eu tiver um roteiro aprovado em concursos, aí não sei: "Mas tem que fazer como já estava!". Eu não, eu vou mudar tudo!

JOÃO Queria ouvir Fernando Belens, que levou duas décadas para concluir o seu primeiro longa-metragem (*Pau-brasil*). Por que você filma?

FERNANDO BELENS Eu não estou no mercado como diretor de cinema, eu só consigo fazer cinema do meu coração, do que eu vivi. Então, houve dois momentos especiais: um, quando aos 14 anos eu vi *Deus e o diabo na terra do sol* no Cine Tupi (extinto cinema da região central de Salvador). Meu pai vestia aquela capa de Antonio das Mortes, porque em Poções, onde eu nasci, a noite é muito fria. Quando eu vi o filme, falei: “eu posso fazer isso”. E um segundo momento foi o surgimento de uma câmera Super-8, que nos dava a possibilidade de filmar como homem-equipe. Eu filmava, editava, sonorizava.

JOÃO Todas as funções por uma pessoa só...

FERNANDO Existia essa possibilidade de você ter a câmera e filmar sem depender de grandes produções, sem estar engessado, como o Jorge falou. A Geração Super-8 tem várias pessoas importantes, eu lembro de Edgard, de Pola Ribeiro, de José Araripe - nós formávamos a Lumbra Cinematográfica. Lumbra é luz e sombra. A nossa turma foi a geração do desbunde, então isso me deu um afã, um desejo de filmar. Eu sou um suicida em potencial, sempre fui, eu luto contra isso - não sou depressivo, é uma coisa na minha cabeça -, mas eu filmo para não me suicidar.

JOÃO E você Edgard Navarro, por que filma?

EDGARD NAVARRO O cinema, para mim, continua sendo uma busca da cura para as minhas mazelas, coisas que eu não entendo, das quais me sinto vitimado. Com vários anos de trabalho, essa arte vem me curando, vem me libertando dessa neurose. Eu entendo a história do Fernando - aliás, ele é um dos inspiradores meus. Para mim, o desejo de fazer cinema começa na casa de Fernando, por ter visto ele projetando as imagens em Super-8 na parede da casa dele. Eu disse: “Poxa, isso é possível”. (...) A primeira imagem fundamental foi de André Luiz de Oliveira, quando ele fez o *Meteorango Kid*, e eu via no cinema a Salvador por onde eu circulava. “Puxa, isso está tão perto de mim agora”. Era uma Salvador de um *outsider*, o personagem Lula: a sociedade não quer ele, ele não quer comemoração de aniversário, é um infeliz, é um suicida também. Eu tenho essa pulsão suicida muito clara. Alguns dos meus filmes revelam isso, o que mais revela é o *Superoutro*, que é um suicida em potencial, inconsciente, que se joga na frente de uma motocicleta e depois se joga do Elevador Lacerda. O meu primo tinha se jogado do Elevador Lacerda em 1970, se suicidou. Acho que tem muito do imaginário de um povo que é massacrado. A gente tinha a ditadura militar agindo sobre nosso espírito; muita, muita hipocrisia circulando - eu acho que a humanidade vive essa hipocrisia; não é privilégio de brasileiro nem de baiano, é de todo mundo. Então, eu li alguma coisa de Sartre, alguma coisa de Camus, Saint-Exupéry, Dostoiévski; coisas que estavam abrindo meu coração e minha cabeça para um mundo que tinha que ser diferente, que tinha que ser real, e eu criei um mundo imaginário para me aproximar do que era real pra mim. E eu continuo tendo esse desejo de um mundo como o que John Lennon preconiza: sem Deus, sem inferno, sem dinheiro, sem fronteiras.

JOÃO Ouvimos Jorge dizer que filma pelo risco, Fernando para não se suicidar e Edgard para se curar. Queria ouvir a nova geração. Henrique Dantas, por que filma?

Da esq. para a dir. Jorge Alfredo, Fernando Belens, Edgar Navarro,
João Carlos Sampaio, Henrique Dantas, Cláudio Marques e Daniel Lisboa.



HENRIQUE DANTAS Eu era administrador de empresas, até os 21 anos eu era uma pessoa que... é aquela história: arte e vida são coisas que se misturam. Eu era um cara que bebia muito; bebia todos os dias, todas as horas. E quando eu pintei meu primeiro quadro na minha vida, eu me senti completamente diferente. Fiz vestibular pra Artes Plásticas, aí me formei em Administração de Empresas e falei: “Já fiz tudo o que vocês queriam que eu quisesse, e agora eu vou fazer o que eu quero”. E eu entrei numa banda, a Mundamundistas, foi um salto libertário. Então, se eu tinha pensamentos suicidas quando era administrador, a arte me curou. Porque eu não só filmo. Às vezes eu pego o violão; eu pinto com meu filho, que está com quatro anos. É um processo de cura contínuo. Filmar é a possibilidade de se posicionar frente a isso. Tanto é que eu acabei de fazer um filme que lida com várias utopias dessa geração que vocês estão falando.

JOÃO É o filme sobre o grupo dos Novos Baianos, *Filhos de João*.

HENRIQUE Eu filmo porque... é visceral mesmo, é necessário. Mas se eu não filmar, sei lá, se um dia tiver uma onda eletromagnética e nenhuma câmera funcionar... eu vou pintar. Eu não vou ficar só filmando.

JOÃO Vai dançar.

HENRIQUE Eu vou dançar, eu vou brincar capoeira. Eu acho que o cinema é o meu... é a minha vida, é difícil eu fazer qualquer outra coisa.

JOÃO Se não me engano foi o Christian Metz quem falou que cinema é síntese de todas as artes, porque reúne conceitos da arquitetura, da música, do teatro, da fotografia, da literatura, das artes plásticas...

EDGARD Mas o cinema ainda busca a oitava arte, a arte da magia, que Bergman toca, que alguns grandes cineastas tocam; a magia, que faz essa coisa da vida e da arte se encontrarem. Não precisa ser o cinema, pode ser qualquer arte, mas a Grande Arte.

JOÃO Mas ele acaba tendo essa função sintética mesmo de todas as artes em uma.

EDGARD Claro, claro.

HENRIQUE Só pra completar: eu comecei a fazer cinema quando vi *Superoutro*. Até então eu tinha aquela imagem de cinema americano, com aquelas ruas que eu não conhecia. Vendo o filme, eu pensei: “Comi aquele acarajé outro dia. Como é que pode eu comer o acarajé do *Superoutro*?”. Então, esse *Superoutro* suicida que você fala, na verdade é um... sei lá, ele é um avatar!

EDGARD O ‘outro’ é super!

JOÃO A gente tem na mesa Claudio Marques, que era crítico e virou cineasta. Claudio, por que você filma?

CLAUDIO MARQUES Eu acho que... Bom, eu acho não, eu tenho certeza: me interessa a representação, a representação da vida. Porque a vida me interessa, claro, mas a ideia de intensificar determinadas situações e ações, sintetizá-las em um determinado tempo, eu acho que isso é a magia a que Edgard se referiu. E me interessa levar para a tela o frescor da vida - e parece até contraditório, porque às vezes é o frescor da vida, mas é a representação. É a junção dessas duas coisas que vai resultar no cinema que me interessa. Sempre estão acontecendo coisas incríveis que nos estimulam a contar alguma coisa. Mas não é porque é forte na vida real que vai ser forte no cinema. Na verdade, é tudo uma maneira de como a gente vai reinterpretar, como a gente vai ver e transformar isso.



AGNES CAMBRA - LABPHOTO UFBA

EDGARD Só você pode fazer o filme que você fez. Por isso é importante que você faça, que cada um faça.

HENRIQUE A arte no cinema é muito dedicada à decisão: o que é que você vai mostrar ali naquele momento?

JOÃO Daniel Lisboa, você é o único aqui que passou por uma formação acadêmica, estudou cinema numa faculdade. O que é que te moveu a querer fazer cinema?

DANIEL LISBOA Eu sempre fui um péssimo aluno, nunca consegui me adequar. Então eu tentei vários caminhos: comecei a escrever poesia, escrever música, tentei fazer banda, desenhava, sempre desenhiei. E de repente surge esse objeto. A gente ganha uma câmera de minha avó, eu acabo tendo que assumir esse objeto e viro o cinegrafista da casa. Fui percebendo que dentro da câmera eu conseguia botar a minha poesia, a minha música... Comecei a registrar o processo mesmo, fazer documentário experimental. Depois eu comecei a cair no cinema mais formal, com roteiro. Só que esse processo do cinemão é um processo atravancado, precisa de um edital, de um tempo... Acaba que eu tenho lá em casa um monte de roteiro que é só papel. E eu nunca consegui executar isso, entende? Então fiz trabalhos a partir de estar numa situação e coletar imagens, não planejar nada, não ter roteiro - filmar uma manifestação e, chegando em casa, descobrir um plano que resume o sentimento daquela manifestação. E aí tratar esse plano de uma forma plástica, alterar a velocidade, botar uma trilha... Chegar num evento, coletar elementos e depois montar isso de uma forma que me agrada.

JOÃO E para você, Claudio? Como funciona o filme-processo em relação à construção prévia do filme na cabeça, no papel?

CLAUDIO Acho que montagem não faz mágica. Para mim, a montagem é para achar o que eu já consegui produzir.

DANIEL Mesmo no documentário?

CLAUDIO Mesmo no documentário. Montagem não resolve filme, montagem tem que reproduzir o filme que a gente fez. A montagem ruim é aquela que não encontrou o ritmo, a harmonia das coisas que foram filmadas.

JOÃO Um pouco destoante de Daniel - para ele o filme pode ser resolvido na montagem.

CLAUDIO Há uma coisa que eu tenho percebido nos jovens aqui de Salvador, vinda da forte tradição da publicidade que a gente tem, que é ter uma equipe muito grande, ter uma hierarquia já definida. Normalmente o diretor chega num *set*, um instante muito delicado, muito sensível, e se protege de tal maneira que acaba obtendo um filme frio. Os atores já ensaiaram tanto que estão desgastados... Então, até sendo politicamente incorreto, acho que a gente está fazendo filmes muito bons tecnicamente. Mas está faltando um pouco de alma. Eu estou preferindo ver filmes toscos com alma do que filmes bem feitos mas duros, sem alma.

HENRIQUE Montagem e roteiro, pra mim, são coisas muito parecidas. Mesmo pensando na ficção, eu vejo que a montagem é o último tratamento do roteiro. E eu concordo que tem que ter risco, se não tiver risco não é cinema. É um cinema de guerrilha mesmo.

JORGE Eu vi a Norma Bengell e o Mauricio do Valle ficarem pirados porque eles tinham trabalhado um texto que o Glauber tinha dado - e na hora de rodar ele disse que não era nada daquilo! "Improvistem!"

FERNANDO Eu vou tentar apimentar a discussão, porque nós estamos muito cordiais. Parece que nós estamos defendendo um modo de fazer cinema. E não existe isso. Existem vários modos de fazer cinema.

EDGARD Existem. Na gente mesmo.

FERNANDO Acho que uma boa improvisação acontece quando você controla o que está fazendo. Diferente de Cláudio, meu *set* é totalmente democratizado. Não trabalho com hierarquia, trabalho com fluxos. Então, no *Pau-brasil* nós tínhamos um fluxo da fotografia, comandado pelo Hamilton [Oliveira], que tinha total liberdade de interferir, de propor; tinha o fluxo do som, do Nicolas [Hallet], que tinha direito inclusive de dizer “corta” se visse um avião, porque estávamos trabalhando com som direto. E eu acho que o filme se altera muito no *set*, acho que o filme se altera na montagem, e ele continua se alterando até a mixagem.

JOÃO Então na verdade você se exime no *set* de filmagens de um papel digamos assim de coordenador do diretor. Lá você está sendo só o artista criando...

FERNANDO Sim. Eu procuro isso.

JORGE Fernando, num *set*, seja ele superplanejado, com *storyboard*, seja ele com improviso, eu te confesso: nenhum técnico vai dizer “corta”. Só quem diz “corta” sou eu.

JOÃO Mas é que, na verdade, Fernando estava simplesmente querendo dizer que ele delega...

FERNANDO Eu não sinto como uma invasão ao meu poder.

JORGE Mas é que Cláudio também começou falando dessa diminuição da hierarquia... Hierarquia é bom e eu gosto.

FERNANDO Eu não. Eu gosto de fluxos socialmente definidos, e hierarquia é uma coisa que vem da burguesia.

JOÃO E você, Edgard, como é que você lida com o processo do *set*?

EDGARD Eu fazia filmes em Super-8. *O Rei do Cagaço*, *Exposed* foram filmes de montagem. Era como o Daniel falou: eu ia para a rua como um caçador de imagens. Via dois cachorros trepando, aí eu filmava porque aquilo era magnético, era maravilhoso. Eu estava imbuído de um tema: o meu tema era sexo, poder, *phallus*, exibicionismo, era, enfim, orgasmo... era uma doença também de autoritarismo do ser humano, da ditadura militar... A primeira imagem feita do *Exposed* foi um canhão no meio da praça de Recife... Esses filmes eram feitos sem roteiro, apenas com um tema central, com uma metáfora que eu acreditava poderosa, em torno de uma teoria também poderosa, Freud me dando apoios incríveis. Eu nunca li Freud, mas eu li fragmentos de Freud citados por outros. Eu também era ator dos filmes, porque eu queria na verdade ser ator. Comediante é como chamam ator na França, e eu sou um comediante. Eu não tinha preocupação com luz, apenas com enquadramento. Eu não quero discordar de Cláudio aqui, mas discordar e concordar também. Tem um livro que conta que o Hitchcock dizia: “Eu não preciso nem ir para o *set*!”. Ele ia, claro. Mas estava tudo tão detalhado que ele não precisaria nem ir: todos os movimentos de câmera, os deslocamentos dos atores, tudo certo! Se é daquele jeito que ele quer fazer, nada contra! O meu processo tem momentos assim. O Fernando tem um filme de 19 anos, o meu tem 30! Vai fazer 32 anos que o filme foi concebido, foi em 1978. Você não era nascido.

DANIEL Eu não tenho saúde pra isso...





EDGARD Você não tem doença! Mas, se você tivesse doença, você teria saúde para isso. Só bebe quem tem sede. Fiz política também, fiz a política pra ACM, pra Nilo Coelho, pra Lula... Fiz propaganda de loja da Feira dos Tecidos... Pra comer! Fernando me viu muito, muito pobre, morando numa favela. Eu tive um aparato grande na infância, aquela história do pai rico, filho nobre e netos pobres. Eu fui o filho rico que em determinado momento tiraram o tapete, porque meu pai morreu, minha mãe morreu, acabou tudo. Por isso que eu digo que a arte de alguma forma foi um processo de cura pra mim. Esse homem exposto, esse homem nervo exposto, esse homem que tem uma verve pra falar disso e ao mesmo tempo é um rato. Então, chega o momento em que eu vou trabalhar com uma equipe, e ela começa realmente a me engessar. Eu era uma pessoa extremamente individualista, acreditava que a salvação viria primeiro no nível individual. Quando eu comecei a andar com o Fernando e com o Pola, e depois com o Araripe, é que comecei a viver com as outras pessoas. Porque eu era muito solitário na minha dor.

JOÃO ...Mas a gente estava falando, Edgard, sobre o processo de filmagem e o quanto isso interfere...

EDGARD Mas tudo isso é processo! É o que eu estou falando aqui... Sobre o processo, de como eu, que não nasci queimado, fui me queimando, o meu filamento foi queimando. Ser filamento é justamente estar entre um pólo e outro. Para iluminar, eu sirvo de filamento. Acho que é o papel do artista, é isso que nós estamos fazendo.

HENRIQUE Servindo como filamentos...

EDGARD É! O papel dos filamentos! Então a gente se queima. A gente está sempre sendo queimado. O que eu quero dizer é que tudo tem um peso. Fazer um filme num mundo real tem peso, porque fazer filmes na cabeça a gente está sempre fazendo. A gente tinha a ideia, eu e Fernando tínhamos um sonho, de botar uns eletrodos na cabeça das pessoas...

FERNANDO O 'capacete japonês'.

EDGARD A gente fumava um baseado e tinha essas ideias... De botar um eletrodo aqui [aponta para a própria cabeça] e o filme já ia sair projetado. Assim não haveria intermediação desse mundo aristotélico. Eu tenho que estar, todo artista tem que estar nos dois mundos, igualmente. Então às vezes é preciso lidar com pessoas mais grossas, machistas, homófobas ou o que seja. Eu já vi cenas no meu *set* que me chocaram. E são coisas que acontecem no *set* que são do trato humano, simplesmente. Não é melhor no *set* nem é pior no *set*. É só você entender que aquilo é estar lidando com a humanidade, que o seu processo, e o processo do filme, e o processo da arte, passa por aí. Este processo é, inclusive, até quase religioso. Fernando Belens dizia que o cinema era a sua religião. Eu aprendi isso com você, Fernando! O cinema é a minha religião.

FERNANDO Eu não acredito em Deus, mas eu acredito no cinema.

João Carlos Sampaio é jornalista e crítico de cinema.

Pesquisador que atua na análise fílmica há 17 anos, escreve para jornais, revistas e sites, e trabalha para programas de televisão e rádio. Colabora com projetos de difusão do cinema brasileiro, incluindo atividades cineclubistas, e atua ainda na seleção de obras e como curador de festivais de cinema.

MINAS GERAIS: DA FALÁCIA AO PLURALISMO

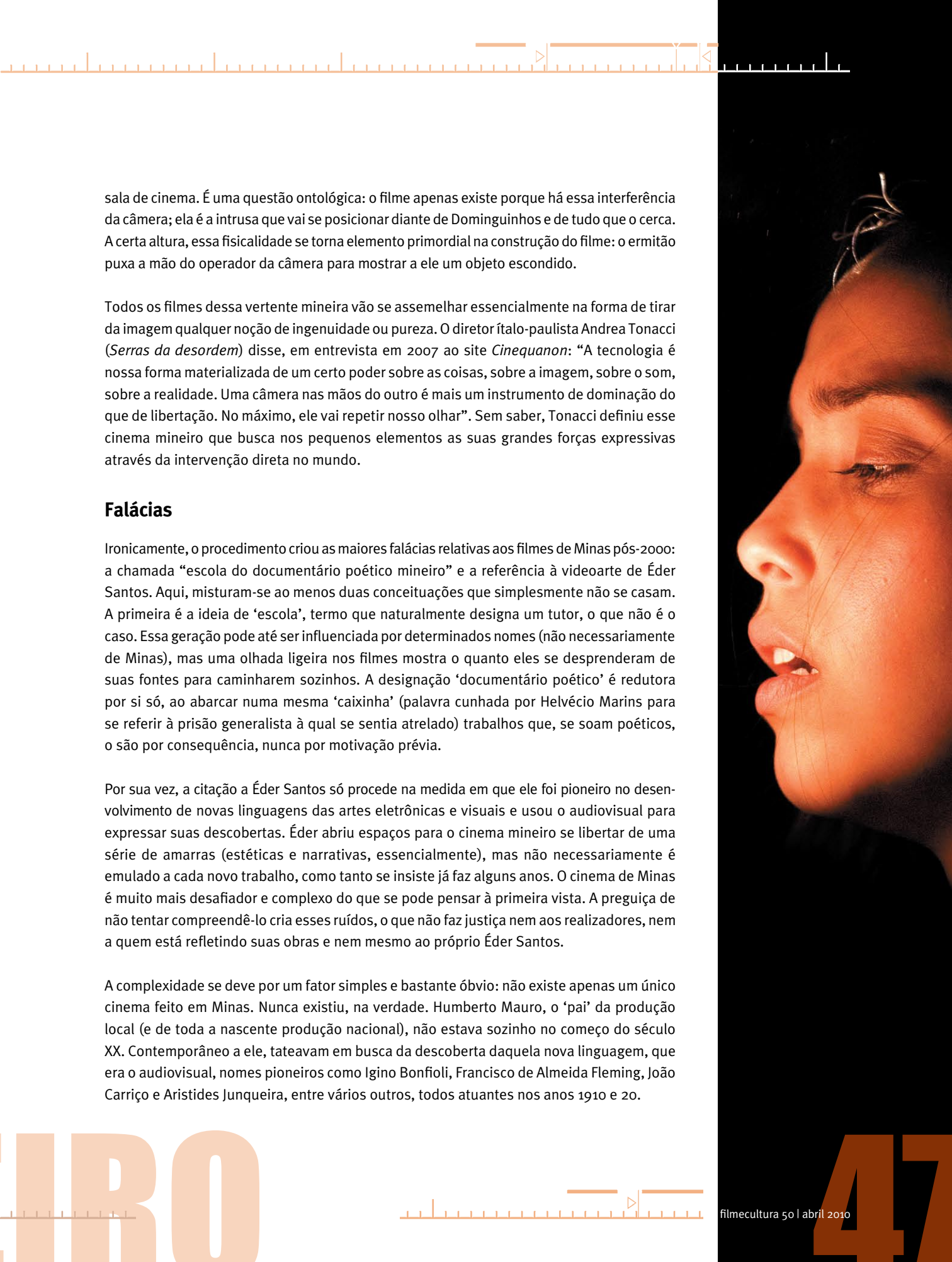
Em *Castelar e Nelson Dantas no país dos generais*, o diretor Carlos Alberto Prates Correia relembra os momentos mais significativos do cinema mineiro entre os anos 1970 e 80. Prates, filho da terra (é natural de Montes Claros, região norte do estado), sabe bem do que fala. Foi figura fundamental no processo evolutivo da produção audiovisual de Minas Gerais numa época bastante controversa. “A produção em Minas foi sempre anêmica e ligada ao Rio de Janeiro, pelo menos no período da ditadura enfocado por *Castelar*. Dos 14 longa-metragens mencionados no filme, apenas *Crioulo doído* e *O homem do corpo fechado* foram produzidos por empresas sediadas em Minas”, disse Prates, em 2008, numa entrevista cedida a este que escreve.

É pertinente olhar para *Castelar* e enxergar uma espécie de transição na forma de fazer e pensar o cinema mineiro. Tem-se um semidocumentário (na definição do próprio Prates) de memórias difusas, rarefeitas, incompletas, cuja chave de apreciação está menos no conhecimento do universo abordado do que na nostalgia e reflexão provocadas por ele. Muda-se do registro da ação e do movimento, tão marcante na produção pré-2000, para se enveredar na memória e no instinto.

Este tem sido o caminho mais notadamente desenvolvido pelos realizadores locais nos últimos dez anos. Após a era de incertezas que se abateu sobre toda a produção brasileira em meados dos anos 90, o cinema de Minas nos anos 2000 é marcado especialmente pela multiplicidade de formas de olhar para si mesmo sem deixar de enxergar o outro e o que vem de fora. É um cinema da alteridade.

Essa alteridade está nos trabalhos criados no estado que mais circularam o mundo, como *A alma do osso* e *Andarilho* (Cao Guimarães), *Acidente* (Cao e Pablo Lobato), *Trecho* (Helvécio Marins e Clarissa Campolina) e *Aboio* (Marília Rocha). Todos mesclam a estética ao contato com o próximo, cada um de formas muito distintas – ora através de um direcionamento claramente explicitado na relação com o objeto (Cao), ora deixando a câmera transformar a imagem do presente em presenças do passado (Marília) ou simplesmente tornando físicas as sensações do corpo (Helvécio e Clarissa).

O jeito único destes cineastas de lidar com o documentário tirou do ‘gênero’ sua conotação de um tipo de cinema que capta a realidade localizada diante da câmera, preferindo transformar essa mesma realidade num universo quase unicamente audiovisual (fazendo-a, portanto, menos ‘real’). Pensemos, de imediato, em *A alma do osso*. A presença da câmera como elemento físico naquele ambiente (a montanha onde mora o ermitão Dominguinhas da Pedra) tira do espaço a sua aura essencial e o faz o verdadeiro objeto da criação e modelação de uma nova realidade – a realidade de dentro da imagem, aquela a qual testemunhamos de dentro da



sala de cinema. É uma questão ontológica: o filme apenas existe porque há essa interferência da câmera; ela é a intrusa que vai se posicionar diante de Dominginhos e de tudo que o cerca. A certa altura, essa fisicalidade se torna elemento primordial na construção do filme: o ermitão puxa a mão do operador da câmera para mostrar a ele um objeto escondido.

Todos os filmes dessa vertente mineira vão se assemelhar essencialmente na forma de tirar da imagem qualquer noção de ingenuidade ou pureza. O diretor ítalo-paulista Andrea Tonacci (*Serras da desordem*) disse, em entrevista em 2007 ao site *Cinequanon*: “A tecnologia é nossa forma materializada de um certo poder sobre as coisas, sobre a imagem, sobre o som, sobre a realidade. Uma câmera nas mãos do outro é mais um instrumento de dominação do que de libertação. No máximo, ele vai repetir nosso olhar”. Sem saber, Tonacci definiu esse cinema mineiro que busca nos pequenos elementos as suas grandes forças expressivas através da intervenção direta no mundo.

Falácias

Ironicamente, o procedimento criou as maiores falácias relativas aos filmes de Minas pós-2000: a chamada “escola do documentário poético mineiro” e a referência à videoarte de Éder Santos. Aqui, misturam-se ao menos duas conceituações que simplesmente não se casam. A primeira é a ideia de ‘escola’, termo que naturalmente designa um tutor, o que não é o caso. Essa geração pode até ser influenciada por determinados nomes (não necessariamente de Minas), mas uma olhada ligeira nos filmes mostra o quanto eles se desprenderam de suas fontes para caminharem sozinhos. A designação ‘documentário poético’ é redutora por si só, ao abarcar numa mesma ‘caixinha’ (palavra cunhada por Helvécio Marins para se referir à prisão generalista à qual se sentia atrelado) trabalhos que, se soam poéticos, o são por consequência, nunca por motivação prévia.

Por sua vez, a citação a Éder Santos só procede na medida em que ele foi pioneiro no desenvolvimento de novas linguagens das artes eletrônicas e visuais e usou o audiovisual para expressar suas descobertas. Éder abriu espaços para o cinema mineiro se libertar de uma série de amarras (estéticas e narrativas, essencialmente), mas não necessariamente é emulado a cada novo trabalho, como tanto se insiste já faz alguns anos. O cinema de Minas é muito mais desafiador e complexo do que se pode pensar à primeira vista. A preguiça de não tentar compreendê-lo cria esses ruídos, o que não faz justiça nem aos realizadores, nem a quem está refletindo suas obras e nem mesmo ao próprio Éder Santos.

A complexidade se deve por um fator simples e bastante óbvio: não existe apenas um único cinema feito em Minas. Nunca existiu, na verdade. Humberto Mauro, o ‘pai’ da produção local (e de toda a nascente produção nacional), não estava sozinho no começo do século XX. Contemporâneo a ele, tateavam em busca da descoberta daquela nova linguagem, que era o audiovisual, nomes pioneiros como Igino Bonfioli, Francisco de Almeida Fleming, João Carriço e Aristides Junqueira, entre vários outros, todos atuantes nos anos 1910 e 20.



Batismo de sangue

Aboio

A partir da década de 60, ocorre um fenômeno curioso: a profissionalização no estado através da presença de ‘estrangeiros’ do Rio e de São Paulo. Três filmes são responsáveis por uma espécie de renascimento – ou, pelo menos, de potencialização criativa – do cinema mineiro: *O padre a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade; *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos; e *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci. Todos se utilizaram de paisagens (rurais ou urbanas) para expor suas ideias, e o fizeram com expressividade seminal. Graças a esses mergulhos intensos, nomes como Carlos Prates Correia, Geraldo Veloso, Guará Rodrigues e Flávio Werneck despontaram como promessas de um novo cinema feito a partir de Minas Gerais. Um cinema maduro, já conhecedor de suas capacidades e disposto a ousar na tentativa de quebrar tradições estéticas. Daí vieram, especialmente, a irreverência de Prates em longas como *Crioulo doido* (1971) e *Perdida* (1976) e o diálogo de Veloso com o cinema marginal paulista em *Perdidos e malditos* (1970).

São todos de uma época posterior a uma série de acontecimentos que agitaram o cenário local e prepararam o território para a ascensão desses nomes. O momento mais crucial foi o ápice da Revista de Cinema, editada pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte em duas fases – de 1954 e 1957 e entre 1962 e 1964. A publicação teve importância capital no pensamento e reflexão cinematográfica para além das fronteiras mineiras e formou um quadro de intelectuais, do qual saíram nomes proeminentes da escrita e do fazer ao longo das décadas seguintes. Em paralelo, circulou também a Revista de Cultura Cinematográfica (1957-63), enquanto diversas empresas de produção eram fundadas, ao mesmo tempo em que a PUC-MG criava a Escola Superior de Cinema, em 1962.

Caminhos recentes

Existem vários caminhos ainda a serem seguidos, e a tal multiplicidade em Minas tende a aumentar em progressão geométrica com o advento das novas tecnologias. Na 13ª Mostra de Tiradentes, realizada em janeiro de 2010, pôde-se ter, em pelo menos cinco trabalhos distintos, a mínima noção do tipo de coisa que o estado é capaz de fazer.

O curta *Fantasma* (André Novais de Oliveira), ao custo de míseros R\$ 50, problematiza a verdade de uma imagem usando, de forma particular e fascinante, um truque muito caro ao austríaco Michael Haneke (*Cachê*), provocando um cataclisma no que o espectador acredita estar assistindo. Outro curta, *Bala na cabeça* (Cristiano Abud), utiliza estética videoclíptica e *flashbacks* para mergulhar na narrativa tradicional de uma história de assalto malsucedido. Mais um curta, *Pólis* (Marcos Pimentel), se posiciona no tipo de cinema que olha para a cidade e tenta extrair dela o que de mais significativo possa ser representado pela imagem. O longa *A falta que me faz* (Marília Rocha) faz caminho inverso: vai ao interior do estado, na região rural de Diamantina, e não se preocupa em dar à imagem algum significado externo a ela: tudo que importa são as garotas documentadas pela diretora e suas relações com as pessoas e o espaço ao redor. *Mulher à tarde* (Affonso Uchoa), outro longa, usa de encenação e enquadramento muito próximos a um certo tipo de cinema contemporâneo da contemplação e do vazio existencial, algo que o aproxima especialmente do malaio Tsai Ming-liang.



LEANDRO HBL E MARÍLIA ROCHA



Andarilho

A falta que me faz (à dir)

Seria errôneo falarmos, acima, de cinco ‘propostas’ de cinema, porque o que se tem são cinco ‘realizações’ de cineastas muito bem resolvidos no que buscam. Concordar ou discordar de suas escolhas importa menos do que tentar compreendê-las e enxergar nelas o tateamento atrás de outros olhares. É disso que se alimenta, afinal, o cinema em Minas. O diagnóstico vale também para o realizador local de maior trânsito no circuito de exibição do país, como é o caso de Helvécio Rattton, o único do estado a se enquadrar continuamente na estrutura das leis de incentivo fiscal surgidas em meados dos anos 90. *Amor e cia*, *Batismo de sangue*, *Pequenas histórias*, foram todos trabalhos recentes de Rattton a flertar abertamente com o mercado, fosse pela estrutura semi-industrial com a qual foram realizados (orçamento e tarefas bem distribuídos), fosse pela presença de atores globais (Patrícia Pillar, Marco Nanini, Caio Blat, Marieta Severo) nos elencos.

Por todo lado

Há, portanto, tentativas de todos os lados. Sávio Leite tem na animação a sua grande chave expressiva. Com curtas como *Mercúrio*, *Eu sou como o polvo* e *Terra*, Sávio percorreu festivais dentro e fora do Brasil. Fábio Carvalho tem experimentado, desde os anos 80, as possibilidades do vídeo, super-8, VHS e digital; usa da liberdade autoimposta para dialogar com cineastas como Rogério Sganzerla e Neville D’Almeida e fazer de sua arte um “instrumento do pensamento”, como já definiu. Rafael Conde é outro veterano e premiado curta-metragista, cuja carreira inclui, entre outros, *A hora vagabunda*, *Rua da amargura* e *A chuva nos telhados antigos*, filmes muito calcados na literatura (vários são adaptações) e que se firmaram como o melhor cinema narrativo feito em Minas – sem, por isso, prescindir de escolhas formais admiravelmente expressivas. Rafael estreou no longa em 2002, na comédia *Samba-canção* (nunca distribuída comercialmente), e seguiu em *Fronreira*, com passagem discreta no circuito em 2008.

Fronreira, aliás, é um exemplo do que pode ser realizado a partir da principal política de incentivo à produção audiovisual estadual, o Filme em Minas. Implantado na gestão de Aécio Neves no biênio 2003/2004, o programa disponibilizou o valor total de R\$ 4,26 milhões em seu edital mais recente (2009/2010). O valor é garantido num acordo com a estatal Cemig, via Lei Federal de Incentivo à Cultura, permitindo que os aprovados no Filme em Minas tenham o orçamento de seus projetos diretamente na conta bancária, sem captação prévia. Os primeiros longas tanto de Éder Santos (*Deserto azul*) quanto da dupla Helvécio Marins e Clarissa Campolina (*Girimunho*) estão sendo desenvolvidos a partir da quarta edição do programa, assim como o sétimo longa de Rattton, *Estrelas caídas do céu*.

Com toda essa multiplicidade, Minas Gerais vive hoje, no audiovisual, uma situação dicotômica. Coletivos se formam para fazer suas realizações (casos das produtoras Teia, Camisa Listrada e Abuzza), mas, no geral, a classe é desunida. Raramente os cineastas se entendem, algo muito patente nas discussões sobre políticas de incentivo ao setor e nos debates entre associações e grupos de classe. Diferente de Pernambuco e Ceará, dois polos em constante evidência no cenário fílmico do país e nos quais o agrupamento é a única forma de sobrevivência, Minas ainda carece de um entendimento amplo entre os profissionais locais. Ironicamente, essa desunião reforça a principal característica do cinema no estado – que, por sua vez, é fragmento da produção brasileira como um todo: a infinita gama de realizadores e de possibilidades de criação.





Fronteira

O QUE ELES DIZEM

Filme Cultura consultou alguns realizadores de Minas Gerais sobre o que pensam do cinema feito no estado. Seguem trechos das respostas de três dos diretores questionados:

Helvécio Marins

O cinema mineiro tem várias caras. Basta ver a pluralidade da produção. Alguns podem achar que tenha uma cara mais autoral, mas não acho que seja isso. Talvez o cinema autoral do estado tenha se destacado mais dentro do Brasil e fora, só isso. (...) É óbvio que todo mundo bebeu na fonte de Humberto Mauro, Carlos Prates Correia, Éder Santos e toda a turma da videoarte. Falo isso pois, do mesmo jeito que bebemos nessas fontes, bebemos também em Glauber, Sganzerla, Tonacci e tantos outros, e na *nouvelle vague*, no neorealismo, no cinema experimental norte-americano.

Geraldo Veloso

Nunca achei o cinema mineiro com cara de nada. Há – e sempre houve – filmes e realizadores. Vejo uma pluralidade enorme de tendências e propostas. Vejo o cinema como uma arte antropofágica que, por natureza, cria as suas bases com o devoramento do grupo antecedente ou ao lado. Só crescemos com a desqualificação do outro. Nossos egos são muito fortes. Se a isso podemos chamar de polarização, acho que temos de criar um termo mais abrangente, pois a polarização me remete a um conceito mais binário, e vejo [o cinema mineiro] mais uma luta de tudo contra todos, mutuamente, muitas vezes dentro dos próprios grupos de afinidades. (...) Sempre somos produtos da tradição que nos forma de algum jeito. Mas isso não é uma conta corrente mensurável. Não faz parte da nossa (nós, cineastas) índole apontar as nossas dívidas e influências. Alguns (muito raros) o fazem.

Helvécio Ratton

Talvez haja duas vertentes em Minas. Uma delas é dos que fazem cinema narrativo, dirigido ao público que frequenta as salas, onde eu me situo. São filmes que buscam comunicação mais ampla e enfrentam a barra pesada que é colocar um filme independente no mercado brasileiro. Uma outra tendência é daqueles que vêm de uma vertente ligada às artes plásticas, à videoarte. São produtos que, por sua natureza experimental, destinam-se ao circuito dos festivais, com boa recepção no exterior. (...) Quando penso em *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro, ou *Noites do sertão*, do Carlos Prates, sinto que são filmes impregnados da cultura de Minas, que buscam revelar uma psicologia mineira, compreender nossa alma. Traços assim você vai encontrar em filmes da Teia, do Cao Guimarães, do Rafael Conde ou nos meus próprios, cada um ao seu jeito, sem que isso os torne ‘devedores’, mas, sim, herdeiros de um cinema que parte de sua terra para falar do mundo.

Marcelo Miranda é jornalista. Atua como repórter e crítico no jornal diário O Tempo, em Belo Horizonte, e é crítico de cinema da revista eletrônica Filmes Polvo (www.filmespolvo.com.br). Foi curador do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte e redator de textos sobre cinema brasileiro para o projeto Programadora Brasil.

ALGUMAS LUZES E SOMBRAS DO CENÁRIO CARIOCA

1 . Um cinema carioca? Novo?

Uma primeira questão: o que se tem produzido de novo no cinema feito no Rio de Janeiro? Ela provoca outra pergunta: será que podemos dizer que há novidades nos filmes e no ambiente de cinema do Rio?

Pretender definir o que seria um 'cinema carioca' é uma tarefa de resultado inglório; no entanto, é evidente que os realizadores iniciantes no Rio de Janeiro convivem com uma herança cinematográfica, seja positiva ou negativamente. De forma assumida ou não, a produção de filmes no Rio de Janeiro lida com uma tradição talvez errática, mas marcante (embora uma das armadilhas do termo retomada tenha sido definir uma ruptura e, em certa medida, um apagamento do passado). Seja como for, é inevitável que haja ressonâncias de vários marcos na produção cinematográfica atual. Desde a busca por realismo dos filmes de Alex Viany e dos *Rios* de Nelson Pereira até a estilização do cinema de gênero na *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles e seu personagem Zé Pequeno; de Adhemar Gonzaga criando a Cinédia e trazendo Humberto Mauro para a Capital Federal; dos filmes de cavação do princípio do século, feitos por encomenda de políticos para fins de autopromoção; da Atlântida comprada por Severiano Ribeiro; da Videofilmes dos irmãos Salles; do Mário Peixoto; da Globofilmes (e das novelas da emissora de TV); das chanchadas do Oscarito; da Belair; dos filmes do Roberto Carlos; da DiFilm; dos cinemanovistas que seguem na ativa (nomes tão diversos como Cacá Diegues, Ruy Guerra e Paulo César Saraceni); de Jece Valadão; dos Trapalhões; de Pedro Rovai; dos superoítistas dos anos 70; de Domingos Oliveira; da Embrafilme; da geração que viveu a crise da Embrafilme; da Riofilme... A produção de cinema no Rio de Janeiro, com todas as suas vicissitudes, tem tradição – e as imagens e questões dos novos realizadores frequentemente ecoam e respondem a outros momentos e filmes.

O interesse pelo cineclubismo voltou a ganhar força no final dos anos 90 e levou a um movimento que criou encontros e diálogos constantes entre realizadores mais jovens. Isto não aconteceu devido a um interesse disseminado pela pesquisa cinéfila – tanto que a Cinemateca do MAM, que armazena as matrizes de boa parte dos filmes produzidos na cidade e mantém uma sala que há muitos anos conta com boa programação, tem frequência reduzida. Os encontros que mais agregaram, em certa medida, dependeram da boemia festiva. Isto aconteceu em vários eventos, sobretudo no caso do Cachaça Cinema Clube, que desde 2002 é feito no Odeon e logo se tornou um evento fundamental no cotidiano cinéfilo carioca, reunindo boa parte dos jovens realizadores que fizeram ou estão fazendo seus primeiros filmes. Cabe ressaltar que hoje, no Rio de Janeiro, há muitos realizadores de prestígio em atividade, com filmes já devidamente reconhecidos e analisados, de Eduardo Coutinho a Ivan Cardoso, de José Padilha a Murilo Salles, entre tantos outros. Mas este texto pretende investigar as características e questões visíveis nos filmes que foram feitos pela geração que fez seus primeiros curtas ou longas nos anos 2000 – esta que se encontra (e mostra seus filmes) no Cachaça Cinema Clube ou nos demais cineclubes que surgiram nos últimos anos.



L.A.P.A.

2 . Contextos

A presença da tradição não se estabelece apenas pelo uso dos mesmos lugares e temas. Vários dos realizadores de maior destaque desta geração que surge têm laços diretos com realizadores veteranos: alguns por laços familiares, que os fazem conviver com cinema desde a infância; outros por trabalhos em conjunto – são contratados para escrever roteiros ou têm seus filmes produzidos por estes veteranos.

Conversei e troquei emails com alguns realizadores, perguntando-lhes sobre as relações que cada um deles tem com a produção carioca do passado e também com esta atual. Feita a ressalva de que seria possível buscar respostas com mais de vinte outros realizadores em vez destes, seguem abaixo alguns trechos das respostas que me enviaram:

CAVI BORGES (*A distração de Ivan; L.A.P.A* – codireção com Emilio Domingos)

Atualmente a Cavídeo está finalizando três longas-metragens. Temos outros dois longas já prontos. Já produzimos quarenta e dois curtas em cinco anos. Apesar de me inscrever em todos os editais, não consigo esperar tanto tempo para fazer um filme.

Criamos uma estrutura em que gastamos muito pouco e trabalhamos com uma equipe muito pequena. Nos identificamos com o modo de produzir do cinema marginal e dos primeiros filmes do Nelson Pereira, em que as equipes eram compostas por cerca de seis pessoas e os filmes eram realizados em menos tempo.

CHRISTIAN CASELLI (*Isto não é um filme; O paradoxo da espera do ônibus*)

No Brasil, o Cinema Marginal e o seu deboche me parecem mais interessantes que o Cinema Novo, muitas vezes paternalista e doutrinador. Melhor que isso tudo, juro, foi a sensacional descoberta dos filmes de sexo explícito brasileiros feitos na década de 80.

E outros elementos não-cinematográficos me piraram também o cabeçaço, como o surrealismo, o dadaísmo e, sobretudo, o movimento punk.

Porque “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” deixou de ser uma frase de efeito pra se tornar algo concreto somente agora. Agora sim, você não depende de uma equipe gigante e um orçamento idem pra fazer um curta-metragem.

EDUARDO NUNES (*Tropel; Reminiscência; Sudoeste* – em finalização)

Entre na UFF em 1989, ano em que a produção de curtas virou o único caminho para realizadores fazerem cinema. Talvez por isso, hoje, eu seja mais próximo de realizadores que moram longe: Camilo Cavalcante, Gustavo Spolidoro, José Eduardo Belmonte... Uma proximidade que nem sempre encontro em colegas no Rio. Não consigo me identificar com um ‘cinema de patota’; apesar de trabalhar com as mesmas pessoas em todos os filmes (Mauro Pinheiro, Flávio Zettel, André Weller, José Cláudio Castanheira, Guilherme Sarmiento). Ao mesmo tempo, acho que o cinema que proponho fazer também dialoga com uma tradição do cinema brasileiro: Leon Hirschman, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Peixoto.



O mais difícil (e mais importante) é manter fidelidade a um estilo narrativo num terreno tão incerto, e que vive ao sabor dos resultados dos concursos públicos.

No meu lugar

EDUARDO VALENTE (*Um sol alaranjado; No meu lugar*)

Nunca me senti filiado a uma corrente ou momento histórico brasileiro, principalmente por este meu interesse pelo cinema – que se expande muito via trabalho crítico (que é anterior à minha produção de filmes) – se alimentar mais do cinema internacional que do brasileiro.

Há um grupo de pessoas com quem tenho trabalhado seguidamente, vários deles desde a faculdade. Mas essas pessoas não costumam trabalhar juntas sem mim, então não acho que sejamos um grupo ou patota coesa. Onde eu acho que formei meu grupo e patota foi mesmo no exercício crítico (que é o que faço mais).

De resto, acho que esta geração mais recente tem sido marcada pela expansão do circuito dos festivais, principalmente de curtas, e com isso perdeu o aspecto de patota regional. Não por acaso, temos coisas como o Ivo Lopes Araújo fotografando filmes dos mineiros, por exemplo.

ERYK ROCHA (*Intervalo clandestino; Pachamama*)

Dentro do universo do cinema brasileiro, sinto muita afinidade e aproximação com alguns filmes do Cinema Novo e outros do Cinema Marginal. Minha relação com o cinema latino-americano também é intensa.

Precisamos reinventar o espaço social do cinema, da exibição-distribuição de filmes até a esfera dos debates. Cada um faz o seu filme, coloca embaixo do braço e vai à luta. Sinto que a nossa geração pode ambicionar muito mais, criar outros espaços de interlocução, de reflexão e de debate. A tecnologia-internet é um instrumento poderoso, mas não podemos nos restringir a somente esse tipo de coletividade.

FELIPE BRAGANÇA (*A fuga da mulher gorila* – codireção com Marina Meliande)

Acho que nossa geração de cinema tem diversos perfis, mas o que mais tem se destacado é aquele dos cineastas oriundos de grupos, coletivos ou da convivência cinematográfica cooperativa. Acredito que uma produção cooperativa seja possível hoje, e os mesmos realizadores podem intercalar entre fazer filmes de guerrilha e filmes de maior estrutura de produção.

Há algo de pós-pós-tropicalista, pós-pós-udigrudi no que se tem feito de melhor no cinema cooperativo brasileiro. Temos, de alguma forma, a premissa de que não queremos espelhar o passado ou negá-lo – mas que somos outra coisa, nova, a digeri-lo. Não é fácil estabelecer liberdade e ao mesmo tempo senso de grupo. Mas acredito que a boa liberdade estética que temos conseguido, e que virá com muito mais força nos próximos anos, nasce dessa relação.

GUSTAVO BECK (*Ismar; A casa de Sandro*)

Existe hoje em todo o país uma gama enorme de realizadores que vêm desenvolvendo trabalhos num esquema de guerrilha, muitas vezes sem usufruir de qualquer incentivo público. Então, a primeira característica que une esse grupo parece ser a vontade de fazer



Ismar

cinema, de se inserir no cinema do seu tempo. Não me restam dúvidas de que o melhor cinema feito no Brasil, hoje, está no curta-metragem.

Esta parece ser uma geração formada através da internet. Sendo assim, o cinema de Taiwan, por exemplo, pode ser muito mais próximo que a história do nosso próprio cinema. E não há deliberação franca e aberta entre os realizadores sobre seus filmes. Hoje este papel parece estar relegado à crítica, enquanto os próprios realizadores preferem ‘concordar’ com grande parte dos filmes (evitando assim provocar tensões com seus companheiros) e, de alguma forma, engatilhar o seu cinema individual.

MARCELO IKEDA (*Cartas de um jovem suicida*)

Eu recuso essa ideia de “geração do audiovisual carioca”. Acho que isso não existe. O que pode existir é um ou outro realizador carioca se destacando. Acho a atual produção audiovisual carioca medíocre, com raras exceções. Ela está muito abaixo de Minas Gerais e Fortaleza, que fazem o cinema mais inventivo do Brasil.

Sinto que meus filmes são uma ilha dentro do audiovisual carioca. Faço um cinema solitário. Ao mesmo tempo não me orgulho disso, não é uma opção: ao contrário, isso me gera profunda tristeza e angústia.

Mas certamente tenho ‘bases em comum’ com um pensamento mais geral, tanto em termos de realização quanto de crítica, que reflete a luta por um cinema mais criativo, instigante e libertário. Os caminhos que espelham isso podem ser diferentes, mas concordo que existe uma mesma luta.

VINÍCIUS REIS (*Praça Saens Peña*)

Decidi fazer cinema, lá pelo meio/final dos anos 1980, porque gostava muito de cinema brasileiro, sobretudo dos filmes feitos pela turma do Cinema Novo. Acho que o *Praça Saens Peña*, em alguns momentos, traz alguma coisa desse cinemanovismo: um tom, uma medida, uma textura.

Minha turma é a Gisela Camara, que é minha mulher e produtora; o produtor Luís Vidal; o Duda Vaisman, diretor; a Rosane Svartman, diretora e roteirista; a Flávia Lins e Silva, roteirista; o Cezar Migliorin, professor de cinema, montador, documentarista; a Paola Barreto Leblanc. Somos bem diferentes uns dos outros, mas há vinte anos, mais ou menos, estamos juntos.

3 . O Realismo

Uma tradição da filosofia, de antigos gregos a modernos europeus, diz que a arte é de natureza mimética – ela pode delirar a partir da realidade, mas sempre a partir dela; e deve seguir suas regras lógicas, mesmo quando cria elementos que fujam do universo real (como homens que voam ou políticos sem defeitos). No entanto, outras artes, como a música, nos fazem lembrar que a expressão artística também guarda sua força na fruição direta, não-

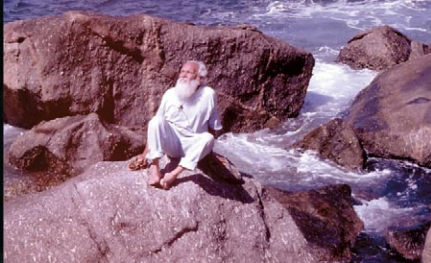




representativa. Esta oposição nos leva à divisão entre os gestos que procuram comprometer a obra com a realidade, que fazem a criação artística em função de uma relação com o mundo, e os gestos que pretendem criar uma obra que se resolva em si, um delírio que consiga impedir relações diretas de registro ou representação, que se assuma irreal. Neste sentido, a imensa parte da produção cinematográfica mundial é realista e raras são as exceções. Isto não é diferente entre as produções cariocas: na cidade em que Nelson Pereira fez *Rio 40 Graus* e Domingos Oliveira segue produzindo seus retratos afetivos, é visto como natural que a tradição realista se mantenha forte, mesmo que a má consciência social não seja mais tão evidente entre as preocupações que mobilizam os filmes cariocas. Entre os veteranos não há muitas exceções e, entre os mais jovens, os casos também são poucos: é possível lembrar dos filmes de Bruno Safadi (que foi assistente de dois diretores que constituem exceção: Bressane e Ivan Cardoso); dos curtas de ficção de André Sampaio, como os da série *Capitão Zum* ou *Tira os óculos e recolhe o homem*; e dos de Nilson Primitivo Gonzales, como *Império das pelúcias* ou *Gru*. Não é por acaso que tanto André quanto Bruno tenham feito dois filmes bastante fortes ao enfocarem figuras de cinema que pareciam ter sido expulsas da tradição: o primeiro fez *Estafeta*, sobre o percurso do cineasta Luiz Paulino dos Santos; o segundo fez *Belair* (dirigido em conjunto com Noa Bressane), o filme sobre a produtora de Julio Bressane e Rogério Sganzerla, que, ainda que tenha propósito documental, não se guia pelo modelo de reconstituição realista.

Mas são exceções: pode-se averiguar em diversos filmes, tanto na ficção quanto na chamada onda do documentário, que os filmes dos novos realizadores, em sua maioria, preferem seguir pela trilha realista. Que, na verdade, se subdivide em vários caminhos. Pode ser o da sintonia com os humores de seus personagens, em filmes tão diferentes entre si como *Apenas o fim* ou os curtas de Ikeda. Ou o ambientar-se aos poucos no mundo destes personagens, como nos documentários *A casa de Sandro* e *Dia dos Pais*. Ou observar como eles sobrevivem a seus sentimentos diante das mudanças no dia a dia, como acontece nos filmes de Valente ou em *Praça Saens Peña*. Ou emocionar-se com esses personagens, como nos curtas de Allan Ribeiro, além de documentários como os vários curtas sobre futebol de Felipe Nepomuceno e Pedro Asbeg. Ou buscar um olhar explicitamente estetizado sobre as coisas, misturando os registros de depoimentos com alguma dose de experimentação sonora e visual, como nos trabalhos de Eryk Rocha. Ou pretender mostrar algo do mundo sob um olhar espelhado, a partir da explicitação das regras de criação de cena em *A falta que nos move* (de Christianne Jatahy), ou da própria atividade de organização, como em *Ressaca*, a experiência de filme-montado-ao-vivo de Bruno Vianna – cabendo registrar que, em ambos os casos citados, os filtros criados pela exposição do processo de criação se tornaram empecilhos às potências das próprias narrativas. Ou, finalmente, pretender registrar nada mais que a força do encontro entre filme, realizador+equipe, e personagem, como acontece em filmes influenciados pelo cinema de Eduardo Coutinho (como *Morro da Conceição*, de Cristiana Grumbach).

Alguns dos melhores filmes feitos por este grupo heterogêneo de realizadores foram feitos seguindo estes caminhos múltiplos do realismo – é o caso de curtas como *Ismar* e *Ensaio de cinema* e de longas como *L.A.P.A.* e *A fuga da mulher gorila*, por exemplo. Nestes casos e em vários outros, o gesto de mimese (seja quando se apresenta como



Estafeta

representação ou como registro direto) parte do desejo de fazer com que, graças aos filmes, seja possível conhecer do mundo algo até então não visto. Não é por acaso que vários deles trabalham com uma distensão do olhar, ralentando o ritmo das ações em planos longos – como se fosse um processo de decantação para obter registros que contenham uma verdade que se revela aos poucos.

4 . Estética contra estática

O que me moveu a tentar falar sobre essa geração específica foi o interesse em pensar o que são as movimentações coletivas de hoje – movimentações que podem se dar sem que nos apercebamos disso, que podem parecer insignificantes. É ocioso lembrar que estes apontamentos aqui são preliminares, feitos sem distância histórica; são impressões sobre alguns filmes recentes, com eventuais omissões, sem pretender apresentar um panorama completo de uma nova geração a partir dos realizadores citados. Cabe registrar que entre eles há um parceiro de filmes (Sampaio) e dois parceiros de sociedade numa empresa (Valente e Bragança) deste redator.

O cinema que se faz no Rio, como o de todo o país, sofre a permanente ameaça de travar-se numa redoma e ser acusado de autismo, já que, em larga medida, tem difusão bastante restrita. O que tem conseguido ter maior circulação, como se sabe, é justamente o cinema dos grandes modelos, aquele que não depende dos concursos do MinC e da Petrobrás para ter orçamentos razoáveis. Muitos filmes mostram o desejo de escapar e não conseguem, parecendo um conjunto de aves depenadas, incapazes de alçar voo.

A bem-vinda e necessária descentralização de recursos (poucos), somada aos anos de crise da Riofilme, tem deixado detonado o cinema de boa parte dos estreados do Rio: poucos recursos, possibilidades aquém dos desejos, enfim, o cenário que bem conhecemos. No mar em que se alimentam crocodilos, peixes pequenos só conseguem fazer seus registros com rapidez e pouca prata – condição de filmagem imprime, é a estética definida pela circunstância. Não é por acaso que o uso do suporte digital é tão constante quanto o termo “guerrilha” nas falas dos realizadores. Neste esquema, o discurso coletivista ganha força e o modelo barato e rápido do chamado cinema marginal (ou marginalizado?) frequentemente é apontado como referência (embora os filmes atuais, na sua grande maioria, estejam bem distantes do que faziam os ditos marginais, a começar por esta já comentada natureza realista).

Mas, antes de guerrilha, trata-se de esforço de sobrevivência. É evidente que estas movimentações ainda não configuram movimentos coletivos: o discurso não se realiza plenamente e, a longo prazo, arrisca-se a ficar preso tanto pela redoma quanto pelo desejo de sair dela. Neste sentido, o pior vacilo é a acomodação preguiçosa – sobretudo quando ela se manifesta através do uso banal de conceitos e cacoetes característicos de uma linguagem que se pretende contemporânea. Então, me parece que os filmes mais vigorosos deste grupo heterogêneo de jovens realizadores cariocas conseguem ser fortes porque, ainda que sejam conscientes dos limites impostos pelo contexto, de alguma maneira apresentam uma certa ambição agressiva em existir, em serem tais como são.

UM LABORATÓRIO PAULISTANO

Mesmo com circulação restrita e cercados por uma certa falta de atenção, existem ótimos sinais vindos de uma parcela da produção de cinema de São Paulo. A trajetória do cinema paulistano recente é bem representada na evolução da carreira de Beto Brant. Se aceitarmos que o sucesso, dentro das circunstâncias do cinema brasileiro, passa pela possibilidade do cineasta manter-se em atividade constante, poucos são tão bem-sucedidos como Brant (seis longas em treze anos). Para além da produção frequente, há um movimento muito forte na sua filmografia, a tal ponto que podemos dizer que um espectador desavisado não identificaria sua estreia (*Os matadores*) e seu filme mais recente (*O amor segundo B. Schianberg*) como obras do mesmo artista. *Os matadores* (assim como seu segundo filme, *Ação entre amigos*) era um filme perfeito dentro do panorama do cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1990: era um filme de gênero (o que garantia ao menos uma raiz de cinema popular), com um olhar distante o suficiente sobre os próprios mecanismos para garantir o viés autoral, e com uma boa combinação de texto e atores - em suma, era uma boa produção 'de qualidade'. Em algum ponto da produção de *O invasor* (2001), porém, Brant decidiu mudar o foco, focando-se menos no texto de Marçal Aquino (que permanece sendo um colaborador importante em todos seus filmes) e mais no seu trabalho com atores. Isto tem resultado numa vitalidade até então insuspeita e num olhar muito mais arejado do que os exercícios que filmara nos seus longas iniciais.

Isto não significa que esta mudança tenha levado apenas a bons resultados. *O amor segundo B. Schianberg* frequentemente sugere ser uma tentativa de se organizar como narrativa aquilo que não é mais que um *workshop* de atores - quase como se Brant completasse uma transformação, indo

CINEMA PAULISTANO



PRISCILA PRABE

Crime delicado

de um tipo de exercício vazio para outro. No meio do caminho, porém, ganhamos *Crime delicado*, *Cão sem dono* e o transitório *O invasor*. Todos eles são filmes com olhar atento, uma crença no risco e boas ideias que os distanciam muito da esterilidade eficiente de *Os matadores*. O importante é observar como são filmes que seriam corpos estranhos no cinema paulistano no começo da década, mas parecem naturais hoje. Mesmo um filme mal resolvido como *O amor segundo B. Schianberg* não deixa de guardar certo interesse e a expectativa de ser apenas um deslize momentâneo, um experimento que não ganhou a forma esperada.

Se podemos falar de um panorama com frescor inesperado em relação a sete ou oito anos atrás, ainda assim é possível mapear alguns becos sem saída. Como por exemplo, a produção do que podemos chamar de núcleo da USP, que teve como modelo *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, e recebe forte influência teórica de Jean-Claude Bernardet. São filmes como *Contra todos* e *Quanto dura o amor?* (ambos de Roberto Moreira) e *Corpo* (Rubens Rewald e Rosanna Foglia), em que se destacam planejamento e texto excessivos - que resultam em longas asfíxias, que parecem existir como projetos mais do que como filmes. De certa forma, são o oposto exato da produção paulistana mais interessante do período: são filmes em que o processo parece ter se encerrado antes das câmeras serem ligadas. Um filme como *Corpo*, longe da curiosidade sobre seu próprio mundo exposta por um *Crime delicado*, parece sugerir uma série de metas predeterminadas a serem alcançadas.

Curiosamente, o filme mais interessante que Bernardet influenciou nasce distante deste núcleo. *Filmefobia*, de Kiko Goifman, é protagonizado pelo teórico e flerta abertamente com as suas ideias, mostrando objetivos bem próprios. Um filme conceitual, de certa forma limitado por se fechar demais sobre si mesmo, *Filmefobia* é pensado com precisão para aprofundar o incômodo, menos pelo suposto asco das suas imagens e mais pela impossibilidade de uma leitura clara delas. É um filme de horror, decerto: mas o horror não está no choque, e sim no *status* mutante da sua imagem, que se recusa a assumir o papel que dela se espera. É um filme com prazer quase sádico em se revelar turvo. Se o seu sistema fechado o impede de figurar entre o que de melhor se produziu no cinema paulistano recente, ele tem em comum com estes outros filmes vários elementos - sobretudo um flerte com o horror, um resgate de certo espírito do chamado cinema marginal, uma encenação que mistura a boa observação do meio das suas personagens com o desrespeito pela lógica naturalista e, finalmente, uma crença de que elementos de gênero podem ser usados menos como base para uma dramaturgia pesada e mais como um ponto de partida desestabilizador (pensemos na maneira como a jornada do crítico em *Crime delicado* é usada pelo filme, comparada com a trama dos assassinos de *Os matadores* - são pontos de partida similares, mas têm objetivos muito distintos).

Em determinado momento de *Filmefobia*, José Mojica Marins e seu inegável peso icográfico fazem uma participação especial que, de certa maneira, indica um desejo de filiação. Pois um dos filmes que melhor expõe os méritos deste cinema paulistano é justamente *Encarnação do demônio*, retorno à direção de Mojica Marins após longo intervalo. Não é um projeto qualquer, mas um filme que Mojica tenta realizar desde o fim

Filme fobia



CRIS BIENENBACH





RAFAEL FERREIRA



Corpo presente

dos anos 1960 - e parte do encanto da versão final reside justamente na maneira que o filme se relaciona com este longo intervalo. Não deixa de ser um filme sobre Mojica, o mito, sendo liberado da prisão para assombrar uma cidade e um cinema que há muito tempo não encontram um lugar para ele. Algumas das soluções são inspiradas, como a maneira que *Encarnação do Demônio* dramatiza a posição de seu autor-ícone: ao mesmo tempo muito mais marginalizado, escondendo-se num barraco paulistano (ao contrário da posição de relativo destaque que ele tinha na cidade de interior dos filmes originais) e muito mais pop, contando com uma série de seguidores e apresentando-se de forma mais sedutora.

Dentro deste processo está a necessidade de atualizar o cinema de José Mojica Marins sem fazer com que, com isso, ele perca sua identidade. O cineasta contou com dois colaboradores essenciais, o roteirista/assistente Dennison Ramalho (autor de bons curtas violentos, como *Amor só de mãe*) e o produtor/montador Paulo Sacramento (responsável por *O prisioneiro da grade de ferro* e sócio, nos anos 90, da produtora Paraísos Artificiais, que foi então inovadora no flerte com o chamado cinema marginal). Uma das soluções encontradas pelo trio foi mover a ação do tom lisérgico dos filmes originais para algo mais visceral, cujo impacto compensa a diluição da imagem de Zé do Caixão, após anos de exploração nem sempre benigna nos mais diversos meios. O grande desafio, porém, era equilibrar o cinema de Mojica, cineasta popular e acostumado a tirar o máximo das mais básicas produções, com um momento em que a ideologia predominante entre as produções exige uma estrutura grande mesmo nos filmes de baixo orçamento – um momento em que o termo ‘popular’ frequentemente é acompanhado de aspas. Esta não é uma negociação simples e *Encarnação do demônio* ocasionalmente soa engessado, mas a superfície ‘luxuosa’ (em especial a ótima fotografia do José Roberto Eliezer) funciona a favor do filme e, graças ao bom trabalho do trio Jece Valadão, Adriano Stuart e Milhem Cortaz, as cenas que servem para mover a trama sem a presença de Zé do Caixão têm uma fluência ausente dos filmes anteriores. Esta relação entre velho e novo alcança seu momento mais forte quando o cineasta se aproveita dos recursos amplos à sua disposição para recriar o final censurado de *Esta noite encarnarei em seu cadáver*. Ali Mojica reescreve sua história como originalmente imaginou, num momento de resistência política que, por si só, já justifica a existência do filme.

Encarnação do demônio sugere, no seu último ato, São Paulo como um parque de diversão de terror. Curiosamente, esta mesma ideia é a força principal de *O fim da picada*, primeiro longa de Christian Saghaard. O filme de Saghaard (outro ex-sócio da Paraísos Artificiais) talvez ilustre, melhor do que qualquer outro, certas tendências deste cinema - sobretudo na forma como equilibra cinema fantástico (com bom uso de atualizações do folclore) e situações banais. É um filme de horror, mas o que há de assustador não é o pacto demoníaco que transporta seu protagonista de 1850 para a grande metrópole, e sim o desfile de pequenas mesquinhas que o cineasta enquadra. É, à sua maneira, um destes grandes filmes urbanos, que traçam o painel de uma grande cidade – no caso, com um olhar sempre muito cruel (que sugere por vezes ser algo parecido com um Sergio Bianchi, só que mais talentoso). Saaghard mostra-se especialmente capaz de achar ganchos para situações banais como um engarrafamento, fazendo sempre excelente uso das possibilidades libertadoras da sua





JANE STAKALETT

JANE STAKALETT



O fim da picada

apresentação antirrealista. É um filme crepuscular, que sugere um apocalipse paulistano e seu amargor não tem nada de conciliador. A agressividade de *O fim da picada* não o torna um objeto dos mais simples, mas é uma pena que o filme ainda esteja restrito às exhibições em mostras e festivais e às sessões *Cult* que o Grupo Cinemark realiza em algumas cidades. Por isso, ele corre o risco de se tornar um filme fantasma, o que não deixa de ser coerente com seu projeto.

Buscando outra relação com a modernidade, o paulistano-brasiliense José Eduardo Belmonte não se preocupa em dialogar com o cinema brasileiro, nem pretende puxar seu conceito até o limite, mas quer sobretudo intensificar a cada momento a existência contemporânea. *Se nada mais der certo* - seu primeiro longa na sua São Paulo natal - trabalha sobre uma lógica de acerto e erro, com múltiplas ideias sendo arriscadas a cada sequência. Assim como *O fim da picada* se apropriava muito bem de uma atmosfera de filme de horror, Belmonte é hábil em buscar na superfície de filmes de golpistas elementos que ajudem a desestabilizar seu mundo, mesmo que o filme se recuse a entregar o que a sua trama promete (entre todos estes longas, só o veterano Mojica mostra disciplina ao trabalhar dentro das regras do gênero que escolhe). *Se nada mais der certo* também mostra um olho dos mais apurados para o ritmo do seu universo e, assim como Saagher, Belmonte tem uma grande mão para intensificar situações rotineiras. O filme se assemelha principalmente a *Crime delicado* na sua visão de toda situação como potencial laboratório. Esta impressão de que cada sequência pode ser explorada e intensificada numa direção própria é o que de mais rico existe neste jovem cinema paulistano (e pensamos em jovem aqui como espírito e não como idade; Mojica ou Reichenbach são sem dúvida mais jovens que muitos estreantes). E nenhum outro filme se entrega à sua existência em cada instante como faz *Se nada mais der certo*, que parece sempre disposto a colocar a cena acima da coerência do longa como um todo.

Neste processo, poucas obras têm a importância da de Carlos Reichenbach. O veterano viu seus últimos filmes pouco aparecerem, em meio a uma recepção muito fria - em especial para seu par de filmes sobre operárias paulistanas, *Garotas do ABC* e *Falsa loura*. É uma pena, pois Reichenbach tem um domínio de tom sem igual: ao mesmo tempo, ele é dono de um olhar sensível acerca do comportamento e do mundo das suas personagens e é partidário de

A encarnação do demônio ANDRÉ SIGWATT





Se nada mais der certo

uma encenação inteiramente livre dos vícios do naturalismo. É esta crença de que o excesso de artifício pode, por vezes, ser mais aberto às percepções do que a habitual representação naturalista o grande legado de Reichenbach a outros cineastas. E este processo é refinado como nunca em *Falsa loura*. Como Inácio Araújo observou na época do seu lançamento, é o primeiro filme brasileiro que dá atenção às pessoas do proletariado pós-marxista. Deslocando nosso olhar habitual sobre o tema, o filme se constrói sobre relações de poder, mas apresentando-as numa chave entre o imaginário e o comportamental. À falsa loura do título cabe no máximo reconstruir o guarda-roupa da amiga mais simples ou se afirmar diante das companheiras - seja pela firmeza de sua presença, valorizando seu encontro com o músico popular, ou pelos seus cabelos loiros. Reichenbach sabe mostrar que, hoje, o verdadeiro palco político se constrói através das relações de comportamento. É marca da grandeza de *Falsa loura* que o filme possa se construir através de todo um imaginário afetivo popular, mas nunca deixa de ser um filme sobre esta mulher operária específica; que o filme se recuse sempre a generalizar aquela experiência, ao contrário de tantos que caíram nesta tentação.

Poucos filmes foram influenciados diretamente pelo cinema de Reichenbach tanto quanto *Corpo presente*, primeiro longa dos veteranos curta-metragistas Paolo Gregori e Marcelo Toledo (outros dois ex-sócios da Paraísos Artificiais). O projeto passou por diversas fases: primeiro foi uma espécie de curta laboratório, chamado *Corpo presente: Beatriz*, em que varias das ideias foram testadas; depois foi um média produzido pela TV Cultura, chamado *Corpo presente: Cynthia, Alberto*; até chegar na versão de longa metragem, que expande o material do média e permite que o universo das duas personagens centrais respire melhor (cabe a ressalva de que a versão em longa-metragem talvez venha a ter seu título alterado até o lançamento). Do curta *Beatriz* até o longa *Corpo presente* podemos observar todo o desenvolvimento de uma série de ideias. *Beatriz* sugere um flerte muito consciente com um pouco do melhor cinema europeu recente (em particular os Dardenne) e seu próprio título sugerindo uma abordagem predominantemente materialista – mas no meio termo entre curta e longa o projeto parece buscar distanciamento e artifícios mais evidentes. Há duas tramas em *Corpo presente*: a de Cynthia, dançarina que sobrevive como manicure e *stripper*, e a de Alberto, um agente funerário que precisa pagar uma dívida; a primeira trama enfatiza eventos cotidianos, mas se distancia deles graças a atores coadjuvantes num tom maior (bem reichenbachiano), enquanto a segunda tem uma série de peripécias ancoradas por detalhes realistas. As duas abordagens se completam e aumentam a amplitude do filme.

Se há algo que une *Crime delicado*, *O fim da picada*, *Se nada mais der certo*, *Corpo presente* ou mesmo *Filmefobia* (para não falar no trabalho de veteranos jovens como *Falsa loura* e *Encarnação do demônio*), é justamente que todos sugerem um olhar, um projeto e uma crença de cinema-laboratório, com a possibilidade de arriscar e buscar caminhos próprios. São filmes que estão longe de formar um grupo unido e indistinto, mas representam belos respiros dentro do universo de cinema paulistano e brasileiro.

UMA CERTA TENDÊNCIA DO CINEMA GAÚCHO

Estas notas não têm outro objetivo senão tentar definir uma certa tendência do cinema gaúcho ou, como preferem alguns, cinema brasileiro feito no Rio Grande do Sul, a partir da observação dos títulos de ficção realizados após a retomada da produção de longas-metragens no estado, em 1997, com *Anahy de las Misiones*, de Sérgio Silva, e *Lua de outubro*, de Henrique de Freitas Lima.

O fato de *Os olhos do vovô*, de Francisco Santos, realizado em Pelotas em 1913, manter-se ainda hoje como o mais antigo filme brasileiro de ficção preservado atesta a importância do papel desempenhado pelo Rio Grande do Sul para o estabelecimento das bases da cinematografia nacional. Graças às investidas de pioneiros como Santos, Eduardo Abelim, E. C. Kerrigan ou Eduardo Hirtz, o estado se transformou em um dos principais centros de produção cinematográfica no Brasil já nas primeiras décadas do século XX. Desde então, os esforços para transformar o cinema numa atividade regular no Rio Grande do Sul foram muitos e sofreram reveses de toda a ordem. Apenas em 1950, com *Vento norte*, de Salomão Sciliar, é que o estado consegue produzir seu primeiro longa sonoro. Mas na segunda metade da década de 60, com a estreia de *Coração de luto* (1967), veículo para o popular cantor regionalista Teixeirainha, o quadro começa a mudar. O êxito de bilheteria do filme transforma o cantor em celebridade nacional, dando início a um período de ouro, em que títulos como *Ela tornou-se freira* (1972) ou *Pobre João* (1975) arrastam multidões aos cinemas de todo o Brasil. Produções toscas, de caráter regionalista, dirigidas por autodidatas como Milton Barragan e Pereira Dias, logo apelidadas de 'cinema de bombachas' e que, embora desprezadas pelos intelectuais, colocam o Rio Grande do Sul na invejável posição de terceiro polo cinematográfico do país. Data dessa época um célebre artigo do professor de cinema Aníbal Damasceno Ferreira, *Os pêssegos de Saint-Hilaire (Ensaio sobre o cinema gaúcho)*, publicado em 1972 no jornal *Correio do povo*, no qual o autor reconhecia a baixa qualidade desses filmes, mas pedia que os críticos e intelectuais se calassem a respeito e arregaçassem as mangas para ajudar aqueles artesãos a construir um cinema melhor no futuro.

É ao 'cinema de bombachas' que vai se opor a geração do Super-8, surgida no final da década de 70, realizando um cinema de viés urbano, cujo filme-símbolo será o clássico *Deu pra ti, anos 70* (1981), de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti. Os intelectuais finalmente passam para trás das câmeras e começam a filmar. Desde então irá se estabelecer a divisão rural versus urbano, que até hoje permanece colocando a produção local em trincheiras opostas.

O lançamento simultâneo de *Anahy de las Misiones* e *Lua de outubro* marca o início de um período bastante produtivo, no qual o Rio Grande do Sul irá retomar a intensa atividade vivida nos anos 70. Em 1998, acontece a primeira edição do Prêmio RGE/Governo RS de Cinema, fruto de um esforço conjunto entre a iniciativa privada, o Governo do Estado e a



classe cinematográfica. Anunciado como o maior prêmio para produção de longas-metragens da América Latina, o RGE oferecia quatro milhões e meio de Reais a cada dois anos, contemplando três filmes por edição. A cobiçada premiação, que teve três edições, foi a principal responsável pela relativa euforia vivida pelo setor cinematográfico gaúcho durante a última década. Na primeira edição do concurso, foram premiados *Tolerância*, de Carlos Gerbase, *Netto perde sua alma*, de Beto Souza e Tabajara Ruas, e *Concerto campestre*, de Henrique de Freitas Lima, cada um deles contemplados com o valor de um milhão e meio de Reais. O segundo concurso, realizado em 2001, premiou *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, *Extremo sul*, de Mônica Schmiedt e Sylvestre Campe, e *Diário de um novo mundo*, de Paulo Nascimento. Lançado em 2004, o III Prêmio RGE contemplou *Quase um tango...*, de Sérgio Silva, *Fuga em ré menor para Kraunus e Pletskaya*, de Otto Guerra, e *Insônia*, de Beto Souza (todos ainda inéditos, embora *Quase um tango...* já tenha participado da última edição do Festival de Gramado). Foi a derradeira edição do concurso, pois, apesar das pressões da classe, a RGE decidiu não mais realizá-lo. As razões para o fim do prêmio, muito lamentado pelo setor, não se resumem ao descaso do governo Yeda Crusius em relação à cultura. A tímida repercussão entre a crítica e o público da maior parte dos filmes contemplados e o escândalo envolvendo a prestação de contas de *Concerto campestre*, amplamente divulgado pela imprensa local em 2008, episódio que levou ao colapso o sistema de incentivo estadual à cultura, são fatos que podem ter contribuído para a extinção do concurso.

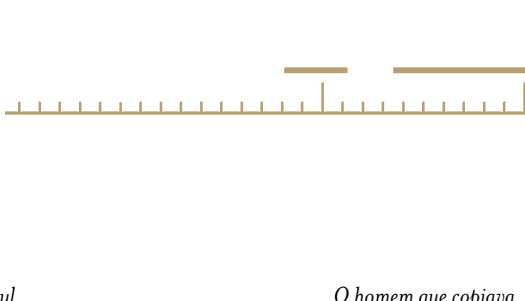
Além dos nove projetos viabilizados pelo Prêmio RGE, uma série de outros longas vieram à luz ao longo da última década, quase todos financiados pela Lei do Audiovisual. A lista inclui a aguardada estreia de Jorge Furtado no formato longa-metragem com *Houve uma vez dois verões* (2002), ao qual se seguiriam *Meu tio matou um cara* (2006) e *Saneamento básico, o filme* (2007); o drama de época *Noite de São João* (2003), de Sérgio Silva; a animação para adultos *Wood & Stock – sexo, orégano e rock’n’roll* (2006), de Otto Guerra; *Cerro do Jarau* (2005) e *Dias & noites* (2008), de Beto Souza; *Valsa para Bruno Stein* (2007) e *Em teu nome* (2009), de Paulo Nascimento; *Sal de prata* (2005) e *3 efes* (2007), de Carlos Gerbase; *A festa de Margarete* (2002), de Renato Falcão; *Ainda orangotangos* (2007), de Gustavo Spolidoro; *Manhã transfigurada* (2008), de Sérgio Assis Brasil; *Netto e o domador de cavalos* (2008), de Tabajara Ruas; e *Antes que o mundo acabe* (2009), de Ana Luiza Azevedo. Uma safra que beira 30 longas em 10 anos, número nada desprezível para um estado afastado do eixo Rio-São Paulo.

Um rápido exame desses títulos, no entanto, revela (com as raras exceções de praxe) um conjunto de pálida relevância artística, que ignora quase completamente as aquisições do cinema moderno. Ao vermos alguns desses filmes, temos a nítida impressão de que seus roteiristas ou diretores ainda estão procurando abrir os caminhos para Griffith, como se habitassem um continente perdido, alheios às conquistas de um século pródigo em contribuições para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Mesmo que agora já assinados por intelectuais que responderam ao apelo do artigo de Damasceno Ferreira, passados quase 40 anos boa parte dos filmes acima listados continua a manter a precariedade das produções de Barragan e Pereira Dias, sem ao menos repetir seu desempenho nas bilheterias.



MIGUEL BONATO

Extremo sul



O homem que copiava



Se a controversa afirmação de que São Paulo é o túmulo do samba pode ser facilmente contestada, o mesmo não se aplica à constatação facilmente verificável de que o Rio Grande do Sul é o túmulo da vanguarda. Estado notavelmente conservador, celeiro de ditadores (de Getúlio Vargas aos presidentes militares Costa e Silva, Médici e Geisel), último baluarte dos ideais positivistas e ainda hoje tendo parte de sua população embalada por sonhos separatistas cunhados a ferro e fogo durante os dez sangrentos anos da Revolução Farroupilha (1835-1845), o Rio Grande do Sul é um território atípico, movido por contradições e idiossincrasias que terminam por se refletir no academicismo de sua produção artística.

Além de possuir um acentuado caráter literário, relegando à imagem um lugar acessório à palavra, o cinema gaúcho historicamente sempre deu pouca atenção à pesquisa de linguagem, interessado sobretudo em facilitar o diálogo com o público. Das propostas mais autorais vindas da Casa de Cinema de Porto Alegre (Jorge Furtado, Carlos Gerbase) aos relatos histórico-regionalistas de Tabajara Ruas, Henrique de Freitas Lima e Sérgio Silva, a opção pela narrativa clássica, o flerte com o cinema de gênero e o apelo ao *star system* da Rede Globo são aspectos recorrentes, numa evidente tentativa de ampliar a comunicação com o espectador (esforço esse parcamente recompensado, já que o tão almejado encontro com o público poucas vezes acontece). Nesta terra de bravos não há lugar para rochas, bressanes ou sganzerlas, pois seus homens de cinema permanecem seguidores fiéis do escritor-fetichista do estado, Érico Veríssimo, satisfazendo-se em ser apenas meros ‘contadores de histórias’, como Érico gostava de se autoproclamar.

Felizmente, um novo padrão de qualidade narrativo foi estabelecido no cinema gaúcho por Jorge Furtado e seus parceiros da Casa de Cinema de Porto Alegre. Criada em 1987, a Casa de Cinema é a mais bem sucedida produtora cinematográfica do Rio Grande do Sul. De início uma espécie de cooperativa formada por 11 profissionais ligados a diferentes produtoras, em 1991 a Casa de Cinema passou a ser uma empresa dirigida por seis sócios, os casais Ana Azevedo/Giba Assis Brasil, Nora Goulart/Jorge Furtado e Luciana Tomasi/Carlos Gerbase.

A Casa de Cinema teve seu prestígio consolidado com a repercussão internacional de uma série de curtas-metragens assinados por Jorge Furtado, notadamente *Ilha das Flores* (1989) e *Esta não é a sua vida* (1991). Desafortunadamente, o reconhecimento ao talento de Jorge Furtado como curta-metragista coincidiu com a ascensão de Fernando Collor ao poder, que levou o cinema brasileiro à extinção quase completa. Este fato terminaria por retardar a estreia de Furtado no longa-metragem, o que somente ocorrerá uma década depois, com *Houve uma vez dois verões*. Este atraso, porém, permitiu a Furtado exercitar seu talento na televisão, tanto como roteirista quanto diretor de programas da Rede Globo, com ótimos resultados.



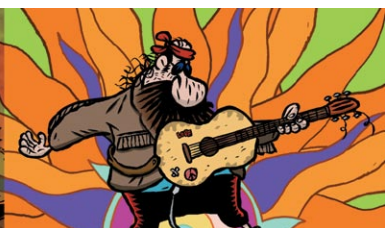


Em teu nome

Antes que o mundo acabe, à esq.

Iniciada em 1990, com o programa *Dóris para maiores*, a contribuição de Jorge Furtado para a televisão brasileira é enorme – talvez, no futuro, seja mesmo vista como superior ao seu trabalho para cinema. Séries como *Comédias da vida privada* e *Brasil especial*, onde realizou saborosas adaptações de clássicos da literatura brasileira como *O alienista* e *Memórias de um sargento de milícias*, garantiram à Casa de Cinema o privilégio de se tornar uma rara fornecedora independente de conteúdos para a Rede Globo. Furtado já chegou a afirmar que considera o episódio *Anchietanos* (1997), uma das *Comédias da vida privada*, e a microssérie *Luna caliente* (1999) – ambos inteiramente produzidos no Rio Grande do Sul – seus primeiros longas de fato. Tanto os curtas que assinou quanto os quatro longas de ficção lançados nesta década o colocam na indiscutível posição de melhor cineasta gaúcho de todos os tempos, e também entre os mais importantes realizadores em atividade no país. Ainda que se possa fazer restrições a *Meu tio matou um cara*, feito a convite da produtora Paula Lavigne, sua filmografia tem uma força inegável e consegue abordar questões complexas de maneira clara e, sobretudo, bem humorada. Quando o uso excessivo do hipertexto e da narrativa em *off*, recursos narrativos usados à exaustão desde seus primeiros curtas, começava a produzir o efeito de piadas requeitadas, Furtado surpreendeu com *Saneamento básico*, o filme, comédia reflexiva que descreve as mazelas nacionais com inteligência e perspicácia. Seus detratores, frequentemente encontrados entre colegas de ofício reunidos em torno de mesas de bar da capital gaúcha, costumam acusá-lo de ser um diretor de atores desleixado e pouco preocupado com a imagem. É certo que para Furtado um diálogo espirituoso sempre será mais importante que a composição de um plano (sua filmografia está aí para confirmar) ou que em *Saneamento básico* ele não conseguiu livrar sua protagonista Fernanda Torres da Vani de *Os normais* (quem consegue, afinal?), mas também é preciso admitir que seu cinema estabeleceu um nível de excelência artística que nem mesmo diretores da nova geração mais preocupados com questões formais, como o Gustavo Spolidoro de *Ainda orangotangos*, foram capazes de alcançar.

Colegas de Furtado na Casa, Carlos Gerbase e Ana Luiza Azevedo também têm dado sua contribuição para a consolidação do cinema local. Depois de assinar, junto com Giba Assis Brasil, o belo *Verdes anos* (1984), Carlos Gerbase dirigiu três longas na última década. Após flertar com o *noir* em *Tolerância*, viu o pretensioso *Sal de prata* sofrer uma recepção desastrosa. Ambos os filmes foram prejudicados por escolhas equivocadas, a começar pela escalação de belas atrizes globais de talento dramático limitado como protagonistas. Gerbase deu a volta por cima com *3 efes*, produção de baixíssimo orçamento, captada e finalizada em digital, sem leis de incentivo, que fez história por ser o primeiro longa brasileiro a ter lançamento simultâneo em salas de cinema, locadoras, televisão e internet. O diretor cria uma envolvente trama sobre os problemas afetivos e financeiros enfrentados por uma estudante universitária obrigada a se prostituir para sustentar a família, e ainda que *3 efes* não atinja a intensidade de outros títulos do cinema brasileiro recente interessados em motivos semelhantes (intelectuais em crise, sexo, conflitos passionais) – como *Se nada mais der certo* (2008), de José Eduardo Belmonte, ou





Cão sem dono (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca –, trata-se de um filme a reter. Para além de sua filmografia, a atuação de Gerbase como professor universitário nos cursos de cinema da PUCRS também deve ser devidamente valorizada.

Já Ana Luiza Azevedo contabiliza entre suas realizações o feito de ter levado pela primeira vez ao Festival de Cannes um filme gaúcho, o curta *Três minutos* (1999). Pode parecer pouco para um diretor paulista ou carioca, mas para uma cinematografia periférica, ainda em busca de legitimação, trata-se de conquista a ser largamente festejada. Dez anos depois, finalmente Ana Azevedo irá finalizar seu primeiro longa, *Antes que o mundo acabe*, eficiente produção dirigida ao público adolescente, com todos os ingredientes facilitadores para assegurar a comunicabilidade com amplas plateias. Bem recebido no circuito de festivais, o filme valeu a Azevedo um convite do canal HBO para dirigir a série *Mulher de fases* (atualmente em filmagem na capital gaúcha), a ser veiculada em toda a América Latina.

É inevitável reconhecer que, quando colocados ao lado da ficção urbana da Casa de Cinema, filmes como *Concerto campestre* ou *Netto e o domador de cavalos* simplesmente não se sustentam. Isto não se dá em função de sua filiação ao filão histórico-regionalista, mas pela recusa sistemática em abordar a História com um olhar contemporâneo, preferindo representar o passado sul-riograndense como uma alegoria a ser exposta nos salões de Madame Tussaud. Tome-se o exemplo do inexplicável processo de mitificação do General Netto promovido por Tabajara Ruas, visto com espanto por quem conhece a biografia deste controverso personagem da Revolução Farroupilha. Homem movido por interesses políticos e econômicos, senhor de terras e dono de escravos, Netto se transforma em salvador do Negrinho do Pastoreio, personagem elevado à categoria de mito fundador do imaginário gaúcho pelo escritor Simões Lopes Neto.

Atualmente, a maior expectativa fica por conta das futuras contribuições dos alunos recém-saídos das primeiras turmas dos diferentes cursos de cinema surgidos no estado em anos recentes. Pela primeira vez em sua história, o cinema gaúcho não se valerá apenas de profissionais autodidatas para lutar suas batalhas.

Marcus Mello é crítico de cinema, editor da revista Teorema e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LEOPOLDO PLENTZ





E agora, José Eduardo? ▶ Os prêmios de melhor filme no Festival do Rio e no Cine Ceará para *Se nada mais der certo* chamaram uma atenção inédita para o trabalho de **José Eduardo Belmonte**. De volta a São Paulo depois de uma vida quase inteira em Brasília, o cineasta de *Subterrâneos*, *A concepção* e *Meu mundo em perigo* vive talvez o melhor momento de sua carreira, que inclui curtas viscerais e videoclipes antológicos. Mas a maturação do processo criativo, ele pensa, não garante que tudo agora vai dar certo.

O que deu certo

“Cinema tem muito a ver com uma frase, se não me engano, do Krishnamurti: ‘Equilíbrio é algo que, quando se encontra, logo se perde’. Minha relação com o *Se nada mais der certo* é um pouco essa. Quando terminei o filme fiquei muito satisfeito, leve. Mas depois comecei a ver coisas que podiam mudar, que não foram feitas por falta de dinheiro, tempo... Que o filme precisava de mais um pouco de maturação na montagem. Mas tinha o Festival do Rio... Enfim, é sempre assim, independente do sucesso do filme. A comparação com o quadro vale. Chega um momento em que você tem que largar a tinta, assinar, botar a data e aceitar.”

“Acho que, pelo menos, *Se nada mais der certo* é uma maturação do processo a que me lancei no *Subterrâneos*. Nisso acho que fui razoavelmente feliz. Fui entendendo como articular um diálogo com a plateia de filmes que partiam somente da dúvida, da crise, da ansiedade. Mas não me dou por satisfeito ainda. Tem algo de que me orgulho: no quesito direção de atores, acho que foi a minha melhor. Tanto na composição do elenco, como no processo de achar o personagem, o tom, entrar na frequência, na sensação certa para o filme, no desenvolvimento de um método.”

Prêmios duram pouco

“O cinema brasileiro é um eterno Lázaro, e prêmios têm duração curta. No ano seguinte já tem outro filme bombando, um movimento que surge, um grupo de novos realizadores, e você tem que começar do zero. Mas tem outro lado também: por mais que a gente não se deixe influenciar por prêmios, eles criam uma sensação de que agora se está livre para trilhar novos caminhos.”

O lugar da radicalidade

“A radicalidade nunca foi um compromisso para mim. É algo que vem de acordo com a demanda. É espontâneo, e não uma atitude política ou de marketing. Quando opto por uma história procuro o caminho que julgo mais honesto para contá-la, possa isso soar radical ou não. Quando realizei *A concepção* não via outra forma de contar aquela história – e o pior, por ter essa certeza disso, pensava que seria um filme acessível.”

De Brasília a São Paulo

“Quando larguei Brasília foi quase como quem parte para o exílio. Achava que a cidade sofria um esvaziamento intelectual, ético. Era uma cidade que se forjava num ambiente de inveja, ignorância e brutalidade. Sentimento que se confirmou com os fatos recentes. Logo, a mudança para São Paulo foi ótima porque me manteve vivo, atento. Por essa mudança e a minha descoberta do Candomblé, sinto-me hoje mais ligado à terra, ao outro, ao agora. Sem mistificações ou o isolamento de antes.”

Próximos abismos

“Um clichê que é verdade: é o projeto que te escolhe, não o contrário. Tenho na mão alguns projetos prontos. Uma volta ao estilo das comédias anárquicas dos curtas, que se chama *The Billi pig*, onde um curandeiro de bairro e um casal de fracassados se juntam para realizar um milagre. Seria também minha homenagem à chanchada. O filme que mais acalento fazer trata de um diário do Oswald de Andrade anterior à Semana de 22. E também pretendo passar pela experiência de diretor contratado, embora considere o projeto como se fosse meu. Chama-se *O gorila*, adaptação de uma novela do Sérgio Sant’ana com Otávio Muller e produção do Rodrigo Teixeira.”



Se nada mais der certo

“Tenho outros roteiros, algumas ideias de guerrilha cinematográfica para me manter na ativa experimentando, me jogando em abismos e voltando. Outros são projetos com ambições de diálogo com o grande público. Seja como for, pretendo continuar contando histórias de pessoas tentando se encontrar no seu tempo, se conectar à sua realidade, sem dogmatismos, certezas ou fatalismos, e com isso também me divertir. Como diria Drummond: O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.”

Faróis

Os dez filmes que mais influenciaram a concepção de cinema de José Eduardo Belmonte:

1. **Prénom Carmen**, de Jean-Luc Godard

O filme todo é arrebatador. Soberbo uso do som com a imagem que seguem caminhos divergentes e se somam. Conceitual, poético. Talvez o filme que mais me impressionou junto com...

2. **Touro indomável**, de Martin Scorsese

Personagens brigando contra sua própria natureza. O olhar para miudezas que revela o todo, a montagem que acelera e retarda desconstruindo o tempo e revelando os personagens. Preparação, tensão, resolução.

3. **Meu tio da América**, de Alain Resnais

Uma vez dentro do cinema, tudo é possível. Assumir na arte e na vida toda a contradição de ser humano.

4. **Asas do desejo**, de Wim Wenders

O olhar reflexivo, humanista e afetuoso sobre o outro. Desapego. O cinema mais próximo da poesia que da prosa.

5. **Terra em transe**, de Glauber Rocha

Dentro do cinema tinha a sensação de quem tem um êxtase religioso, tal a excelência da câmera, da montagem, do texto, da atuação, do que era dito... Experiência igual tive com...

6. **A estrada perdida**, de David Lynch

Senti que fui a outro mundo e voltei. A imagem e som entrando por todos os poros. Mexendo em todos os sentidos.

7. **Confiança**, de Hal Hartley

Digam o que quiserem: que está datado, que Hal Hartley era um blefe. Esse é o filme da minha geração, junto com...

8. **Amores expressos**, de Wong Kar Wai

Filmes e sentimentos baratos com paixão, honestidade, sem empáfia e com atenção ao agora.

9. **O Homem com a câmera**, de Dziga Vertov

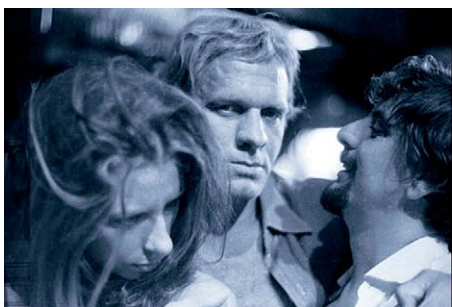
Antes das coisas serem inventadas, já estava tudo lá.

10. **Cantando na chuva**, de Stanley Donen

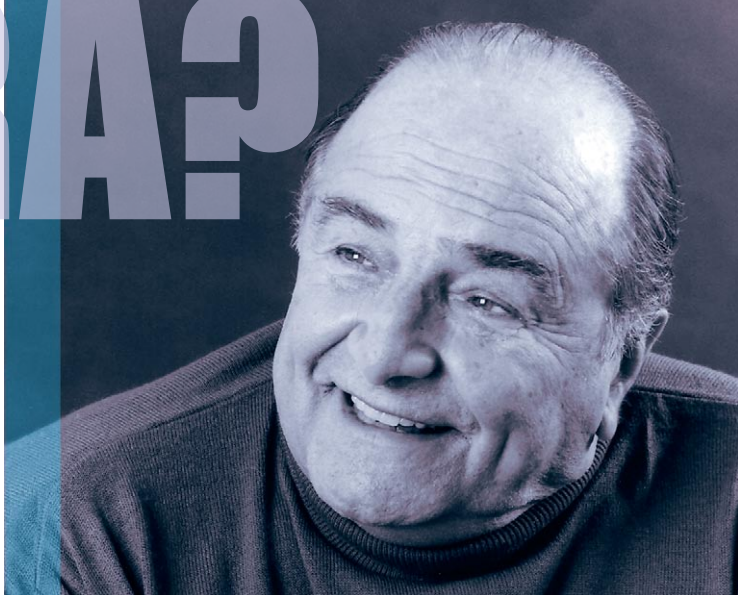
Cinema também tem que fazer você gozar da cintura pra baixo.

Menções Honrosas para **Gaviões e passarinhos**, de Pier Paolo Pasolini, e **Solaris**, de Andrei Tarkovski.

Ao ver esses dois filmes, aos 15 anos numa mostra de cinema fantástico, vi que o cinema podia ser algo muito além de **Marcelino pão e vinho** ou **Se meu fusca falasse**. E também para **O incrível homem que encolheu**, de Jack Arnold, um dos melhores contrabandos da história do cinema. Filosofia disfarçada em filme B de ficção científica.



E AGORA?



E agora, Carlos? ▶ Décadas depois do auge de sua produção como diretor de cinema, **Carlos Manga** observa atônito um reconhecimento tardio do valor de sua obra cinematográfica, vista como superficial e popularesca pela crítica da época. O realizador anuncia a volta ao cinema, após uma longa e bem-sucedida carreira como diretor de comerciais e, sobretudo, programas de televisão.

Reconhecimento

“Eu parei depois de 25 filmes. Todo mundo me anarquizava. Eu atualmente recebo cada homenagem que chego a ficar confuso, com vergonha. Eu não esperava, porque só levava porrada. Os caras citam as cenas, os textos dos meus filmes. O cara sabe o texto! Você sabe o que sinto aos 82 anos quando alguém fala este tipo de coisa sobre um filme que eu fiz aos 20 anos? Eu vejo um garoto de 19, 20 falar isso... Você pode imaginar o que eu sinto? (longo suspiro emocionado). O Manga é um tremendo sentimental. Sou um homem extremamente sensível, que desenvolve a sensibilidade como um lutador desenvolve seus músculos.”

Último filme

“Eu renovei em dezembro meu contrato com a TV Globo por mais três anos. Eles querem que eu veja o todo, opine sobre tudo. Em seguida, volto para fazer o meu último filme. Já fiz bastante comédia. Agora quero fazer alguma coisa mais profunda, mais dentro de mim. A gente com 82 anos tem uma sensibilidade diferente. Estou indeciso, mas que vou fazer, eu vou. Não tenho queixas da televisão, que me tratou muito bem. Mas eu quero fazer cinema”.

Carmen Miranda

“Fui a uma festa com a presença de Carmen Miranda, nos anos 50. Durou uma noite e um outro dia inteiro. Ela cantou e dançou até que uma hora não aguentava mais, se deitou no sofá e pediu para que eu tirasse aqueles seus imensos sapatos. Me pediu uma massagem, e eu disse ‘claro!’. Ela me disse: ‘Você conhece muito o que é brasileiro. Eu queria que você dirigisse um filme sobre a minha vida’. Mas não consegui fazer o filme. A família veio aqui na minha casa, querem que eu faça. Mas estão

cheios de compromissos, pegaram dinheiro com um, pegaram com outro. Os direitos são uma confusão. Eu não quero me meter nisso. Me faz mal essa negociação por causa da Carmen.”

Amor pelo cinema

“A primeira vez que fui ao cinema foi no Cine Ipiranga, em Jacarepaguá. Vi o absurdo de *Dr. Gogol, o médico louco*, que me deixou alucinado. Me apaixonei. Anos depois, quando já trabalhava e fazia faculdade, cheguei um dia para o meu pai e disse: ‘Vou pedir demissão e trabalhar em cinema’. Ele me disse: ‘Você vai ser porteiro do Cinema Odeon?’ (risos). Mas depois que ele se aposentou, botava terno e saía só para dizer que era pai do Carlos Manga. Tenho muito amor pelo cinema. É uma arte maravilhosa. Eu tenho que completar estes 80 e tantos anos dentro do cinema. Antigamente, eu ia ao cinema todo dia e quatro vezes no fim de semana. Continuo vendo muitos filmes. Ontem mesmo comprei 15 DVDs. Quando vejo um filme, esqueço da vida. E o que é pior, esqueço que trabalho em cinema, que dirijo. Eu me vendo todo. Depois eu volto para ver como é que o diretor fez aquilo.”

De quem é o filme?

“50% do diretor, 40% do roteirista e 10% do ator. É difícil roteirizar, o cara saber como é que conta uma história.” E o produtor? “Tem alguns de capacidade, mas a maioria bota dinheiro para ganhar”.

Meus melhores filmes

“Sem ser comédia, eu gosto de *O marginal*. Das comédias, *O homem do Sputnik* é a melhor.”

Cinema brasileiro de hoje

“O cinema brasileiro, assim como o italiano, perdeu o seu caminho e está procurando um rumo. Eles vão achar. O cinema não acaba nunca. O cinema brasileiro não está definido. Acabou a fase política (do Cinema Novo), e está meio zozno: tem filme de Lula, sobre a polícia, aí vem uma comédia com o Daniel... Falta um desenho. O cinema tem que ser um desenho exato dos costumes de um povo. As comédias que a Atlântida fazia, embora tenham o epíteto de chanchada, representavam a alegria do brasileiro, a irresponsabilidade do carioca. Mas nós vamos nos compor e encontrar o nosso caminho.”

Faróis

Os dez filmes que mais influenciaram a concepção de cinema de Carlos Manga:

1. *Verão de 42*, de Robert Mulligan

Eu vi uma cena que eu fiquei abismado. Acabou o filme, eu fiquei sentado e vi de novo. Uma cena de amor entre um garoto e uma mulher linda que perdeu o marido durante a guerra. Robert Mulligan é pouco conhecido, mas cada diretor tem um momento...

2. *Pão, amor e fantasia*, de Luigi Comencini

Com Gina Lollobrigida. O cinema italiano teve uma fase maravilhosa. O filme é tão simples, tão meigo, tão bonito.

3. *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sica

Um homem, um garoto e uma bicicleta, e você sai do cinema assim... O cinema italiano era muito carinhoso, ao contrário do (homem) italiano, sempre expansivo.

4. *O grande momento*, de Roberto Santos

É um filme brasileiro, com costumes brasileiros, hábitos brasileiros, e muito bem feito.

5. *A ponte de Waterloo*, de Mervyn LeRoy

Com Robert Taylor e Vivien Leigh. Eu gosto de romances açucarados. Eu tenho um lado emocional muito aguçado. Às vezes eu gosto de coisa piegas.

6. *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith goes to Washington*), de Frank Capra

O James Stewart falando horas no Senado sem poder parar... Gosto de todos os filmes de Capra.

7. *Gangues de Nova York*, de Martin Scorsese

Eles reconstruíram a Nova York da época inteira. Uma coisa impressionante. Não tem uma cena que não tenha no mínimo 50, 60, 70 pessoas. É de um calor, de uma firmeza. Eu não tinha muita simpatia pelo Leonardo DiCaprio, mas com aquele diretor qualquer um é ator.

8. *Scarface* (1932), de Howard Hawks

Com Paul Muni. É um filme de um matador e você desculpa todos os erros que ele cometeu. Fazer isso é difícil.

9. *Matar ou morrer* (*High noon*), de Fred Zinnemann

Com Gary Cooper. Um cara esperando o bandido que vai chegar no trem. A cidade toda se acovarda. Ele fez o filme na duração da chegada do trem.

10. *The way of all flesh*, de Louis King

Com Akim Tamiroff. Um homem que volta para casa depois de muitos anos de cadeia, vê os filhos grandes e a mulher já senhora através da janela. Ele de barba. É piegas, mas eu tenho esse lado.

De Orson Welles, John Ford e John Huston, gosto de todos os filmes, todos! A começar pelo *Cidadão Kane*, que é um filme muito bem dirigido, cheio de novidades, com um roteiro originalíssimo. Você fica falando de alguém que você não sabe quem é. E você fica cada vez mais preso na tela. E sou fã dos musicais e das comédias americanas. *Um convidado bem trapalhão*... Peter Sellers me fez rir muito. Gosto de todos os filmes dos irmãos Marx e também de alguns do Jerry Lewis.

Da esq. para a dir.

A mulher faz o homem,
Matar ou morrer e Cidadão Kane



FALSA LOURA de CARLOS REICHENBACH

por ANDREA ORMOND & INÁCIO ARAUJO

REICHENBACH E A PRÁTICA DA RAZÃO

por *Andrea Ormond*

Falsa loura (2007) não está entre os melhores filmes de Carlos Reichenbach, mas é o que melhor soluciona a inquietação dispersa em sua obra: o olhar para a mulher, principalmente a mulher operária, da periferia, do arrabalde.

Acertando em centralizar a história na figura de Silmara (Rosanne Mulholland), Reichenbach – em viés contrário a *Garotas do ABC* (2003) – não se perde no vício do cinema brasileiro dos anos 2000, quando ilações sócio-econômicas quase sempre oprimem a construção de tipos humanos marcantes.

Embora reedite a exploração do meio proletário, aqui ele é somente pano de fundo a seu amor pela moça da fábrica. Silmara existe para dominar, para se afirmar e ser abordada em pormenores. Deste jeito, a questão individual cresce diante do comentário ao coletivo.

Outra jabuticaba driblada pelo diretor e roteirista diz respeito ao excessivo esquematismo, à mão pesada com que a maioria dos cineastas hoje manipulam seus personagens. Fácil seria transformar Silmara em heroína ligeira, palatável. Cruzamento de (falsa) loura escultural com boneca vítima de rocambolescas sociochanchadas. Mesmo porque, desde os créditos – trazidos entre apetitoso flerte lésbico – a promessa é simples: vendê-la pela sedução.



Acontece que inicialmente odiamos a protagonista. Ela é a chata que não grava uma música para a amiga; é a branquela que guarda preconceito imbecil, desencorajando a colega negra a estudar. Não sendo exatamente uma transgressora, uma *outsider* como o pai incendiário, Antero (João Bourbonnais), ou o irmão travesti, Tê (Léo Áquila), ela transcende aquela realidade, nariz empinado no rebanho.

Silmara também é brega. De doer. E o universo da breguice não nos pede desculpas, nem condescendência. Serve para deixar mulheres de vida sofrida mesmerizadas por algo inatingível, o bom e velho ideal do príncipe encantado. Um homem que chegará do nada e as levará para a miríade de prazeres e proteção incondicional.

Gostamos mais de Silmara quando o elemento masculino entra em cena. Beija, entrega-se sem preocupações. Os homens comuns – não os mitos românticos – possuem amplo sentido utilitário. No dilema entre amar e usar é que Silmara conhece o líder do grupo Bruno e Seus Andrés (Cauã Reymond). Um semideus, que percebe a ‘diferença’, a qualidade de mulher especial afogada na pobreza, e logo a sequestra dali.

Todo o desenvolvimento obsessivo da personagem ganha corpo neste dilema. O que uma garota linda e pobre tem a oferecer ao mundo, e o que o mundo pode lhe oferecer? Pinçada da fábrica, do bairro, na relação com Bruno ela é maltratada e reduzida a passatempo sexual. Quando volta, entende que as colegas sonhadoras nunca apreenderão que a realidade é imperfeita. “Se a lenda é mais forte que a realidade, espalhe-se a lenda”, filosofa. E idealiza Bruno de acordo com a demanda das outras operárias.

Histórias paralelas à da Cinderela politicamente incorreta tornam a fábula ainda mais rica e esclarecedora. O pai, amargurado e castrado, é olhado entre vinhetas de uma beldade nua, declamando trechos do livro *Sócrates e a arte de viver*, de J. C. Ismael. O irmão travesti, por sua vez, é duplo de Silmara, vontade inútil de repeti-la, como a reiterar seus dotes excepcionais. Já a relação com Briducha (Djin Sganzerla), amiga protegida e orientada por Silmara, faz parecer que tudo problematiza a redundância ‘usar e ser usado’. Não à toa, as aparições de Briducha são o aspecto menos surpreendente do enredo, apesar do esforço de Djin.

Em exercício de antropologia cinematográfica, pode-se dizer que o elenco mescla um quê de século XXI – presença de quase-celebridades como Tiazinha, Léo Áquila, Maurício Mattar –, embebido do que a Boca do Lixo soube produzir: a *anima* da protagonista. Uma Sandra Graffi cairia bem, e Silmara adentraria a galeria de musas do bar Soberano.

Com tantas sutilezas, *Falsa loura* pode transparecer veleidades de filme difícil, complexo, mas está entre os mais comerciais de Reichenbach. Citações a Valerio Zurlini, Howard Hawks e até Jean Cocteau em *Orfeu* permanecem, porém estão diluídas em maravilhoso glacê de cinema popular.

Uma pena que, como a maioria das obras recentes do diretor, não tenha encontrado seu público. Arrisco dizer que ele deva estar na própria periferia das grandes cidades, muito



longe das salas onde acabou rapidamente exibido para circunspectos gatos pingados, em áreas nobres de São Paulo, Rio e outras capitais.

Por fim, cabe pequena digressão sobre o porquê de Carlos Reichenbach – um dos poucos nomes oriundos da Boca que continua na ativa – ser cada vez menos revisto e mais porcamente analisado, em paradoxo à sua febril atividade de cinéfilo e presença constante na imprensa. *Showman* intelectual, passa despercebido no caráter benevolente do artista uma tendência singular de cumprir rotas que não envelhecem, de propor temas que demoram décadas até que a medíocre intelectualidade brasileira consiga enfrentar sem medo.

Obras-primas como *O império do desejo* (1980) permanecem impactantes e atualíssimas. *Dois córregos* (1999), recorte sobre a ditadura militar, confunde críticos e curadores desatentos. Renascido no Canal Brasil, até o episódio *Rainha do fliperama*, do longa pornochanchadeiro *As safadas* (1982), ganhou imediatamente aura de *cult*, após vinte e cinco anos esquecido entre notas de rodapé.

Falsa loura inscreve-se neste paradigma, e é por isso que devemos julgá-lo delicadamente. Apaixonar-se por Silmara parece ter exaurido Reichenbach, embora a resposta possa ser tão íntima quanto a descoberta do menino Leonel sobre a verdadeira cor dos cabelos da moça.

Ainda que volte à gênese dos quatro roteiros iniciais que escreveu estimulado pela Bolsa Vitae – adaptados *Lucineide falsa loura* e *Aurélia Schwarzenega*; faltando realizar *Anjo frágil Antuérpia* e *A fiel operária Lady Di* –, Carlos Reichenbach já conseguiu extrair da vida na periferia paulistana sentido muito maior que cineastas vinte, trinta anos mais jovens, como Ricardo Elias e Roberto Moreira.

Não que ambos sejam maus diretores; Carlão é que tem a pista rara dos gênios. Além disso, a obra incomoda e permanece, enquanto certas demagogias da chamada Retomada, hipocrisias de gabinete, não sobreviverão cinco minutos em futura análise. Simples, porém nunca tosca e simplória, a falsa loura nasceu eterna.

Andrea Ormond é escritora e crítica de cinema. Mantém o blog Estranho Encontro (<http://www.estranhoencontro.blogspot.com>).





ESSA LOURA VALE UM MILHÃO

por Inácio Araújo

Falsa loura é o segundo filme extraído da série de roteiros *ABC Clube Democrático*, escrita pelo autor com a intenção de ser rodada em conjunto, de uma só vez, e que tinha como centro a vida de um grupo de operárias. Diante da impossibilidade de levar adiante esse tipo de produção, o conjunto foi desmembrado e surgiu, inicialmente, *Garotas do ABC*, que corresponde em linhas gerais ao primeiro roteiro da série, *Aurélia Schwarzenega*, que tem na admiradora de Arnold Schwarzenegger a protagonista. A principal mudança em relação aos roteiros originais é que ali os personagens se entrelaçavam, de maneira que algum deles podia reaparecer em algum episódio subsequente, ainda que para uma pequena participação.

Não sei se é de estranhar ou não o fato de a primeira cena de *Garotas do ABC*, em que a operária dança enquanto se veste para o trabalho, ter despertado a ira dos moralistas. O certo é que o destaque dado ali ao belo corpo de Aurélia define em grande parte o projeto: é de corpos que se vai tratar, não de política, não de ideias. As ideias e a política até que fazem parte da trama, mas sobretudo como contraponto ao corpo, isto é, à existência e seus desejos. Em *Garotas* existe um ativista sindical, por exemplo, mas ele é concebido como uma espécie de caricatura do que imaginamos ser um sindicalista: quase desencantado com os limites da ação, sabe no entanto muito bem encantar-se com as funcionárias que paquera. A própria Aurélia é exemplo acabado das contradições do corpo: negra, apaixonou-se por um *skinhead* do ABC (ele também se apaixonou por ela, diga-se). O desejo despreza as ideologias: ele nos leva aonde quer, como as ervas loucas do recente filme de Alain Resnais.

Pode-se ver, desde já, que *ABC Clube Democrático* anunciava algo e seguia em direção diferente, para não dizer oposta. Talvez não seja uma surpresa: o cinema de Carlos raramente está onde o procuramos. Quando acreditamos tratar com uma fonte popular, o erudito se interpõe, e vice-versa (é um traço marcante da maior parte dos diretores da geração surgida no final dos anos 60), quando pensamos que filma um drama, a comédia ou o musical se intrometem. E como o cinema de Carlos Reichenbach não despreza a hipótese de se alimentar dos clichês em lugar de negá-los, já em *Garotas* havia esse procedimento de evocar certos lugares comuns, que aceitamos como verdadeiros e eternos da condição operária, para em seguida desmenti-los.

Assim, a ideia de ABC herdada dos tempos da ditadura remete a um espaço de luta política, que, aliás, vários filmes da época ajudaram a se tornar conhecida. Ora, o espectador que a procura nada encontra em *Garotas do ABC*, a não ser entre os membros do grupo neonazista, que por sinal são uns idiotas. Com isso, não se espere que as operárias do filme dediquem a vida a melhorar as condições de trabalho. Nada disso. Elas se empenham, cada uma à sua maneira, em viver a vida: a música, as paixões (inclusive a de uma delas pelo patrão), a busca de um amor preenchem suas vidas com muito mais intensidade do que a atividade política. Breve, são operárias pós-marxistas, pós-políticas. São corpos operários.



LUCIANA FIGUEIREDO



Falsa loura tem por base *Lucineide, falsa loura*, um dos roteiros da série *ABC Clube Democrático*, mas opera certas mudanças que vão além do nome da protagonista, Lucineide tornando-se Silmara. A ideia de ABC como paisagem privilegiada desaparece, embora a atividade social continue centrada num clube e a música volte a ter papel decisivo na vida das garotas.

Mais do que tudo, aqui Silmara emerge como condutora dos acontecimentos e verdadeira protagonista (o que não acontecia em *Garotas*, onde o grupo de operárias é que se impunha). Isso se deve em boa parte à personalidade de Silmara, loira e belíssima, que entende tomar o controle de sua vida e de seus sonhos. De certa forma é um filme rohmiano (Catherine Arnaud chamou a atenção sobre essa característica nos filmes de Reichenbach), com a diferença, talvez, de que em Rohmer duas ações se contrapõem, uma delas consciente (e verbalizada) e outra inconsciente (que existe malgrado os desejos explícitos da personagem).

Silmara se ocupa de duas frentes: a dos sonhos e a da realidade. Esta segunda não passa, praticamente, pelas relações de trabalho, onde as relações mantidas são bastante amenas. Nem por isso a violência das relações de classe é escamoteada pelo filme, ao contrário. Reichenbach trabalha esses dois aspectos de sua vida de maneira tão ostensiva que houve mesmo quem julgasse isso um ‘erro’. Silmara tem uma vida social bastante ativa, e sua personalidade e beleza ajudam a lhe reservar um papel importante entre as colegas. Opondo-se a esse aspecto solar, existe sua casa: o lugar do não dito, da vergonha, de uma vergonha que se abre ao passado do pai, incendiário, com repercussões no presente (o desemprego que o mantém refém de um certo Dr. Vargas e o leva a ser procurado pela polícia, e não sem motivo, por atividades ilegais).

Fiquemos com o primeiro aspecto, onde o corpo volta a desempenhar papel relevante, desta vez menos pelo lado do amor do que pelo do prazer. O hedonismo que orienta as personagens é evidente já nas primeiras cenas, quando vemos duas moças dançando – tendo como fundo as habitações de um bairro da periferia paulistana. Não será diferente no que diz respeito às relações entre Silmara e Briducha, a garota que todos desprezam pela feiura, mas em quem Silmara conseguirá discernir a beleza que se esconde sob as roupas malajambradas e os cabelos maltratados. A transformação de Briducha ocupa a primeira parte do filme e é um de seus fundamentos (Carlos diz ter se apoiado em certas cenas de *Uma Linda Mulher*, o que diz muito sobre a natureza de seu cinema).

O segundo item a ocupar o imaginário das moças, de Silmara em especial, é a música. A música que lhe fornece os ídolos, como o jovem e belo Bruno, que se sentirá atraído pela tiete e a levará a passar uma noite (ou um pouco mais, não importa) com ele e sua banda. Um momento inesquecível, em que as diferenças entre rico e pobre, operário e artista são esquecidas em função da sexualidade: a beleza como que suprime essas distâncias.

Se as amigas se derretem com o sucesso de Silmara, o pai observa-o com extrema desconfiança, não apenas a desconfiança própria dos pais: é na relação de classes, de cuja violência ele tem conhecimento, que ele vê o perigo, é desse perigo que procura alertar a filha, embora não lhe possa mencionar as próprias atividades. No mundo de Silmara, essas experiências serão, em seu



conjunto, catastróficas. Quanto mais os personagens sonhados (Bruno, Luis Ronaldo, ambos cantores de sucesso) se mostram próximos, mais as distâncias de classe se manifestam (de forma tão mais dolorosa desde que o mundo desses cantores e o das operárias é, em linhas gerais, idêntico). A situação de Silmara lembra um pouco a de Michael Corleone, no terceiro *Chefão*, quando se dá conta de que, quanto mais procura se afastar do mundo ‘baixo’ dos gângsteres, mais encontra um ambiente irrespirável.

Bruno tratará Silmara como mera prostituta (lhe oferecerá dinheiro em troca da felicidade de fim de semana que tiveram). Luis Ronaldo se utilizará dos serviços de uma agenciadora de acompanhantes (ou seja, prostitutas) que a recruta por intermédio do sempre presente Dr. Vargas (estranho personagem: Silmara presente o perigo que ele representa para o pai, mas nunca para ela mesma).

Nessas duas aventuras Silmara se vê investida do papel de mercadoria. De corpo operário e belo cujo destino é ser reconhecido exclusivamente como valor de troca pelas classes superiores: um bem comprável. O jogo da beleza, que afasta Silmara da sua condição operária, ainda que por um momento, é o mesmo que a remeterá de volta, com toda violência, à realidade, isto é, à fábrica. Desde então fica clara a razão porque são tão doces as relações de trabalho em *Falsa loura*: a opressão não se dá ao nível da produção, mas no do consumo, não no da mercadoria produzida (que é irrelevante, neste filme), mas no destino do corpo da operária. Esse duplo movimento faz em grande parte a complexidade deste filme em que a alma operária só se revela através do corpo. Estamos na operação mais característica do cinema, mas aparentemente uma das mais difíceis de serem reconhecidas: é o universo das coisas, e sua disposição em cena, que pode trazer à tona uma ideia, e não seu inverso. Desta vez o mundo que Reichenbach aborda é uniformemente plebeu: o das operárias e seus amigos, seus sonhos, seus cantores, seus corpos, mas nem por isso menos sujeito a fricções brutais, a confrontações contínuas com um mundo que se desenha hostil a esses sonhos. Mesmo os ‘agentes externos’, digamos assim (cantores, agenciadoras, advogados misteriosos), parecem fazer parte desse mundo. No entanto, em termos de construção Silmara jogará um papel análogo ao de Lilian, em *Lilian M – relatório confidencial*: é a mulher que circula entre várias situações e nos apresenta os diversos personagens, mais do que a protagonista propriamente dita. Porque na ficção de Carlos o personagem principal não é, na maior parte das vezes, um sujeito da história narrada, mas um objeto que nos permite conhecer vários aspectos do mundo em que circula.

Falsa loura é, de certa forma e ao longo de muitas máscaras que caem e se erguem, também um filme sobre como se desenha a luta de classe após o fim da luta de classe, sobre o que é ser uma operária (ou um operário) quando despojada de qualquer pensamento que se constitua em defesa contra a classe dominante. Talvez seja nisso que Silmara pense enquanto caminha, altiva, para o interior da fábrica onde o batente a espera, no plano final deste belo filme: a sequência de experiências frustrantes é o que pode tê-la transformado, finalmente, senão em sujeito de seu destino, ao menos no de seus sonhos.

CACILDA BECKER

(PARTE 1) POR ZÉ CELSO

Há uma expressão que paralisa a maioria dos amantes do cinema, sejam eles críticos, cinéfilos ou espectadores comuns. Trata-se de 'teatro filmado'. Por ela subentende-se o registro sem adaptação dessa arte antiga e artesanal, baseada na palavra, por uma arte recente e industrial, onde a imagem é (ou pelo menos deveria ser) a medida de valor. Não pode ser confundido com adaptação cinematográfica de peça teatral, com a qual muitos cineastas ilustres, de Nazimova a Welles, de Lubitsch a Manoel de Oliveira, alcançaram um êxito maior ou menor. O teatro filmado é feito no próprio palco, muitas vezes com a presença da plateia, e foram bem poucos os que nele se arriscaram (Peter Brook, Rainer Fassbinder, Laurence Olivier) sem naufragar nos arrecifes do tédio e da chatice absoluta. Mas, mesmo quando aborrecido, o registro *in loco* de peças teatrais tem a particularidade de preservar uma atividade que até o surgimento do cinema se caracterizava por ser efêmera. Assim, mesmo o decepcionante *O golpe*, de Carlos Manga, gravado no Teatro Glória nos anos 50, tem a importância documental de ser o único registro existente de Oscarito e família fazendo comédia de costumes. A produtora Ruth Escobar, sempre atenta, mandou registrar suas principais produções de vanguarda (*O balcão* e *Autos sacramentais*, dirigidas por Vítor Garcia) em filmes semi-amadores que não foram lançados no mercado, mas são os únicos testemunhos desses espetáculos quase extraordinários.

A proposta do Festival Teatro Oficina é bem mais abrangente e ambiciosa. José Celso Martinez Correia, cujo grupo vem de completar meio século de existência, pretende registrar seus espetáculos no próprio palco, sem que seja 'teatro filmado' no sentido pejorativo do texto. A primeira leva de DVDs inclui *As bacantes* de Eurípedes, *Hamlet* de Shakespeare e *Boca de ouro* de Nelson Rodrigues, três textos clássicos, e *Cacilda!*, escrita pelo próprio diretor, reflexão nada tranquila sobre a vida da atriz Cacilda Becker (1921-1969) e o teatro no Brasil. Por ser um texto original, e também um dos pontos altos da carreira do grupo, foi esse o título escolhido para ser aqui comentado.





Zé Celso

O cinema não é estranho à carreira de Zé Celso, co-roteirista de um longa (*Prata Palomares* – 1972, de André Faria) e co-diretor de dois (*Vinte e cinco* – 1977, com Celso Lucas, e *O rei da vela* – 1983, com Noilton Nunes), onde a sua presença se faz sentir de modo acachapante. Em suas peças, pelo menos desde 1968 em *Roda viva*, o uso de múltiplos telões de *slides* já prenunciava as câmeras posteriormente utilizadas para revelar detalhes despercebidos do palco. Para registrar o trabalho do grupo, como diretor responsável pelos DVDs, foi escolhido Tadeu Jungle, videoartista de reconhecida competência. O resultado não deixa nada a desejar. Durante dois dias em 2001, ele comandou as 13 câmeras (sete minidvs e seis beta digitais) e a parafernália sonora (16 microfones, 64 canais) necessárias para a empreitada. Com a contribuição de Dib Lutfi na direção de fotografia e mais a equipe de criação da peça (cenário e figurinos da artista plástica Laura Vinci, trilha sonora e direção musical de Marcelo Pellegrini, iluminação de Cybele Forjaz, mais o palco planejado por Lina Bardí), o resultado final não é teatro filmado. Jungle se encarregou também do que chama de câmera-carne, captando *close*s dos atores, recurso que só o cinema pode nos dar. E Dib, o grande Dib, dos *travellings* e planos gerais, que lembram seu magnífico trabalho em *Terra em transe*, *Os deuses e os mortos*, *A lira do delírio* e outros filmes.

Cacilda! começou a ser escrita em 1990, quando Zé Celso, internado num hospital com erisipela e temendo estar com Aids, achou que ia morrer. Nos seus delírios, teve uma visão da atriz e concebeu a peça, na verdade uma tetralogia. O DVD registra a primeira parte. A segunda recentemente entrou em cartaz em São Paulo, e as outras virão no seu devido tempo.

Ao primeiro olhar, nada une a atriz Cacilda Becker ao diretor Martinez Correia. Ela vinha do Teatro Brasileiro de Comédia, templo do ‘teatrão’. Lá foi a maior estrela, fazendo em poucos anos um repertório escolhido a dedo. Sua interpretação era muito artificial, nada realista, a começar pela dicção. Zé Celso, jovem estudante vindo de Araraquara, admirador de Sartre, queria fazer teatro político, que buscava uma prosódia brasileira, próxima da



língua falada. Foi um desses casos onde os extremos se atraem. Ainda adolescente, ele a viu em 1956 fazendo *Gata em teto de zinco quente*, do Tennessee Williams, e ficou fascinado. É interessante como o fato de ser um expoente da vanguarda mais extremada jamais o impediu de cultuar ícones inspiradores femininos, numa devoção quase de fã. A cantora Isaurinha Garcia foi um deles. Cacilda foi outro. Como dramaturgia, a peça *Cacilda!* revela qualidades que nos fazem lamentar que o Zé tenha por décadas descurado dessa faceta do seu talento, felizmente continuada com a adaptação de *Os sertões*. No palco, dois episódios de cerca de duas horas cada, separados por um intervalo. No DVD, dois discos com a mesma duração.

Primeiro episódio. Em 1969, no intervalo entre os atos da peça *Esperando Godot*, Cacilda Becker, a grande diva, tem um derrame cerebral, do qual virá a falecer, aos 47 anos, depois de um longo coma de 40 dias. Enquanto agoniza, rememora sua vida, e os fatos reais vão se misturar com criações de sua mente. É a mesma estrutura de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, cuja estreia em 1943, dirigida por Ziembinsky, é considerada um marco no teatro brasileiro moderno. Mas, enquanto nesta há uma separação muito clara entre os planos do presente, do passado e da imaginação, em *Cacilda!* o presente é apenas deflagrador da trama, pouco a pouco dominada não só pelo passado e pela imaginação, mas também pelo futuro. Mas coexiste uma preocupação cronológica. Conhecemos o ambiente familiar da atriz, nascida em Pirassununga numa família muito pobre. Abandonadas pelo pai, ela, mãe e irmãs mudam para Santos, onde, ainda menina, decide tornar-se bailarina. Já na adolescência, larga a família e vai para o Rio, decidida a vencer na vida. A primeira parte termina aqui, quando Cacilda, rosto afogueado, segue os conselhos do crítico Miroel Silveira, e parte para a capital federal.

Mas nada é linear, ou não estaríamos no Oficina. Temos a biomecânica de Meyerhold, o distanciamento de Brecht, as revistas da Praça Tiradentes, e mais Living Theater, Artaud e Butô. Tudo bem deglutido, como aconselha o *Manifesto antropológico* do velho Oswald de Andrade,

avô do Tropicalismo. Há momentos de uma plasticidade assustadora. No hospital, Cacilda vai ser operada. A cena se passa num plano superior do cenário. Um repolho roxo, representando seu cérebro, é penetrado por uma furadeira elétrica. Simultaneamente, um longo plástico transparente sai da mesa de operação e é estendido sobre o palco, quase sobre os espectadores. Nele é derramado um balde de tinta vermelha. Sangue. Assim é representada a frustrada intervenção que tentou salvá-la do aneurisma mortal. Mais adiante, aos sete anos, Cacilda apresenta o balé *Borboleta negra*, de sua autoria. É outro momento de fascinante estranhamento. O que vemos é uma mulher adulta, vestida de morcego, executando uma coreografia descontínua e exótica, à beira do ridículo. Lembra (talvez sem perceber) Musidora, atriz do seriado *Les vampyres*, de Louis Feuillade, de 1913, futuramente musa da Cinemateca Francesa. Um apaixonado, o modernista Flávio de Carvalho, está presente, e as máscaras do coro são réplicas das do *Bailado do Deus morto*, espetáculo de sua autoria estreado em 1933 e proibido pela polícia no dia seguinte. Estamos em 1937, mas o personagem já usa o saíote que só vai lançar vinte anos depois. O Bezerra de Ouro da Bíblia, símbolo do pecado, associado à prática teatral por um pregador evangélico, materializa-se em mais de um momento.

Segundo episódio. De volta a 1969. Começa com a promulgação do Ato 5 pela junta militar, fechando o Congresso, dissolvendo os partidos políticos e impondo a censura prévia. Desligada da TV Bandeirantes e da Secretaria Estadual de Cultura, onde era titular, arrasada, Cacilda embarca para Nova York, onde experimenta drogas alucinógenas e conhece a vanguarda artística da nova geração. Essa segunda parte, ao contrário da primeira, não é mais cronológica, e sim surrealista. A cena do desbunde em Nova York é uma típica alegoria zéceliana, daquelas que provocam ódio eterno nos conservadores. Um coro de jovens completamente nus cerca a protagonista, vestida da cabeça aos pés. Nudez, masturbação, ejaculação, grito primal. Mais adiante, personagens do seu magnífico repertório (*Maria Stuart*, *A dama das camélias*, *Longa jornada para noite adentro*, *Gata em teto*



de zinco quente) dialogam com a Arkadina de *A gaivota*, peça de Chekhov que pretendia encenar com a direção de Zé Celso, e que, não por acaso, trata de artistas em crise. Há um diálogo com Tonia Carrero, com quem disputou a primazia no TBC e também no coração do diretor Adolfo Celi, sendo vitoriosa na primeira batalha e perdedora na segunda. Outros medalhões do teatro nacional surgem embaralhados no seu delírio, que se projeta no futuro com Cacilda hoje, 41 anos depois do seu desaparecimento, nonagenária e imortal.

Alguns dirão que essas referências não podem ser percebidas pelo espectador comum, sendo, portanto, um pedantismo inútil. Permitam-me discordar. Uma das qualidades de *Cacilda!* é exatamente poder ser apreciada em planos distintos, dependendo do nível de informação do espectador. No DVD isso fica ainda mais claro. Podemos assistir pelo modo tradicional, e as imagens e os sons comandarão o espetáculo. Podemos ver também com legendas em português, e o texto ganhará nova importância. E ainda existe a terceira possibilidade de rever tudo com os comentários do diretor, esclarecendo dúvidas e citações.

Cada episódio é comandado por uma atriz diferente, de estilos e temperamentos divergentes, e seria injusto terminar sem falar delas, já que carregam o espetáculo nas costas. Na primeira parte, Bete Coelho, apaixonada, se entrega por inteiro, transmitindo a insegurança da estreada e a crise existencial da grande diva. Não menos excelente na segunda está Leona Cavalli, cuja característica principal me parece ser uma ironia fina e implacável. As duas incorporam Cacilda Becker de um modo quase antagônico, porém complementar. Mas não estão sós, lembrando que o *Oficina* é um grupo. Marcelo Drummond (o pai e Walmor Chagas), Zé Celso (Flávio de Carvalho), Lygia Cortez (mãe), Mika Lins e Lara Jamra (as irmãs), Otávio Frias Filho (Miroel Silveira), Renée Gumiel (Cacilda velha) e todos os outros contribuem, e muito, para a qualidade do conjunto.

O resultado final é mais que bom, é interessante e também importante. Pois *Cacilda!* em DVD é simultaneamente teatro e cinema, ficção e documentário, vanguarda e reflexão, homenagem e revolução. Um biscoito fino para a massa, como diria Oswald. Aguardamos agora a continuação da saga.

O MESTRE ESQUECIDO

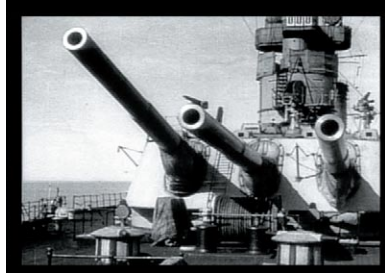
Esboço para um perfil de PLÍNIO SUSSEKIND ROCHA

Hoje quase ninguém fala de Plínio Sussekind Rocha (1911-1972). Alguns poucos terão ouvido esse nome, e desses, a maioria o associa aos estudos da Física no Brasil, onde realmente se destacou e marcou nome no Rio de Janeiro. Seu único livro publicado (*A mecânica de Dalember*, 1962) é uma tese de doutorado. Mas esse misto de cientista e pensador foi também fundamental para o cinema brasileiro, pelo menos quatro vezes em quatro décadas, criando o primeiro cineclube, revelando o cinema ao fundador da primeira cinematheca, salvando da destruição a obra-prima de um amigo e estimulando jovens cineastas.

Para os iniciados, seu nome remete ao Chaplin Club, o primeiro cineclube (com estatuto e tudo), e a *O Fã*, a primeira publicação brasileira dedicada à estética do cinema - ambos surgidos em 1928. Foi uma idéia sua, imediatamente endossada por seus colegas do colégio Santo Antonio Maria Zaccarias, Otávio de Faria e Cláudio Mello, e mais Almir Castro, que era do Santo Inácio. Os primeiros números foram dominados por uma polêmica iniciada por Plínio, que fez uma crítica desfavorável de *Aurora*, de Murnau, cuja montagem "descritiva" é comparada desfavoravelmente à montagem "rítmica" dos filmes de King Vidor. A posição contrária foi ardentemente defendida por Otávio e Almir. O nível da discussão é muito alto, e surpreende por seus protagonistas serem adolescentes com menos de 20 anos. A colaboração de Plínio em *O Fã* não é muito numerosa, e nela se destacam as análises de dois clássicos: *Flesh and the devil*, de Clarence Brown, com John Gilbert e Greta Garbo, e o hoje desaparecido *The patriot*, de Ernest Lubitsch, com Emil Jannings. Como todos os membros do Chaplin Club, ele também cultuava o cinema silencioso (arte pura), desprezando o sonoro, considerado vulgar. Exatamente no momento em que o primeiro era definitivamente superado pelo segundo.

Engana-se quem achar que por pregar a estética acima de tudo, *O Fã* tenha desprezado o cinema nacional. *Barro humano*, de Adhemar Gonzaga, e os primeiros longas de





O Encouraçado Potemkin

Humberto Mauro foram recebidos com toda simpatia. Sobre esse último há um interessante e curto depoimento referente à estreia de *Brasa dormida* em 1929: “Plínio Sussekind Rocha me contou que, desde a primeira vez, ficou claro para ele e seus amigos que estava ali um homem de uma dimensão que o destacava do meio cinematográfico brasileiro que se aglutinava no Rio” escreveu Paulo Emílio Salles Gomes em *Cataguases, Cinearte* (1974).



E continuando: “mas cabe perguntar agora o que poderia significar para o Humberto de então aqueles jovens intelectuais que falavam e escreviam coisas que certamente nem sempre ele compreendia.” Lembremos a pouca idade e origem social privilegiada e urbana dos quatro amigos cineclubistas, enquanto Mauro, provinciano de Cataguases, já tinha 32 anos e não era um intelectual. O grande resultado prático das teorias do Chaplin Club foi sem dúvida *Limite*, de Mário Peixoto, 21 anos, outro colega do colégio, cuja primeira (e única) exibição pública aconteceu em maio de 1931 no cinema Capitólio, na Cinelândia. *O Fã* já não existia há cerca de um ano. A transformação dessa obra vanguardista num mito cinematográfico, durante décadas muito comentado e pouco visto, deve muito ao Plínio, como veremos adiante.

O físico alemão Bernhard Gross, recém-chegado ao Brasil e empregado no Instituto de Física, nos dá boa pista sobre o outro lado desse cinéfilo e cineclubista. “Em março de 1934 apareceu o diretor do instituto com um rapaz de 20 e poucos anos que queria trabalhar como meu assistente. Era o Plínio Sussekind Rocha, professor de física de uma escola pública em Marechal Hermes. Ele viajava todo dia naqueles trens da Central, que ainda nem eram eletrificados. Devia ser um esforço grande. Verifiquei logo que tinha uma grande visão e tive ótimas relações profissionais e pessoais com ele” (Canalciencia/ibict.com). Há testemunho também de sua admiração por *A decadência do ocidente*, de Oswald Spengler, e por Julien Benda, filósofo anti-Bergson, futuramente um reacionário de esquerda, stalinista fiel. Entre 1937 e 41, fez especialização em Filosofia da Ciência na Sorbonne, sob a orientação de Abel Rey, filósofo positivista. Tinha 26 anos e uma vida pela frente.

Lembremos que a França estava, desde 1936, governada pela Frente Popular, reunião das forças progressistas aglutinadas pelo Partido Comunista, que, entretanto, não participava diretamente do poder. A extrema direita era muito forte, e eram frequentes os confrontos nas ruas. Por dois anos o chefe de estado foi Leon Blum, um socialista de origem judaica, que conseguiu aprovar a jornada de 40 horas semanais, as férias pagas e outros benefícios para a classe operária. Foi um período de euforia, muito bem representado no cinema pelo realismo humanista dos filmes de Jean Renoir, *Le crime de monsieur Lange*, *La grande illusion*, *La marseillaise*. No panorama internacional, havia a Guerra Civil Espanhola, vencida pelos fascistas. Mais tarde, a Frente foi dissolvida, e chegou ao poder Édouard Daladier, do Partido Radical, o mesmo que, ao lado de Hitler e Mussolini, assinou em 1938 o Acordo de Munique, entregando a Tchecoslováquia aos nazistas. Para o início da II Guerra foi uma questão de meses.

Essa estada de Plínio em Paris acabou sendo de suma importância para os estudos de cinema no Brasil, pois lá





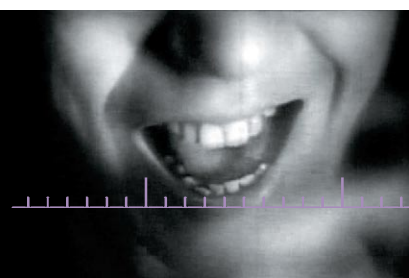
conheceu Paulo Emílio Salles Gomes, 21 anos, de ilustre família paulistana, abrigado em Paris depois de dois anos de prisão, vítima da repressão que seguiu a Intentona Comunista de 1935. Foi Plínio, frequentador do *Cercle du cinéma* de Henri Langlois (embrião da Cinemateca Francesa, fundada nessa mesma época) quem, usando a linguagem popular, fez a cabeça de Paulo Emílio para amar o cinema. Os dois conviveram dois anos na capital francesa. “Vou me lembrar daquela noite em que Plínio Sussekind Rocha, com ares de quem não queria nada, me levou para ver *Outubro* de Eisenstein, naquela sala abafadíssima, onde não havia lugar para nossas pernas” escreveu Paulo Emílio na revista *Clima* em junho de 1942. E mais. “Não há dúvidas de que as fitas do russo (Eisenstein) e do inglês (Chaplin), assistidas na companhia de Plínio Sussekind Rocha e por ele comentadas, tenham aberto o meu espírito para o cinema” (*Impressões cariocas*, Suplemento Literário, O Estado de São Paulo, 29.08.59). “Tudo mudou temporariamente quando fui iniciado em cinema pelo meu mestre Plínio Sussekind Rocha” (*Chaplin e o cinema*, Suplemento Literário, O Estado de São Paulo, 11.09.65). Paulo Emílio, fundador e principal animador da Cinemateca Brasileira (criada apenas em 1946), sempre reconheceu que sem Plínio tudo teria sido muito diferente.

A colaboração entre os dois prosseguiu no Brasil, onde em 1942 Plínio se tornou catedrático de Mecânica Racional, Mecânica Celeste e Física Matemática na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio. Segundo afirma Benedito J. Duarte num artigo no *Estadão* de setembro de 1967, Plínio e Paulo Emílio “em plena era ditatorial de Vargas, haviam comprado em Minas uma cópia de *O encouraçado Potemkin*, achada nos porões de um antigo distribuidor cinematográfico, Thiers B. Concelho. O filme foi projetado clandestinamente em São Paulo pelo próprio Paulo Emílio, um dos fundadores do primeiro Clube de Cinema, lá pelos idos de 1940.” Nessa mesma época houve uma reaproximação com Mário Peixoto, na célebre sessão de *Limite*

organizada por Vinicius de Moraes para Orson Welles e Renée Falconetti, a atriz de *A paixão de Joana d’Arc*. A partir de então ele e o filme não vão mais se separar.

Entre 1943 e 1959 ele exibiu uma vez por ano, no salão nobre da Faculdade de Filosofia, a única cópia de *Limite*. Depois da morte do fotógrafo Edgar Brasil em 54, essas latas foram levadas para a faculdade, onde ficaram por uma década. A deterioração do nitrato fez com que cada vez se exibissem menos partes, e toda uma aura de mistério cercou a fama do filme, já maldito pela linguagem experimental e anticomercial. Assim surgiu o Clube de Cinema da Filosofia. Só passava coisa fina, como *Mulheres de Ryazan*, uma raridade soviética de 1927, dirigido por Olga Preobrazhenskaya, cuja temática é o amor livre. Saulo Pereira de Mello, um dos alunos e seguidores de Plínio, revela num depoimento a José Carlos Avellar que além de *Limite*, eram muito exibidos também *A mãe*, de Pudovkin, e o *Potemkin*: “os três filmes costumavam ser exibidos juntos, algumas vezes numa sessão contínua, numa espécie de maratona do cinema mudo para que melhor pudéssemos estudar o filme de Peixoto”.

Plínio Sussekind Rocha tinha em grande conta o diretor de *Limite*, e mais de uma vez procurou viabilizar sua volta ao cinema. Ainda em 1950, por intermédio do crítico Almeida Salles, procurou Alberto Cavalcanti na recém-criada Vera Cruz com um novo roteiro de Mário, *A alma segundo Salustre*. Proposta recusada. A produtora paulista fazia uma produção industrial para exportação, e o roteiro, publicado muitas décadas depois, é pura vanguarda. Na única entrevista que Plínio concedeu na vida, na revista francesa *L’âge du cinéma*, em 1952, o tema é *Limite*, descrito com minúcias de admirador irrestrito. Assim, quando viu que o tempo ia destruir a obra-prima, tomou para si a missão de salvá-la. O eleito para a tarefa de restauração foi o Saulo. O trabalho durou uma década e terminou em 1969, quando o filme pôde ser novamente visto na sua integridade.



Voltemos ao Clube de Cinema, em torno do qual se reuniam, além de Saulo, Leon Hirzman, Marcos Farias, Miguel Borges, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. Este último, aluno de Plínio, numa entrevista a Silvia Bahiense (arquivo Filmes do Serro), conta que “a gente começou a fazer filme mudo em 16 mm. Em geral nos filmezinhos a gente variava, fazia ator, diretor, produtor, fotógrafo e a maioria dos filmes não acabava. A gente produzia o primeiro copião e desistia. Era um desastre tal que não continuávamos. Segundo o Marcos Farias, *O ferroviário*, que era grande, foi até o fim.” Saraceni, no seu livro de memórias *Minha viagem dentro do Cinema Novo*, também fala desse período. Conta a experiência frustrada de um filme de Saulo, adaptado do volumoso romance *Les Thibault*, de Roger Martin de Gard, cuja minuciosa decupagem descreve como “metralhadora.” Lembra também sua primeira tentativa, em 1958, *Caminhos*, com personagens tirados do romance *O lodo das ruas*, de Otávio de Faria. Também ficou inacabado. Mas Saraceni dá a essas experiências uma importância não percebida antes por mais ninguém. Segundo ele, a turma do Clube de Cinema da Filosofia foi “o primeiro grupo do Rio de Janeiro a formar o que viria a ser chamado de Cinema Novo.” Quando, poucos anos depois, em 62, Joaquim Pedro, depois de alguns curtas, estreou no longa com o documentário *Garrincha, alegria do povo*, Plínio escreveu um texto inédito, que termina numa laudação entusiástica. “Tenha ou não começado o cinema brasileiro, já se deve falar em três e não mais em dois nomes brasileiros na história do cinema” (Filmes do Serro). Os outros dois eram Mário Peixoto e Humberto Mauro. Ainda não havia Glauber, e passava por cima de Nelson Pereira dos Santos.

Com o golpe militar de 1964, a Faculdade de Filosofia foi considerada foco subversivo da esquerda radical. Em 1966, por causa do *Potemkin*, os filmes do Clube de Cinema foram apreendidos pelo Exército, e nunca devolvidos. Em dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5, além de fechar o Congresso e instaurar a censura à imprensa, “aposentou” compulsoriamente muitos professores. Plínio Sussekind Rocha foi um dos atingidos, na mesma leva de Bolívar Lamounier, Eulália Lobo, Florestan Fernandes, Manoel Maurício, Roberto Accioly e outros tantos. Veio a falecer pouco depois, em agosto de 1972, aos 61 anos, durante uma operação do coração.

Mesmo um simples esboço de perfil não pode carecer de informações sobre a vida pessoal do retratado. O que não é fácil quando este é discreto, e mais ainda os amigos que lhe sobreviveram. Mas há pistas. No elogio fúnebre, Paulo Emílio fala que “havia as mulheres e o amor”, e depois reitera, “a maior (satisfação), o amor, nunca lhe faltou.” Há informações de uma preferência por mulatas carnudas. Casou duas vezes, teve uma filha do primeiro casamento. Carioca de Copacabana, praticava uma boemia discreta. Numa crônica de Vinicius de Moraes (*A hora azul*, Última Hora, dezembro de 1952) o localizamos numa roda de chope no bar Amarelinho. Ex-alunos falam, encantados, da facilidade como, nas suas aulas, saltava de um tema científico para um filme, sem perder a linha de pensamento. Além de Chaplin, Eisenstein e Peixoto, tinha uma surpreendente admiração por Sam Wood, cineasta americano hoje pouco lembrado. A melhor descrição de sua personalidade pode ser de Joaquim Pedro: “Era uma figura sensacional, muito inteligente, muito aberta... de grande cultura geral... muita sensibilidade e também muito radical nas aproximações teóricas... de maneira que sempre exerceu muita influência.”

É preciso voltar a falar de Plínio Sussekind da Rocha, já que se aproxima o centenário de seu nascimento. Saulo Pereira de Mello finaliza um livro sobre o seu pensamento cinematográfico, *O exercício racional de uma paixão*. E Paulo César Saraceni anuncia um filme de ficção sobre o Chaplin Club. Mas ainda é pouco.



CINEMATHECA DE TEXTOS

PAULO EMILIO SALLES GOMES

MAURO E DOIS OUTROS GRANDES

Publicado em *Il cinema brasiliano*, Gênova, Silva Editore, 1961, p. 65-71, sob o título *Mauro e due altri grandi*.
(tradução de Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado para o livro *Um intelectual da linha de frente*)

Contam-se nos dedos os brasileiros que conhecem bem a obra de Humberto Mauro, e eu não sou um deles. Mas não há nenhum outro diretor de cinema brasileiro que me interesse tanto.

Conheço mal os filmes de Mauro pois vivi muitos anos afastado do cinema brasileiro, não só do ponto de vista geográfico mas também do intelectual. Quando posteriormente adquiri o gosto pela problemática social, econômica e estética do cinema do meu país, o acesso aos filmes de Mauro tinha-se tornado difícil. Felizmente não se perderam; existem cópias negativas ou positivas de quase todos, e sei que um dia terei ocasião de vê-los e estudá-los.

Mas, se os contatos com a obra foram escassos, foram muito freqüentes com o seu autor. Diria até que somos amigos e fico tentado a afirmar que o conheço bem. Mas, pensando melhor, me contenho. E me pergunto se a personalidade dele é tão simples quanto parece à primeira vista. Talvez o ar bonachão de provinciano assumido e convicto seja uma máscara que encobre sentimentos complexos e atormentados. Por isso mesmo, o método de aproximação mais adequado a Humberto Mauro é certamente a dúvida sistemática frente à sua simplicidade como artista e como homem.

Como muitos de seus colegas estrangeiros, os três personagens mais célebres do cinema brasileiro - Mario Peixoto, Humberto Mauro e Lima Barreto - padecem de megalomania. Em cada um deles, esta característica se manifesta de modo diverso e em Mauro, na sua forma mais sutil.

Peixoto é o autor de *Limite*, filme famosíssimo e de grande prestígio, mas que poucos viram. Sou um dos privilegiados. Foi há uns vinte anos e devo confessar que me agrada. A impossibilidade de revê-lo, porém, tornou os seus contornos imprecisos em minha memória. Recentemente, visitando a Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro, pude rever uma meia dúzia de planos, prováveis variações descartadas na montagem da versão original de *Limite*. Essas cenas de Peixoto causaram em mim uma forte impressão. Mas o filme, por melhor que seja, não me parece capaz de justificar a megalomania do autor.

A atitude de Peixoto diante do seu único filme encerra traços de absoluto delírio. A cópia positiva existente está mutilada e do negativo original restam apenas fragmentos. À parte a real estatura artística da obra, *Limite* é fenômeno importantíssimo no modesto panorama do cinema brasileiro. Seria normal e desejável fazer logo um contratipo e recuperar o que resta do filme, coisa que aliás já teria sido feita se Peixoto não se intrometesse em cada tentativa. Acho que nunca entenderei o motivo das suas reiteradas evasivas ou negativas. Às vezes me parece que uma espécie de orgulho tortuoso o faz desejar que sua obra pereça em lenta agonia, cercada da ansiedade de um número cada vez maior de jovens e fiéis admiradores. O mito da obra-prima perdida é uma constante na vida literária do Brasil colonial e dos primeiros anos pós-independência; não é impossível que, no Brasil moderno, o filme *Limite* reencarne esse mecanismo compensador quando a derradeira cópia chegar à fase final da decomposição química.



O cangaceiro

Daí em diante, será inútil verificar historicamente a afirmação de que Eisenstein teria demonstrado entusiasmo pela fita, ou mesmo certos fatos controvertidos sobre a impressão que a obra teria causado no Brasil e no exterior, quando foi lançada, há vinte anos. O universo de *Limite* não pertencerá mais à história, à estética ou ao cinema. O filme estará plenamente inserido na lenda e no mito, e a herança de Mario Peixoto aos pósteros não será a sua obra, mas o seu delírio transmitido a alguns milhares de pessoas.

Lima Barreto delira também, mas de outra maneira. A sua megalomania é um fato concreto; porém, dotado de agudíssimo senso publicitário, ele se utiliza deste traço da sua personalidade em exhibições deliberadas e calculadas. Supor que o enorme sucesso internacional de *O Cangaceiro* tenha virado a cabeça de Lima Barreto seria um erro. Ele não mudou. Estou certo de que a consagração não o surpreendeu. Muito antes pelo contrário.

Depois de *O Cangaceiro* Lima Barreto preparou *O Sertanejo*. A propósito deste projeto não realizado volto a evocar o mito da obra-prima perdida. Há muitos anos assisti à leitura de *O Sertanejo* pelo próprio Lima Barreto. Impossível descrever este extraordinário espetáculo: não saberia reproduzi-lo com exatidão. O autor, que interpretou pequenos papéis em filmes (pelo menos, duas vezes) sempre demonstrando ser mau ator, recitou todos os personagens da fita que idealizou com um brio e um vigor histriônico extraordinários.

Lima Barreto é atrevido e não tem medo da vulgaridade; no roteiro de *O Sertanejo*, ele se salva pela inspiração constante. Não só as personagens épicas revelam o seu largo fôlego. Das cenas íntimas aflora um lirismo do cotidiano que o cinema brasileiro não conseguira ainda expressar e que só encontramos em alguns versos da nossa modesta poesia. Nunca cheguei a ler o roteiro de *O Sertanejo* e a impressão que me causou o projeto deve ser em parte atribuída à presença estimulante e cativante do próprio Lima Barreto. E porém indiscutível que nos encontrávamos então diante de uma explosão de energia e imaginação, deploravelmente sufocada em seguida pelas circunstâncias adversas em que mergulhou, naqueles tempos, o cinema brasileiro. Só agora, depois de tantos anos, Lima Barreto realizou o seu segundo filme de longa metragem,

A Primeira missa, provavelmente uma obra de encomenda para estimular vocações sacerdotais. Com toda a sua capacidade de desdobrar-se em várias crenças, é difícil dizer se Lima Barreto esteve de fato à vontade na realização dessa história moral, convencional e exemplar. A fita se passa numa pequena cidade do interior e sua ação transcorre em grande parte no Brasil de antes de 1930. Parece impossível que Lima Barreto fosse capaz de manifestar a sua adesão afetiva aos valores arcaicos de um país agrário e pouco desenvolvido.

E assim voltamos a Humberto Mauro. Se Peixoto, em trinta anos, realizou um único filme e Lima Barreto mal concluiu o segundo, o caso de Mauro é bem outro. A sua produção é relativamente abundante, uma dúzia de filmes em trinta e cinco anos, sem contar os documentários – certamente mais de uma centena – que realizou para o Instituto Nacional do Cinema Educativo.

Conheci Mauro há vinte anos no Rio de Janeiro, mais precisamente, no Instituto. Falava dos seus filmes com discrição e modéstia quando, a certa altura, a propósito de não sei mais que processo técnico utilizado numa das suas fitas, deixou escapar um comentário maroto: “Dizem que um americano, um tal de Griffith, fez a mesma coisa em um dos seus filmes. Preciso verificar se foi antes ou depois de mim, ou na mesma época”. Eu, que até então ouvia distraído a conversa, pois não estava de fato muito interessado no cinema nacional, fiquei curioso. Percebi então que Mauro, evidentemente bom conhecedor das obras do “tal Griffith”, procurava maliciosamente retardá-las, insinuando-se como pioneiro em escala internacional. Quando, recentemente, me falaram da existência de um obscuro poeta brasileiro, Salome, que antecipava a data das suas poesias inspiradas em Victor Hugo na vã esperança de ocultar a sua fonte, me veio à lembrança o Humberto Mauro daqueles tempos. Hoje ele sabe que o encanto gerado pelas suas obras repousa em valores mais permanentes do que os inventos técnicos, mas aquela sua velha preocupação será decerto útil para os estudiosos que se dispuserem a entender o que teria levado o jovem Mauro a fazer cinema, em 1925, na pequena cidade de Cataguases, interior de Minas Gerais.

A Cataguases daquela época deverá um dia ser estudada de perto. Não foi somente por Humberto Mauro que a cidadezinha



Ganga bruta



Limite

se tornou célebre. O Brasil vivia então o período heróico do Movimento Modernista na literatura e nas artes, iniciado em São Paulo poucos anos antes. Surpreendentemente foi no mundo pequeno, isolado e remoto de Cataguases que surgiu o primeiro grupo intelectual (chegaram a editar uma revista, *Verde*) que se declarou solidário aos jovens escritores e artistas de São Paulo, cuja rebeldia foi um marco indelével na evolução da vida cultural brasileira. É inimaginável que, numa cidadezinha como Cataguases, não se produzisse um contato entre Humberto Mauro e o grupo “Verde”, mas não há qualquer prova de que o futuro cineasta tenha sido tocado de algum modo, pelo espírito modernista.

Mauro se dedicou ao cinema não porque fosse intelectualmente moderno, pois não o era, mas porque possuía o gosto e o talento da mecânica. Inicialmente, foi o lado mecânico da máquina de filmar que o seduziu. Isso não significa que fosse desprovido de sensibilidade. O gosto e as idéias de Mauro, apesar da sua indiscutível inteligência e vivacidade, eram eminentemente convencionais. É muito provável, caso tivesse escolhido um outro meio de expressão, que a sua contribuição não ultrapassasse o âmbito restrito da curiosidade regional. As imagens primorosamente enquadradas e montadas por Mauro nos seus filmes, se transportadas para outro terreno artístico, seriam exemplo do conformismo mais desolador. O que permitiu a Mauro superar-se intelectualmente foi o prazer criador do manejo de uma máquina de filmar.

O talento técnico intuitivo de Humberto Mauro permitiu-lhe absorver o que faziam os diretores estrangeiros, seguir os seus passos, tentar repetir a sua linguagem ousada. É o que dá a alguns dos seus filmes – sobretudo *Ganga bruta* – um tom ora clássico ora de vanguarda, que chamou a atenção dos críticos que ultimamente vêm se interessando pela sua obra.

A introdução de *Ganga bruta* é um modelo de articulação e economia de linguagem. Com uma precisão que nada fica a dever aos mestres estrangeiros, a conjugação destes elementos ao longo do filme – como por exemplo na seqüência da caminhada trôpega de um personagem

bêbado, em que a câmera de filmar se torna um elemento dramático participante - corresponde às aspirações da vanguarda internacional. Se o valor do filme se reduzisse exclusivamente a esses aspectos, *Ganga bruta* não teria maior interesse. O que o faz atraente e saboroso é a sua qualidade a um só tempo muito brasileira e pessoal. Se a heroína evoca o conceito do encanto feminino no cinema americano, derivado do conceito griffithiano vigente até a década de 20 da beleza frágil, e o herói, com seus impulsos, sua melancolia, seu código de honra, seus bigodes – um traço latino-americano em geral e brasileiro em particular, encarna indiscutivelmente a expressão nacional, o universo das personagens secundárias traduz, sublinhada e deformada por um obscuro pessimismo, a realidade brasileira, que Mauro compartilha com muitos outros realizadores cinematográficos brasileiros, antigos e modernos. O povo brasileiro era e ainda é um povo brutal. Pode-se dizer que Mauro deliberadamente escolheu os seus colaboradores com base em critérios negativos. Há uma seqüência de briga num bar que assume a forma penosa de um balé grotesco.

Ganga bruta, tal como boa parte do cinema dramático brasileiro, vem impregnado de um clima de estagnação e decadência. O que não impede, porém, que no filme – como de resto de modo ainda mais claro em obras anteriores e posteriores do autor – se manifeste o lirismo que a vida no interior inspira a Humberto Mauro.

Faz tempo que não o vejo. Suponho que deve estar intratável depois de ter sido descoberto por Georges Sadoul. Mas sempre naquela sua maneira característica, de caipira desconfiado que aparentemente nada quer, mas na realidade tudo exige na sede insaciável de reconhecimento.

Humberto Mauro, Mario Peixoto e Lima Barreto são as personalidades mais fascinantes da história do cinema brasileiro. A mania de grandeza não é neles traço negativo de caráter, e sim arma para combater a frustração a que se vêem até hoje condenados todos os artistas e artesãos do cinema brasileiro. A sua megalomania é na verdade grito de protesto.

ESTE É PAULO EMILIO:

NOSSO CRÍTICO DE CINEMA BRASILEIRO

Publicado no *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 de abril de 1973.

O Cinema é o centro de minha vida profissional, mas sou cada vez mais indiferente ao filme estrangeiro. A curiosidade permanece aguçada apenas para o brasileiro: de hoje, de ontem, de anteontem, ou do longínquo atrás de anteontem que nos leva ao fim do Século XIX, quando começamos a filmar.

Estou convencido de que Cinema Brasileiro é assunto capaz de satisfazer uma existência. Morreu em mim o espectador estimulado pelo produto estrangeiro e constato que não se trata de um fenômeno pessoal. O sintoma é bom. Anuncia o declínio da mais ilusória das experiências culturais: o gosto pela atualidade cinematográfica internacional.

O interesse aflito pelas novidades de fora apenas mascara o consumo passivo de produtos acabados. Essa massa de filmes que nos envolve, que compreendemos mais ou menos por alto, não passa afinal de vício um pouco irrisório.

Os produtos despejados sobre nós pela indústria estrangeira de filmes na realidade não se comunicam conosco, pois qualquer comunicação viva implica na noção de diálogo. Os filmes nos falam, é preciso responder-lhes, mas não adianta fazê-lo: os interlocutores eventuais estão fora de nosso alcance. A voz deles é forte porque a importamos, mas quando chega a nossa vez ficamos falando sozinhos, isto é, entre nós, gastando nervos para nos movimentarmos na superfície de culturas que têm pouco a ver conosco.

É compreensível que se veja alguns filmes de fora, mas se empenhar neles é uma ação sem conseqüências. A procura da intimidade com o cinema estrangeiro tornou-se inseparável do gosto seco da esterilidade. Com o cinema brasileiro tudo muda de figura: por pior que seja o filme o diálogo com ele possui o mérito de existir e pode ter conseqüências.

O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós, e adquire muitas vezes

uma função reveladora. Abordar o cinema brasileiro de má qualidade implica numa luta tenaz contra o tédio mas é raro que o esforço não seja compensado. O subdesenvolvimento é fastidioso, mas sua consciência é criativa.

Sublinhei a hipótese mais desencorajadora apenas para indicar como sempre vale a pena tratar de cinema brasileiro. Na verdade o panorama atual é variado e rico. Panorama não é, aliás, a expressão adequada para o caso. Panorama dá a idéia de algo que se vê. Acontece, porém, que boa parte dos filmes brasileiros feitos ultimamente não foram vistos. Quando afirmo a variedade e a riqueza da produção contemporânea, penso num conjunto que inclui não só as fitas exibidas comercialmente, mas igualmente todas aquelas que pelas mais diversas razões tiveram o encontro com o espectador dificultado ou negado. Esse grande bloco não compreende apenas os longas-metragens de ficção. Nele se incluem filmes de todos os gêneros e formatos, profissionais e amadores.

Nesse enfoque, o cinema brasileiro atual aparecerá com inesperada e prodigiosa vitalidade, no sentido, às vezes, de algo que permanece vivo contra tudo que é feito para sufocar essa vida. Uma crônica dedicada exclusivamente ao cinema brasileiro é exigida pela atual conjuntura nacional nos seus variados níveis industriais e culturais.

As questões econômicas básicas do cinema nacional são problemas de governo e parece que o nosso finalmente se convenceu disso. O cinema se integra nas universidades e chegará a hora em que o filme vai se entrosar com a educação. As lições de nosso passado cinematográfico se tornam conhecidas e ajudam a compreender o que sucede em nossos dias. A produção atual encerra um cinema potencial, capaz de conquistar de forma irreversível o nosso mercado. Lembrete: quanto maior for o desenvolvimento, mais alta será a responsabilidade da censura.

Resta esperar que a solenidade desta crônica não prenuncie o tom das próximas. Infiltradas em páginas que são um convite à diversão, seria imperdoável que contrariassem essa saudável disposição. Diversão é coisa séria, mas é preciso que a gente pelo menos se esforce em fazer da seriedade uma coisa divertida.

Pensionato de mulheres



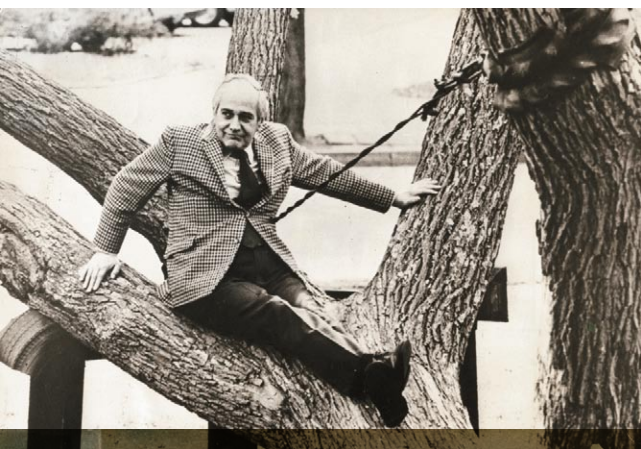
A ALEGRIA DO MAU FILME BRASILEIRO

Publicado em *Movimento*, São Paulo, 1 setembro de 1975.

Em seus debates sobre cinema, a universidade cuida, também, dos filmes brasileiros maus, e ao que tudo indica ela está certa. A abordagem de nosso cinema com preocupações essencialmente artísticas nunca foi possível: o nível de nossa crítica estética coincide com o do cinema brasileiro tomado em bloco. É preciso acrescentar que mesmo praticado com inteligência e eficácia, o critério discriminatório qualitativo não teria adiantado. É precisamente examinado em bloco, eventualmente com humor mas sem preconceito, que o cinema brasileiro poderá ser destrinchado, compreendido e amado.

Um filme brasileiro inteiramente ruim é tão pouco freqüente quanto um inteiramente bom. *Pensionato de mulheres* apareceu como um sério candidato à primeira categoria, e foi encarado assim pela Universidade (Escola de Comunicações e Artes, USP), pelo menos de início. Foi examinado de forma pormenorizada e não houve a menor dúvida a respeito de tudo aquilo que tinha de mau: construção (estórias acumuladas); direção-interpretação (conseguiram fazer de Rutinéia de Moraes, para quem não a conhece, uma má atriz); e aí por diante, inclusive a maquilagem (uma senhora madura com problemas vira plasticamente um dragão). Pois é. Mas como *Pensionato de mulheres* estava sendo examinado de perto por uma equipe numerosa, acabou sendo reconhecido o interesse de algumas passagens relativas a um ladrão. A própria introdução do filme, que parecera tão débil e absurda quanto à estrutura do filme como um todo, acabou recebendo alguma justificativa. Mais uma vez constatou-se que não é difícil começar um filme ou qualquer outra narrativa ou coisa: o diabo é continuar. Confirmou-se também, é claro, como também aqui é irrisória a denominação de pornochanchada que a imprensa aplica automaticamente a boa parte de nossa produção. Se os responsáveis por *Pensionato de mulheres* tiveram intenções pornográficas ou pretensões eróticas, ambas não ultrapassaram o estágio de intenção. E a pretensa chanchada é, na realidade, um dramalhão.

Em suma, emana da análise de um mau filme brasileiro uma alegria de entendimento que o consumo da Arte de um Bergman, por exemplo, não proporciona a um espectador brasileiro.



CÂNONES E MARGENS

No fim do ano passado, algumas publicações internacionais apresentaram suas listas coletivas de melhores filmes lançados entre 2000 e 2009. Foi o que fez a Film Comment, revista editada pelo Lincoln Center de Nova York, assim como a francesa Cahiers du Cinéma e a Indiewire, também dos EUA. É verdade que ‘oficialmente’ a década só acaba no final de 2010, mas isso não precisa ser levado a sério a ponto de impedir que sejam feitas pesquisas para listar as escolhas de melhores filmes de um período determinado, algo que nos permite ver um pouco do espírito do nosso tempo. As três listas revelaram uma sintonia bem grande, que ficou mais evidente por serem todas elas encabeçadas pelo mesmo filme: o tricampeão, melhor filme da década para as três publicações, foi *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Dr.*, EUA/França, 2001), dirigido por David Lynch. É um consenso curioso, já que o filme de Lynch provocou reações extremadas quando estreou, sendo acusado diversas vezes de ser ‘incompreensível’ – até que a difusão da interpretação de toda a primeira parte como um longo sonho serenou as plateias. De fato, *Cidade dos sonhos* foi uma obra fortíssima, que retratou em forma de pesadelo o lado B do ‘sonho americano’, mostrando o triste fim de uma atriz fracassada em Los Angeles.

Mas o filme de Lynch não foi o único consenso entre as listas citadas – além dele, outros títulos se repetiram nas publicações: *Mal dos trópicos* (*Sud pralad*, Tailândia/França/Alemanha/Itália, 2004), de Apichatpong Weerasethakul, *Marcas da violência* (*A history of violence*, Alemanha/EUA, 2005), de David Cronenberg, *Elefante* (*Elephant*, EUA, 2003), de Gus Van Sant, *O novo mundo* (*The new world*, EUA/Inglaterra, 2005), de Terrence Malick, *O hospedeiro* (*The host*, Coréia do Sul, 2006), de Bong Joon-ho. Todos eles são filmes notáveis que foram exibidos no Brasil em festivais internacionais e, em poucos casos, também em lançamentos restritos ao circuito chamado ‘de arte’. Com exceção de *Mal dos Trópicos*, todos foram lançados em DVD por aqui. Se resolvermos comparar apenas as listas da FilmComment e da IndieWire (uma vez que a listagem da Cahiers só



Cidade dos sonhos



conta com dez títulos), a repetição de títulos chega às dezenas: há em ambas filmes de cineastas como o franco-suíço Jean-Luc Godard, o chinês Jia Zhang-ke, a francesa Claire Denis, o dinamarquês Lars Von Trier, a argentina Lucrecia Martel, o taiwanês Edward Yang, o austríaco Michael Haneke, o espanhol Pedro Almodóvar, o português Pedro Costa, entre vários outros. O único filme brasileiro lembrado é *Cidade de Deus*, mencionado apenas na pesquisa da Indiewire.

Estas coincidências entre as listagens, no entanto, se por um lado facilitam a vida de um curioso que queira conferir as escolhas destes críticos, por outro lado parecem indicar que há um repertório relativamente restrito compondo consensos entre esta crítica. Mesmo entre estes nomes canonizados em festivais e revistas internacionais, pode-se perceber que o repertório indica seguir critérios questionáveis: por exemplo, o fato de nenhuma das listagens apresentar sequer um curta-metragem me faz pensar que, do citado Cronenberg, poderia ter sido lembrado o fabuloso *Câmera* (*Camera*, Canadá, 2000), filme genial de apenas sete minutos.

As listagens também mostram pouco interesse pela grande indústria: entre os filmes norte-americanos lembrados, a maior parte foi dirigida por realizadores distantes dos grandes orçamentos (sendo Steven Spielberg a principal exceção). Além disso, não há quase nenhum filme de ação, nem de aventura, tampouco comédias entre os títulos mais mencionados nestas pesquisas, embora estes gêneros já tenham sido praticados por realizadores de décadas passadas que hoje são canônicos (Hawks, Lang, Hitchcock, Ford, entre tantos outros).

Ironicamente, também os filmes dos vanguardistas já clássicos têm presença reduzida, à exceção de Jean-Luc Godard com seu *Elogio ao amor* (que eu trocaria por *Nossa música*). Não há menção aos filmes-diários de Jonas Mekas, nem às experimentações visuais do já falecido Stan Brakhage, tampouco ao último filme do também falecido Alain Robbe-Grillet. E também não se pode encontrar entre as listas o último filme de Rogério Sganzerla, *O signo do caos*.

A presença insignificante de filmes brasileiros permite conclusões bastante díspares. Antes que se considere que isto se deve unicamente a um suposto desnível de qualidade, vale notar que a cinematografia local não é a única desprestigiada nas publicações norte-americanas e francesa: também quase nada foi lembrado da tradicionalíssima produção italiana, nem da produção iraniana, que era a grande novidade da década anterior. Os critérios indicados pela crítica internacional dizem muito do que se costuma chamar de espírito do tempo – ou, ao menos, fazem perceber a predominância de certas escolhas, de certos caminhos. Assim, não há menção ao horror de Dario Argento (embora tenham lugar os de Lynch e Cronenberg); nem são lembrados os notáveis filmes recentes de Marco Bellochio. No caso da produção brasileira, já foi muito comentada a relação dificultosa que filmes como os de Eduardo Coutinho estabelecem com públicos estrangeiros. De todo modo, estas listas nos trazem novas evidências de que a produção nativa atual não se encaixa (ao menos não com destaque) nos critérios estéticos que norteiam uma parcela expressiva e influente da crítica estrangeira.

Como curiosidade, podemos confrontar uma quarta lista-gem às três citadas: a publicada recentemente pelo site paulistano Cinequanon. Nela, *Cidade dos sonhos* também foi bastante lembrado. Foi o segundo filme mais citado na lista geral – o único que teve mais menções foi *Serras da desordem* (Brasil, 2006), de Andrea Tonacci.

SERVIÇO

As listas mencionadas podem ser encontradas nos seguintes endereços:

<http://www.indiewire.com/survey/>

[best_of_the_decade_critics_survey_2000s/](http://www.cahiersducinema.com/article1926.html)

<http://www.cahiersducinema.com/article1926.html>

<http://www.filmlinc.com/fcm/jf10/bestoos.htm>

http://www.cinequanon.art.br/emdiscussao_detalhe.php?id=14

O curta *Câmera*, de David Cronenberg, pode ser visto (com legendas em português) no seguinte endereço:

http://www.youtube.com/watch?v=EyNzZ_q4m6s



VIDAS PARALELAS

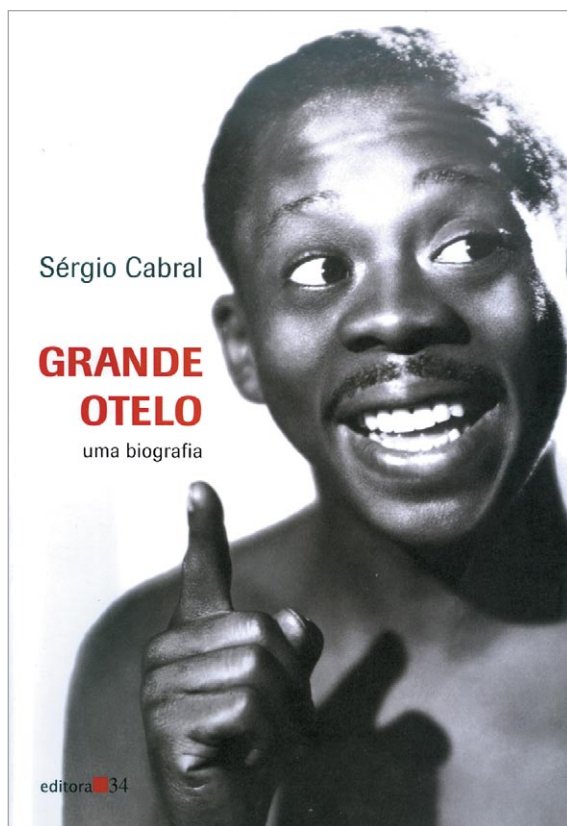
O cinema de ficção, sabemos todos, nasceu com Georges Méliès, mágico profissional. Mais tarde, já nos Estados Unidos, onde a indústria de filmes se firmou, percebemos que um bom número dos grandes comediantes do silencioso veio do mundo do circo ou do teatro de variedades: Charles Chaplin, Buster Keaton, Mabel Normand, Fatty Arbuckle (Chico Bóia), Max Linder, Harold Lloyd. Não podia ter sido diferente no Brasil, onde a atividade cinematográfica foi primeiro exercida por imigrantes e aventureiros, e são também numerosos os que possuem origem burlesca. Entre os atores, então, nem se fala.

Digo isso porque foram recentemente publicadas as biografias de três dos atores mais importantes do gênero chanchada, e que também começaram nesse mesmo ambiente artístico. Sua leitura extrapola os dramas particulares, abrangendo toda uma época e as muitas atividades que cada um exerceu. A que mais nos interessa (cinema) e pela qual os biografados ficarão preservados para o futuro, é, paradoxalmente, quase secundária em suas carreiras. Na verdade, eles ajudaram (e muito) a construir o cinema brasileiro, não foram construídos por ele.

O gênero biográfico, até pouco tempo atrás considerado literatura menor, quando bem pesquisado e escrito pode ajudar bastante na compreensão de épocas passadas, remotas ou não. É verdade também que as biografias de atores raramente alcançam um bom nível, o mais das vezes escritas por fãs, faltando objetividade e sobrando fofocas. Não é o caso das que vamos aqui comentar, todas interessantes e bem ilustradas, embora bem desiguais.

Oscarito, o riso e o siso (Editora Record, 2007), de Flávio Marinho, padece de pouca pesquisa e muita opinião. Sentimos falta de uma listagem das peças de teatro onde o biografado atuou, como existe dos filmes. Uma especulação sobre a suposta vida extraconjugal do ator fica na insinuação, sem citar um nome sequer. O que é isso? Censura da família? Mas há bons depoimentos, que permitem reconstituir a trajetória de Oscar Lourenço





Jacinto de la Imaculada Concepcion Teresa Diaz (1906-70), nascido na Espanha numa tradicional família circense, e que venceu primeiro no picadeiro, depois no palco e finalmente, já quase maduro, no cinema. Por não seguir uma cronologia de fatos, o biógrafo dificulta a fluência da leitura, pois o agrupamento temático também não é rigoroso, antes confuso. Deixa a impressão de uma obra que merece ser reescrita pelo próprio autor, mas que apesar das falhas, precisa ser lida.

Já Sérgio Cabral, autor de *Grande Oтелo, uma biografia* (Editora 34/Sesc, 2007), teve mais sorte. Acesso irrestrito ao meticuloso arquivo do seu biografado, e uma pequena, mas competente, equipe de pesquisadores. Assim realizou o seu melhor livro até agora, conseguindo nos passar a maioria das contradições tragicômicas de Sebastião Bernardes da Costa, dito Sebastião Prata, vulgo Grande Oтелo (1917-91), nascido em Uberabinha, hoje Uberlândia (MG). Criança prodígio do teatro burlesco, *entertainer* dos grandes cassinos, ele foi não apenas um grande ator como também um grande personagem. Não foi à toa que protagonizou dois longas inspirados em sua própria vida, *Moleque Tião* e *Dupla do barulho*, enquanto Oscarito, com seu comportamento reservado, foi um cidadão bem menos interessante.

Ankito: minha vida, meus humores (Funarte, 2008) foi escrito por Denise Casais Lima Pinto, a última esposa do ator. Por não ser ela uma intelectual, a obra tem um estilo mais sincero e menos pretensioso, o que longe de ser um defeito, é uma das suas principais qualidades. Bem mais jovem que os outros dois, o paulista Ankises Pinto, o Ankito (1924-2009), também veio de uma família tradicional do circo. Foi sobrinho do célebre palhaço Piolim, citado por tantos intelectuais (Mário de Andrade, Paulo Emílio e outros) como exemplo de artista popular. Antes de ser ator, foi acrobata, recordista do Globo da Morte e co-astro do número *Prelúdio das estátuas de ouro*. Como sabíamos muito menos da sua vida que da dos outros dois, são informações preciosas para um pesquisador.

O final de cada um foi um resumo pungente de suas próprias vidas. Oscarito (47 longas, 130 peças de teatro), sofrendo de grave depressão e com problemas vocais, melancólico e conservador, controlado pela esposa, em pleno

ostracismo. Faleceu subitamente de enfarto aos 64 anos, em casa, ao tentar repetir uma pequena acrobacia do seu velho repertório. Sua principal característica foi a modéstia, dispensando boas oportunidades no exterior para não se afastar da família. Grande Otelo (118 filmes, 94 peças), espantoso e exibicionista, faleceu aos 74, de aneurisma, num avião rumo à França, onde seria homenageado no Festival de Nantes. Trabalhou com cineastas importantes como Orson Welles, Werner Herzog, Marcel Camus, Carlos Diegues, Júlio Bressane, Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni, fora os mestres da chanchada. Ankito (32 filmes, 23 peças), perfil bem mais discreto, de um câncer fulminante no pulmão, aos 85, ao lado da última esposa, jovem atriz com quem mambembava pelo interior com um repertório de comédias eróticas.

Um detalhe a reparar é o paralelismo entre essas três vidas. Mais de uma vez trabalharam no mesmo local, sem se cruzar. De repente, no cinema, surgiram as duplas Oscarito e Grande Otelo (9 filmes), e, posteriormente, Ankito e Grande Otelo (12 filmes). Aqui cabe uma pequena digressão sobre dois tipos existentes no circo, que servirá para esclarecer a existência dessas parcerias. Existe o palhaço branco, aristocrático, com bela voz e chapéu de cone, que representa arquetipalmente o Poder. E existe o palhaço colorido (ou excêntrico), de nariz de bolota vermelha e sapatos descomunais, que representa a Anarquia. Descendem diretamente do Pierrô e do Arlequim da *commedia dell'arte*. Na verdade, apesar das vestimentas luxuosas, o palhaço branco é uma escada para as histriônicas do excêntrico, vestido de farrapos. Fellini dedicou a eles um de seus filmes mais comoventes, *Os palhaços*, de 1970. Na chanchada, eles ressurgem sem muita disputa interna, transformados numa dupla de trapalhões, cuja função principal é ajudar o casal romântico contra o vilão, conduzindo a trama. O improviso e a carnavalização desse tipo de interpretação estão muito bem exemplificados na paródia de Romeu e Julieta de *Carnaval no fogo*, de 1947, tão cinema quanto quadro de revista.

Quem não gosta de chanchada aponta como um dos seus principais defeitos o abuso dos trejeitos na interpretação dos comicos, que não seria 'cinematográfico'. Ora, o exagero e a caricatura são a própria essência dos artistas

populares. Principalmente nos oriundos do circo, como Oscarito, Ankito, Costinha, Dercy Gonçalves e Violeta Ferraz, acostumados a trabalhar sem microfone e com iluminação precária para plateias semi-analfabetas da periferia ou das áreas rurais. Como as chanchadas não buscavam o realismo, mas a sátira, cai bem. Já outros, como Grande Otelo, que tiveram nos palcos das revistas ou do *music-hall* o seu aprendizado, com melhor suporte técnico e plateia da classe média, são menos careteiros, menos acrobáticos, mais irônicos e sofisticados. O mesmo se dá com os que vieram do rádio. Zé Trindade, por exemplo, tem um gestual contido, compensado por mil e uma intenções na voz.

Hoje o humor é diferente. E os filmes também. E as chanchadas se tornaram registros preciosos de um tipo de interpretação que não mais existe, fora do tom e de moda. Mas não esqueçamos que foi a base econômica do cinema nacional durante quase três décadas.



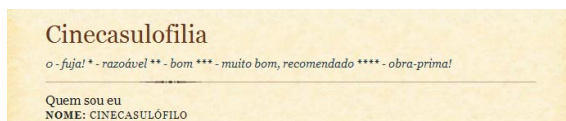


MEDO DO QUÊ? ▶ www.horrorbrasileiro.blogspot.com

Para a jornalista e professora Laura Cânepa, o cinema brasileiro é um horror. Melhor explicando: ela estuda a história do horror nos filmes nacionais, tema de sua tese de doutorado em Multimeios na Unicamp (2008). O blog Medo do quê? é resultado e continuação da tese. Em páginas de fundo negro com links vermelhos, traz textos e informações sobre uma seleção de 150 filmes por onde se esgueira o tal ‘sentimento-horror’.

Laura não tem medo de cruzar fronteiras de gênero na sua pesquisa, razão por que inclui um policial como *A próxima vítima*, de João Batista de Andrade, um clássico marginal como *Prata Palomares*, de André Faria Jr., ou um algodão doce como *Pluft, o fantasminha*. Capítulos importantes de seu estudo cobrem as manifestações do terror nas pornochanchadas da Boca do Lixo e a possibilidade de se falar em estilos especificamente brasileiros para o tratamento cinematográfico do horror.

Mas, afinal, aquele é um blog. Daí que sua autora também cobre o lançamento de novos filmes e eventos dedicados ao cinema fantástico. A pesquisa de Laura, por sinal, serviu de base para a Mostra Horror no Cinema Brasileiro, apresentada em Brasília e no Rio em 2009. Há ainda uma boa lista de links para artigos, teses, entrevistas e vídeos sobre o assunto.



CINECASULOFILIA ▶ www.cinecasulofilia.blogspot.com

Pode ser a visão de um cachorrinho solitário na sacada de um edifício ou o último filme de Alain Resnais. Pode ser um velho drama japonês meio esquecido ou a última aventura cinematográfica da jovem turma cearense. Pode ser o filme brasileiro da vez ou as invenções de Chantal Akerman. Você nunca sabe o que vai encontrar no blog de Marcelo Ikeda.

Mas uma coisa é certa: seja qual for o assunto, vai se deparar com uma reflexão sólida e pessoal sobre o cinema.

Crítico, curador, professor e funcionário da Ancine, Ikeda também é um cineasta bastante particular. Seus filmes – diversos curtas e os longas *Desertum* e *Êxodo* – giram quase sempre em torno da via privada do autor, num registro que se poderia chamar de experimental-circunspecto. Ele é afeito a diários e cartas em vídeo. Da mesma forma, seus escritos não têm a ambição de falar para o mundo.

Embora inclua cotações dos filmes comentados, Cinecasulofilia é mais o recanto de culto e meditação de um amante do cinema. Casulo de cinefilia. A aparência simples do blog, sugerindo papel antigo, contrasta com a sofisticação do pensamento do autor.



UBUWEB: FILM & VIDEO ▶ www.ubu.com/film

O termo vanguarda pode não fazer muito sentido hoje. Mas, do tempo em que fazia, o Ubuweb é um dos melhores acervos existentes. Nesse grande manancial da experimentação internacional constam poesia escrita, sonora e visual. Poemas, textos, filmes e áudio são incorporados num regime de compartilhamento e *gift economy* (sem envolver dinheiro).

O setor de filmes disponibiliza obras integrais para *streaming* e *download*. O elenco de diretores vai de Samuel Beckett a Joseph Beuys, de Godard a Gary Hill, de Jonas Mekas a Yukio Mishima. São centenas de obras de artistas do primeiro time da vanguarda internacional de várias épocas. No ano passado, foram incluídos os curtas *Doce amargo* e *A fonte*, do brasileiro André Luiz Oliveira.

Criado em 1996, o Ubuweb só incorpora obras fora de circulação comercial ou que estejam sendo vendidas a um preço considerado caro demais. Caso o realizador se oponha, o item é retirado do site. Mas agora são os artistas que já oferecem seus trabalhos. A utopia de um mundo sem *copyright* fica mais perto com iniciativas como essa.

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO
E SAÚDE PÚBLICA

*Uspente
at*

67

COMISSÃO
DO



Rio de Janeiro, 28 de Março de 1936

I. N. C. E.

Rua Alcindo Guanabara, 15-2º

Ao Exmo. Snr. Dr. Gustavo Capanema
Ministro da Educação e Saúde Pública.

Nº 5

Propondo contractos.

Senhor Ministro

*Deacção
28-3-36 Capanema*

Tenho a honra de solicitar de V.Ex. sejam contractados como tecnicos para os serviços da Comissão do I.N.C.E. ,correndo as despesas pela verba deste , nos termos da Lei nº183,de 13 de Janeiro de 1936,os srns.Humberto Mauro,tec- nico cinematografico; Iracy da Silva Chaves,tecnico electricista mecanico e Ruy Guedes de Mello,auxiliar tecnico. Os dois primeiros com a gratificação mensal de um conto de reis-(1:000\$) e o terceiro com a gratificação mensal de quinhentos mil reis(500\$).

Sendo o tecnico electricista Iracy da Silva Chaves funcionario do Museu Nacional,rogo a V.Ex. ordenar as necessarias providencias junto á Directo- ria do Museu para que ,a partir do seu contracto seja aquelle funcionario considerado em serviço nesta Comissão,sem direito a receber outros venci- mentos alem da gratificação do contrato aqui proposto.

Queira V. Ex, receber os protestos da minha alta estima e consideração.

Roquette-Pinto

Prof. E. Roquette-Pinto
Director do I.N.C.E.

A Distribuidora de filmes brasileiros apresenta

O DESCOBRIMENTO DO BRÁSIL



Levy REALIZAÇÃO CIVICO-CULTURAL do INST.^o de CACAO da BAHIA
Direção de HUMBERTO MAURO  criação musical de VILLA-LOBOS



CONFIRA CONTEÚDO EXCLUSIVO NO SITE
WWW.FILMECULTURA.ORG.BR

PATROCÍNIO



PETROBRAS



Secretaria do Audiovisual Ministério da Cultura



REALIZAÇÃO



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

IHL

INSTITUTO HERBERT LEVY

