

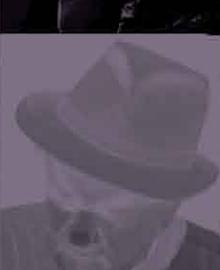
51

FILMECULTURA



PERSONAGEM

PERSONAGENS





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 NEWTON CANNITO
GERENTE DO CTA_v GUSTAVO DAHL

Filme Cultura é uma realização viabilizada pela parceria entre o Centro Técnico Audiovisual – CTA_v 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



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



Personagem / Personagens

(fotos de divulgação)

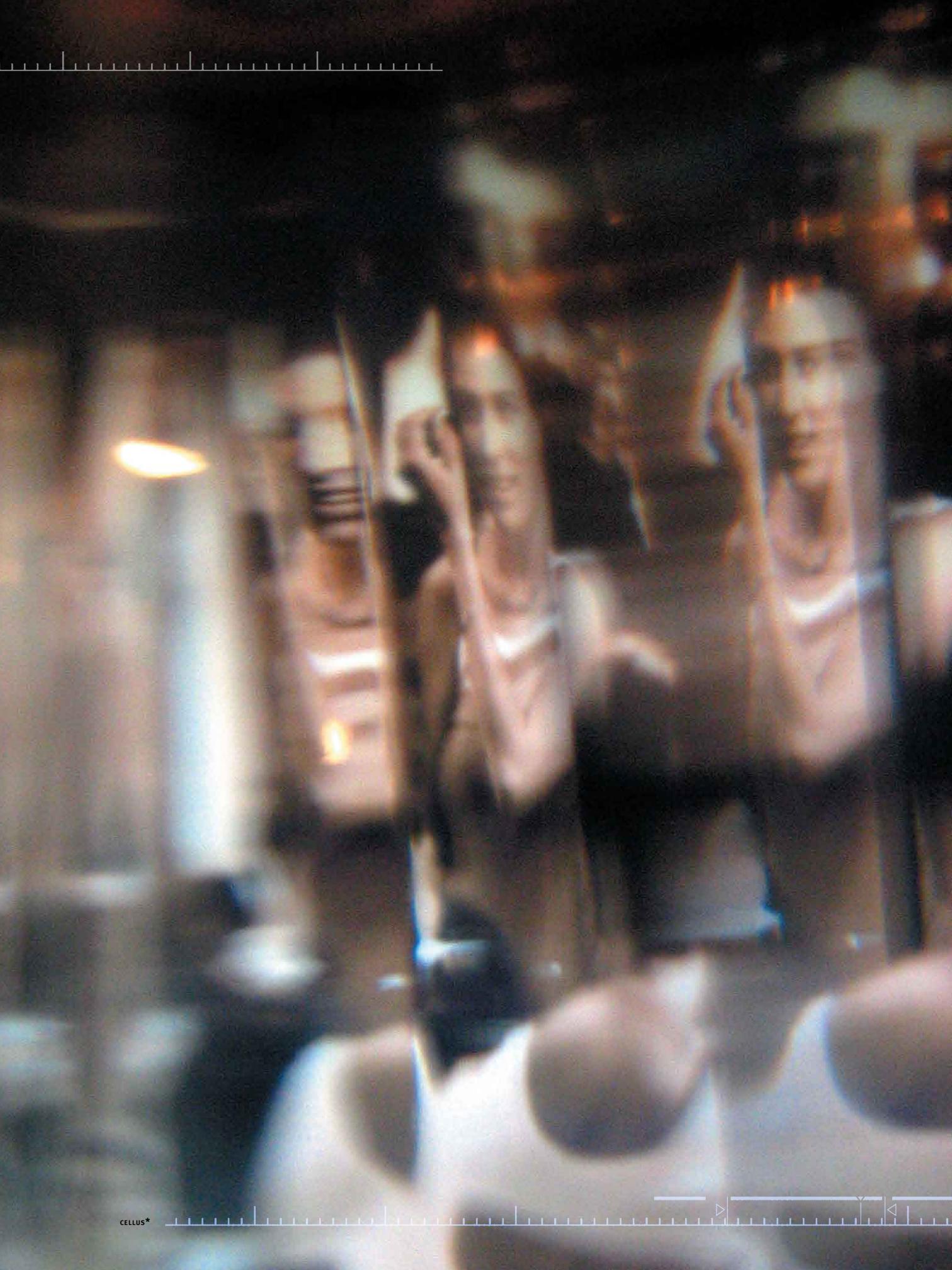


5 EDITORIAL GUSTAVO DAHL | 7 O FILHO DESVIANTE E A MORTE DO PAI JOÃO SILVÉRIO TREVISAN
12 QUANDO A NARRATIVA PERDE O CENTRO CLÉBER EDUARDO | 16 A VIDA DEPOIS DO DOC CARLOS ALBERTO MATTOS
20 COUTINHO, O CINEMA E A GENTE DANIEL CAETANO | 24 HERÓIS DO REAL CARLOS ALBERTO MATTOS
29 CARAPIRU E ORSON WELLES: A MELHOR DEFESA É O ATAQUE DANIEL CAETANO | 32 FILME CULTURA ENTREVISTA SILVIO DE ABREU DANIEL CAETANO
37 PERSONAGENS E TIPOS DO CINEMA POPULAR JOÃO CARLOS RODRIGUES
42 INTELLECTUAIS NA LINHA DE FRENTE LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | 47 MARGEM SEM LIMITES CÁSSIO STARLING CARLOS
52 ZULMIRA, ROMANA, DORA... FERNANDA IVONETE PINTO | 57 FILME CULTURA ENTREVISTA SELTON MELLO DA REDAÇÃO
62 UM FILME / ESTÔMAGO POR FÁBIO ANDRADE E RODRIGO DE OLIVEIRA | 68 PERFIL / WALTER DA SILVEIRA ORLANDO SENNA
72 CINEMATECA DE TEXTOS / JEAN-CLAUDE BERNARDET | 76 OUTRO OLHAR / GRANDE SERTÃO: VEREDAS JOÃO CARLOS RODRIGUES
80 E AGORA? LAÍS BODANZKY | 82 E AGORA? IVAN CARDOSO | 84 LÃ E CÃ DANIEL CAETANO
86 BUSCA AVANÇADA CARLOS ALBERTO MATTOS | 87 CURTAS JOANA NIN | 89 ATUALIZANDO MARCELO CAJUEIRO | 92 LIVROS ANDRÉ PIERO GATTI
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 LETÍCIA FRIEDRICH | SECRETÁRIA DE REDAÇÃO MAÍRA CORRÊA MACHADO
COLABORADORES ANDRÉ PIERO GATTI, CÁSSIO STARLING CARLOS, CLÉBER EDUARDO, FÁBIO ANDRADE,
IVONETE PINTO, JOÃO SILVÉRIO TREVISAN, LUÍS ALBERTO ROCHA MELO, ORLANDO SENNA, RODRIGO DE OLIVEIRA
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO MARCELLUS SCHNELL | REVISÃO EDITORIAL ARTE | PRODUÇÃO GRÁFICA SILVANA OLIVEIRA
SUPERVISÃO DO PROJETO (INSTITUTO HERBERT LEVY) JOSÉ CARLOS BARBOZA DE OLIVEIRA

Grupo Gráfico Stamppa | tiragem 2.000 exemplares



“É um personagem”, diz-se daqueles que se destacam pela diferença. A constatação lhes confere uma dimensão ficcional. Em inglês podem ser tidos como maiores que a vida, *bigger than life*. No Brasil, como ilustram alguns textos desta edição de Filme Cultura, também podem ficar menores, sem por isso deixar de serem extremos. Apesar de sua própria diferença, sua unicidade, pela intensidade de sua condição, despertam um sentimento de semelhança, de identificação do espectador. Heróis e vilões são de outra espécie, trarão admiração ou ódio, mas não são como nós. “Persona”, raiz etimológica de personagem, quer dizer, simplesmente, pessoa, em latim. Vendo filmes e seus personagens, sem distinção de gênero ou formato, víamos gente. Com reconhecimento ou espanto.

Desde o início do século XIX, com o romantismo mergulhando descaradamente na alma do artista e do público, Goethe, Stendhal, Beethoven, Goya impuseram o ser sobre o pano de fundo da circunstância, histórica ou não. Um século e meio depois, a Nouvelle Vague, na França, ou a Hollywood dos diretores dos anos setenta – o cinema de autor, lá e acolá – fizeram o personagem prevalecer sobre a trama, a jóia da coroa do cinema industrial. A proposta deste número de Filme Cultura é recontextualizar a questão dentro do cinema brasileiro histórico, moderno ou contemporâneo. Estabelecer uma tessitura que dê conta, no possível, das relações internas da produção atual ou de passado recente, entre si mesma, a sociedade, o país. Nós mesmos, esta intersecção do social no coletivo, destino e processo. Algo como apalpar um rosto com os olhos vendados ou então bem abertos, Tateando o concreto de suas cavidades e volumes para melhor conhecê-lo.

Não cabem destaques, vale o conjunto. Dado o mote “Personagem, Personagens” veio a resposta em aproximações diversas, mas interligadas por ele. Como dizia Godard: “É suficiente dar atenção às coisas. E achá-las belas.”

GUSTAVO DAHL DIRETOR DA FILME CULTURA E GERENTE DO CTA-V

PERSONAGENS



O FILHO DESVIANTE E A MORTE DO PAI

Grande parte das deficiências criativas do cinema nacional tem que ser abordada na perspectiva da indústria brasileira de filmes, que nunca conseguiu se articular de modo sustentável. Nossos gargalos de distribuição/exibição continuam asfixiando as produções, mas não são piores do que a própria estrutura produtiva, chocante por sua fragilidade, para não dizer, improvisação. Editais ou leis de incentivo e renúncia fiscal, que deveriam ter prazo de validade para alavancar a infraestrutura, acabaram por assumir uma perenidade inviável. E não há indústria verdadeira que se estruture a partir de esquemas caridosos. Uma tal fragilidade mina esforços criativos mesmo quando legítimos. Assim, criar filmes no Brasil obriga, de um modo ou de outro, ao risco da mesma improvisação. O profissionalismo tosco gera efeitos na dramaturgia canhestra dos roteiros, que respinga na elaboração dos personagens ficcionais.



Lavoura arcaica



Por força de compromissos profissionais, há anos venho tendo contato com roteiros brasileiros (filmados ou não), e me aflige o reiterado descaso com a construção dos personagens – que muitas vezes têm a sorte de ser salvos só pelo talento de atores/atrizes. É tradicional a fragilidade na construção dos nossos roteiros, frequentemente improvisados, evidenciando a pouca importância dada às questões de dramaturgia – e não estou me referindo a um tipo de dramaturgia hegemônica. Apesar da proliferação de cursos de cinema atuais, perdura o amadorismo nessa área. Mesmo quando os roteiros têm um viés realista próximo do naturalismo televisivo – escolha cada vez mais comum – os personagens resultam marionetes de roteiristas, e caem no estereótipo ou na generalização. Tenta-se remediar com oficinas de roteiro ou “assessoria” de especialistas estrangeiros, o que virou quase um modismo ligado às fórmulas do cinema “independente” americano. Com isso, beira-se a pasteurização a partir de novos cacoetes dramáticos e estilísticos. Na verdade, preocupados com a “qualidade técnica”, os autores acabam por frear os riscos da criação, e o que vemos são platitudes estéticas de um cinema “em busca de eficiência e resultados”, no dizer de Carlos Alberto Mattos.

Mas podem se apontar no cinema brasileiro contemporâneo muitos filmes que enriquecem a trajetória do personagem ficcional. Cito dois casos emblemáticos: *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, que estão entre os maiores da nossa cinematografia. Ambos têm em comum o fato de serem baseados em obras literárias e realizados por diretores com parca presença anterior no cinema ficcional. Coincidência ou não, os dois diretores abandonaram suas regiões de origem para filmar em outro estado – o que indica uma situação de deslocamento já na raiz das obras. Talvez porque os diretores sentissem alguma insegurança num ambiente menos familiar, esse estar “fora do lugar” levou a métodos de produção e realização de grande rigor, como garantia para a abordagem extremamente pessoal. Em ambos os filmes, está em foco a tragédia brasileira. Ambos são obras necessárias, que nos remetem a dois diferentes mundos – o rural e o urbano – de um mesmo Brasil profundo. Pode-se dizer que a temática de um tem desdobramento no outro: em *Lavoura arcaica*, a rebelião filial, abortada no protagonista, poderia se constelar no irmão caçula e provocar sua partida para a cidade grande, onde vai engrossar a desordem de um país sem projeto, vale dizer, sem pai, tal como abordado em *Cidade de Deus*.





CESAR CHARLONNE

A rigorosa construção dos personagens desses dois filmes talvez comece na origem literária de ambos. Ainda que adaptados e muito modificados, romances representam uma espécie de protoprojeto antes do projeto cinematográfico, quase um pré-roteiro, o que – independentemente do valor literário dos livros – já disponibiliza um terreno alicerçado. Não estou dizendo que filmes baseados em romances são necessariamente bons, nem que filmes com roteiro original sejam ruins. Existem grandes romances universais que tiveram adaptações inferiores ou sofríveis para o cinema. Mas há também filmes adaptados que são muito superiores aos livros em que foram baseados – Hitchcock que o diga. Veja-se ainda o caso de *Rastros de ódio* (*The Searchers*, 1956), de John Ford, uma das maiores obras do cinema de todos os tempos, baseada num romance pouco expressivo.

Vamos considerar em particular o caso de *Lavoura arcaica*, um filme que Fernando Solanas considerava fora dos padrões – o que é exato, já que o diretor (também roteirista e montador) destróçou regras, para tentar uma gramática cinematográfica própria. Partiu-se do temeroso desafio de adaptar uma obra de construção estritamente literária, como a novela de Raduam Nassar, oralizada em forma de monólogo interior. Por sua linguagem que de tão elaborada beira a transfiguração, a novela filia-se à matriz shakespeariana – apontando para outro caso raro na literatura brasileira, que é Guimarães Rosa, este numa chave mais joyceana. Era tal seu fervor e admiração pelo original literário que Luiz Fernando Carvalho usou a própria novela como roteiro, assumindo sua intenção de fazer um filme literário. Por isso, recusou desde o início a ideia de adaptação: para ele tratava-se de um diálogo, a ponto de admitir que depois de ter lido a novela já tinha o filme todo na cabeça, graças à riqueza visual do livro. A câmera seria, portanto, uma caneta escrevendo um diário – e aqui encontramos um parentesco estético com Robert Bresson e seu *cinéma écriture*, o cinema enquanto escrita com imagens, movimentos e sons. Pode-se entender como, a partir daí, o filme assumiu uma estrutura totalmente fragmentada, às vezes feita de retalhos imagéticos, que contemplasse as idas e vindas do drama interior do protagonista, num verdadeiro fluxo de consciência fílmico. Como espinha dorsal do roteiro, o diretor adotou a narrativa oral literária que, apesar do tom acima do real, adequou-se perfeitamente ao coloquialismo do cinema. Nesse sentido, é espantoso como o texto de Raduam, barroquizado pelo atropelo de metáforas exasperadas, flui perfeitamente na boca dos atores, em especial Selton Mello.

Por sua ambiguidade entre o tom épico e o clima intimista, a narrativa se esgarça até atingir uma textura de pura poesia, o que a leva a se sobrepor ao realismo e atingir um universo ficcional próprio. Chegou-se assim a um cinema de “aventura da linguagem”. Mais ainda: no dizer do fotógrafo Walter Carvalho, um filme de linguagem arcaica, no sentido de dar vazão a misturas míticas e referências estéticas. Há claros sinais de Eisenstein e do brasileiro *Limite*, sobrepostos a uma estrutura de tragédia grega. Além do coro composto pelas irmãs, chega-se ao drama edípiano subjacente, depois que a ordem patriarcal é quebrada pelo filho desviante. O resultado é um filme que experimenta a linguagem cinematográfica até limites onde raramente se conseguiu chegar. Produzindo imagem poética em movimento, chega ainda mais longe do que os clássicos da vanguarda russa e, na atualidade, diretores tão radicais quanto Sergei Parajanov, Derek Jarman e Alexander Sokúrov. Então, o filme se torna personagem de si mesmo, à medida que vai se tecendo em torno de experimentações



fora dos padrões, tateando no escuro para buscar uma identidade – mesmo porque nem havia um roteiro a seguir. Como testemunha o próprio diretor, não se tratava de um jogo de ação e reação, mas da contínua busca do caminho, inclusive na fase da montagem, quando se farejava a passagem seguinte, longe de qualquer mecanicidade: “uma coisa saindo de dentro da outra para gerar o todo”. Ao contrário de um diálogo naturalista, aqui se tece, como lembra Fernando Solanas, uma espécie de oratório sinfônico, com o solista narrador e vários registros de vozes operísticas. Imagem e diálogo se repetem reiteradamente, ora se confrontando, ora se complementando. Muitas vezes a palavra assume o protagonismo, dando sentido novo às imagens que se mostram insuficientes para revelar a poesia, quando precisa ser escancarada em momentos, eu diria, epifânicos. Nem o viés realista é suficiente para a imagem, que se fragmenta e adquire diferentes texturas, até o ponto de se distorcer, gerando clima fantasmagórico. Turvado pela tragédia, o olhar se traduz em imagem distorcida – como no assassinato de Ana pelo pai desvairado, que empunha uma foice, seu cetro da justiça.

O que fica sem resposta é: como se tornou possível inserir personagens ao mesmo tempo verossímeis e tão poéticos num contexto narrativo de natureza indefinível? Há componentes não realistas nos personagens, sobretudo as longas falas discursivas do protagonista André, que entretece a crônica familiar com sua saga interior. Mas há também o contrário: a personagem Ana não chega a pronunciar uma frase, mas está lá inteira – medrosa, atormentada pelo desejo incestuoso e, finalmente, transgressiva. À sua maneira desvairada, é ela quem desafia a ordem paterna. Para compor a complexidade dessa Ana, somaram-se as forças do roteiro, da encenação, da cenografia, da coreografia, da fotografia, da montagem, da música e do guarda-roupa (buscaram-se roupas de época em brechós relacionados com imigrantes libaneses). Em *Lavoura arcaica*, houve uma rara junção de forças nas várias fases e áreas da criação que permitiram um equilíbrio expressivo do qual os personagens se beneficiaram enormemente. Já a preparação dos atores foi de um rigor viscontiano, que incluiu cursos de ioga até música e cozinha árabes, num esforço de imersão total. Mesmo quando o filme finca raízes no realismo, esse uso se verte com tal vigor que supera o realismo, para chegar ao mítico. Exemplar é a sequência do embate verbal entre o pai e André, realizada com planos próximos despojados. É um momento em que o filme consegue a façanha de articular-se no nível do arquétipo, por sua secura visual e contundência verbal, falando em tom de transfiguração à emoção do espectador. Ou seja: traz à tona todas as dores de todos os que somos filhos e tivemos que lutar pela liberdade e, no limite, ritualizar interiormente a morte do pai, para alçar nosso próprio voo. Independente do pai que tivemos, na qualidade de filhos estamos sempre ante o espectro do tirano, do qual é preciso se livrar, em situações de ruptura diversificadas.

Essas justaposições funcionais revelam a maestria de Luiz Fernando Carvalho para organizar personagens arquetípicos num confronto não apenas entre pai e filho, mas entre duas diferentes visões de mundo – a que quer manter a tradição e a que quer romper. Aí estamos num terreno familiar à narrativa ficcional brasileira, incluindo a literatura. São dois temas explosivos e duas forças contrapostas: o filho pródigo desviante que aponta para a necessária morte do pai. “Minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai”, diz André para o irmão mais velho. E o pai, para todos: “A felicidade só pode ser encontrada no seio da família.”



Deus e o diabo na terra do sol



TEMPO GLAUBER



Ora, o desejo de André leva essa norma ao pé da letra, quando apaixonou-se pela irmã Ana – “teu amor pra mim é o princípio do mundo”. Fica tudo em família, como ele mesmo diz, na tentativa de obedecer ao dogma paterno, subvertendo-o. André, que Luiz Fernando Carvalho imagina como uma planta, finca seus pés na terra e busca socorro no mito da Grande Mãe, inspirado no afeto de sua mãe, cujo silêncio se contrapunha ao autoritarismo paterno. Num mundo patriarcal controlado, André funciona como a ferida descontrolada: é o filho doente que tem consciência exacerbada não só dos efeitos do tempo sobre o amor familiar mas também da complexidade insuportável de um mundo que seu pai teima em tornar unívoco e imutável, mas que se revela mutável e fragmentário, como no trágico final. Não por acaso é o epilético que traz a desordem amorosa a essa ordem imposta pelo discurso dogmático do patriarca. Sua paixão incestuosa pela irmã seria causa ou consequência da doença? A cena de abertura do filme evidencia tal ambiguidade, quando se demora a perceber se André está se masturbando ou tão somente tendo mais uma crise epilética. Mas pode ser também uma cena de possessão – num sentido de encenação da morte do eu como forma de identificar-se com a morte do pai, tal como Freud elaborou em *Dostoiévski e o parricídio*. Nas cenas de maior densidade interior, surge a ária *Erbarne dich*, que o diretor propôs a Marco Antônio Guimarães adaptar da *Paixão segundo Mateus*, de Bach, e que faz apelo à misericórdia divina. Com seu *Tenha piedade de mim, Senhor*, a ária orquestrada eleva ao nível de mito o embate entre o filho pródigo e o pai. E é nesse clima que se abre o caminho à tragédia, pois o senhor da casa só tem piedade quando sua ordem é seguida. André se submete ao dogma paterno, disposto a abrir mão da sua verdade para ficar perto da irmã amada. Mas é tarde demais para alguma salvação: sua peste – ou revelação – já contaminou o tecido mais frágil da família, que na mesa fica ao lado esquerdo do pai. Além de desprezar André por ter retornado ao lar, o irmão caçula assume a revolta contra o despotismo paterno. A seguir, o câncer da liberdade atinge o próprio âmago amoroso: Ana abdica da ordem familiar e, para celebrar sua libertação, veste as quinquilharias que André arrebanhou com suas prostitutas. Aí eclode a tragédia, e a ordem cede ao caos.

Lavoura arcaica retoma em nova chave a temática rural tão presente no cinema brasileiro. Sua grandeza, a mesma estilística barroca e a trajetória dos personagens remetem obrigatoriamente a outro marco da nossa cinematografia: *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Em ambos, há uma rebelião contra a autoridade superior, dentro da mesma estrutura patriarcal – num caso o patrão, no outro o pai; um no Nordeste, o outro no Sudeste. Mas há uma inovação: *Lavoura* introduz de modo explícito o desejo como motor da revolta, apenas subentendido em *Deus e o diabo*. Pode-se dizer que entre 1964 e 2001, datas das duas produções, o mundo arcaico rural foi invadido pelo caos desejante, tema contemporâneo que no cinema brasileiro sempre esteve mais afeito ao universo urbano e suas questões existenciais. Em *Lavoura*, o arcaico se estiliza, tal como a idealizada ordem paterna. Temos aí a metáfora possível para uma nação historicamente regida por um autoritarismo que na verdade dissimula a ausência paterna: não é possível sequer matar o pai, só existente enquanto fantasia autoritária. A grande dramaturgia nacional anômala gerou inúmeras anomalias históricas – como a abolição da escravatura sem real libertação dos escravos, que se refugiaram nas favelas, os novos quilombos. Aquilo que era esperança de ruptura em *Deus e o diabo na terra do sol* tornou-se tragédia em *Lavoura arcaica*. A ansiada (e necessária) morte do pai, que no mito revolucionário era superação, foi vertida enquanto tragédia no começo do século 21. E como tal continua em processo a nossa tragédia edípica.



PERSONAGEM 1

Jessica tem 17 anos, uma filha de berço e um avô doente. Não tem pais. Para pôr comida em casa, vende o corpo, inclusive para um detento, a quem se afeiçoa. Seu maior problema é o risco de perder a guarda de sua filha para a mãe do pai da menina. Depois de muito trabalhar com o corpo, vai para trás de um balcão e projeta um futuro em família.

PERSONAGEM 2

Diane tem 14 para 15 anos, mora com a tia e o marido dela, por quem é bolinada. Seu pai sequer admite a certeza de ser seu pai, embora ela o procure insistentemente. Para se sentir dona de seu nariz, decide vender o corpo, apesar da virgindade. Uma dona de salão ensina a menina a lidar com cabelos. Ela termina denunciando o tio e levantando a cabeça.

PERSONAGEM 3

Sabrina tem em torno de 18 anos. Prostitui-se para encher o frigobar da casa onde está "de favor" (emprestada e mantida por um figurão do tráfico, por quem ela está apaixonada). Fica grávida e é abandonada. Termina como prostituta.

Jessica, Diane e Sabrina não são protagonistas de três filmes, mas personagens centrais de *Sonhos roubados*, de Sandra Werneck, que tem creditados como roteiristas mais de um time de futebol de salão. Há uma conexão inicial entre as personagens: todas moram em uma mesma comunidade no Rio e vivem a adolescência em uma contingência hostil para meninas-moças, que as leva a naturalizar essa hostilidade e a se prostituir sem nenhum drama.

As três já se conhecem e são amigas quando o filme começa. Cada uma delas segue sua própria história e nada da história de uma age diretamente sobre as das outras. As três moças estão juntas e separadas nessa mesma narrativa. Estamos diante de uma organização narrativa e dramática de um *multiplot*, que, embora pareça acompanhar a autonomia de cada personagem central, serve principalmente à formulação de um painel de estado de coisas entre adolescentes das favelas.

É uma das estratégias do *multiplot*. Na soma das partes, chega-se a uma noção do conjunto. Cada elemento dramático de cada personagem pode atender menos à individualização da personagem e mais ao projeto de se somar evidências do espaço social dramatizado ou compor um espírito do tempo de uma contemporaneidade. Expandir os dados da realidade e dos sentimentos de mais de uma pessoa não deixa de ser uma forma de não acumular demais em uma apenas.

O *multiplot* tem parte com a literatura panorâmica do século 19. Também é derivação de uma expansão do empenho dos diretores em estabelecer encadeamento de núcleos distintos e ações simultâneas no primeiro tempo da elaboração da narrativa cinematográfica nos anos 10 do século 20. Há implicações dramáticas nisso. Com a multiplicação dos personagens, há menos tempo para cada um em cena e, com isso, eles precisam ser caracterizados com alguma ênfase e terem um ou dois tipos de problema apenas, de modo a se distinguirem dos demais em pouco tempo de aparição.

BRASILIANA CENTRO

“A vida dos personagens em filmes *multiplots* é limitada, parcial; em contrapartida essa estrutura nos proporciona um grande painel, um olho panóptico, uma onisciência”, escreve Rossana Foglia no artigo *Multiplotting: sentido entre histórias*, publicado no livro da Socine 2001. Vidas limitadas, parciais, mas associativas. É uma questão de ampliar o olhar em vez de concentrá-lo. Menos momentos de mais vidas. E algum nível de performance organizadora. O *multiplot* é uma linha de passes, não sem dribles e exibicionismos. No cinema brasileiro recente, o *multiplot* se acentuou como opção, com suas variações.

A frequência maior das narrativas panorâmicas coincide com uma tendência forte entre muitos críticos de valorizar enfoques fechados em poucos personagens e de atacar uma suposta totalização nos enfoques. É como se colocar partes em relação umas com outras, com maior ou menor evidência de uma lógica geral, fosse em si uma proclamação de verdades absolutas e universais. Menos!

Podemos encontrar o caminho do múltiplo centro em filmes recentes e muito distantes entre si por suas particularidades, como *Sonhos roubados* (Sandra Werneck), *Insolação* (Daniela Thomas e Felipe Hirsch), *Quanto dura o amor?* (Roberto Moreira), *No meu lugar* (Eduardo Valente), *O signo da cidade* (Carlos Alberto Ricceli), *Salve geral* (Sergio Rezende) e *Chega de saudade* (Laís Bodanzky). Se na maioria deles impera um painel de desencantos, infelicidades e violências generalizadas, em *Chega de saudade* predomina o senso de sobrevivência e de renovação, não sem crises.

Em *Insolação* as conexões entre personagens se dão, sobretudo, a partir de um personagem provocador e pensador das situações expostas, centradas em tipos com algum tipo de angústia, de subjetividade enferma. Já em *Salve geral* a narrativa desdobra-se apenas em três linhas, a de uma mãe música, de seu jovem filho preso e dos membros de uma organização criminosa, dentro e fora da cadeia, para tecer um mundo ficcional onde o cerco se fecha quase completamente.

Quanto dura o amor?, de Roberto Moreira, também desdobra-se em três. Um escritor anônimo apaixonado por uma prostituta, uma atriz do interior paulista apaixonada por uma roqueira bissexual casada e uma transexual apaixonada por um colega de trabalho. Quando se encontram no prédio onde moram, nenhuma das partes interfere na vida da outra. Todos os núcleos de personagens, porém, lidam com o lado duro do amor. Isso – as separações, as solidões – os une. No entanto, eles estão separados entre si também.

A diferença substancial entre um filme de personagem central e outro com mais de um personagem principal está na relação estabelecida entre os personagens e o mundo onde vivem. Quando se condensa o enfoque em um personagem, potencializa-se a noção de um indivíduo em um mundo, no qual age e ao qual reage. Também são mais evidentes as marcas da enunciação, do roteiro e da montagem, porque há sempre um manipulador





Insolação

de marionetes por ali. O desafio é fazer essas marionetes pulsarem, respirarem e virem à vida, sem permanecerem com suas funções exclusivas de parte de um esquema.

O *multiplot* esteve em alta nos anos 1990, sobretudo a partir de *Short cuts*, de Robert Altman. Nos anos 2000, apesar do Oscar para *Crash*, os astros do *multiplot* foram Guillermo Ariaga e Alejandro González Iñárritu, roteirista e diretor de *Amores brutos (Amores perros)*, *21 gramas* e *Babel*, filmes divididos em segmentos distintos, em tempos dramáticos não lineares, conectados por acidentes traumáticos. Acidentes e casualidades são palavras-chaves. O *multiplot* tem em suas práticas mais expressivas e célebres uma valorização dos pontos de contato entre os *plots* a partir de acidentes ou coincidências.

Não deixa de ser uma das questões centrais de *O signo da cidade*, de Carlos Alberto Ricelli, que tem como eixo central uma radialista-astróloga. Ela atende a todos, vive problemas terceirizados, ao passo que os seus problemas residem no passado e na porta em frente. Serão as ocorrências do filme, como essa do pecado ao lado, frutos de destinos ou de ações humanas?

Sim ou não, pouco importa, porque, no fundo, o painel humano, apesar de fragmentado em excesso, é diverso. Personagens perdem e ganham, amores morrem e renascem em outros corpos. Se um se mata e outros matam outros, se há doença no presente e traumas do passado, no final crianças nascem, amores surgem no horizonte. A cidade (São Paulo) sofre, na maior parte dos casos, de solidão e carência, mas também há encontros, quase sempre inesperados, gestados pelos astros.

Em *No meu lugar*, cujo elo entre os personagens é a cidade do Rio, também há ação de um núcleo sobre outros, mas não há convivência entre eles e, no único momento no qual ela é viabilizada, a tela preta responde com a inviabilização (de uma imagem de contato entre os segmentos).

Não se trata ali apenas de segmentos dramáticos, mas segmentos sociais do Rio (o patrão, o namorado da empregada, o policial), postos em contato na linha de fogo, com mortos ou feridos para todos os lados. Cada segmento dramático situa-se em um tempo dramático em *No meu lugar*. Não há uma das linhas mestras do *multiplot*: a simultaneidade de acontecimentos encadeados de modo a se construir, com menor ou maior evidência, uma lógica qualquer para esse encadeamento. Se a tela preta une os segmentos, todo o restante os isola, porque cada um é cada um.

Alguns dos filmes de maior público nos anos recentes tiveram narrativas apenas com aparência de *multiplots*, porque são centralizadas em personagens narradores. As relações estabelecidas entre os núcleos de personagens são transferidas nesses casos para vozes internas da ficção. São os casos de Buscapé em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, do “doutor” em *Carandiru*, de Hector Babenco, e do capitão Nascimento em *Tropa de elite*, de José Padilha. Nos dois primeiros casos, a voz interna tem distintas funções.

A de Buscapé organiza em várias frentes e *fronts* o histórico e o funcionamento de sua “comunidade”, marcada pela violência e pelo tráfico de drogas, para o qual presta serviço e do qual se serve para arrumar emprego. É uma voz de dentro, com um pé lá e outro cá, vacinada contra contaminações. Voz de testemunha imparcial.



Sonhos roubados

Tropa de elite



DAVID PRICHARD

A voz do “doutor” em *Carandiru* é menos uma voz e mais um ouvinte, a quem são narradas histórias de traição e crime, nas quais os narradores-detentos são autoinocentados. É uma voz silenciosa e um ouvido passivo. Está fora, mas por dentro, sem estar dentro. Voz de coletor de confissões.

Nos dois casos, ainda, lidam-se com passado e com um organismo social. Uma favela, um presídio. O *multiplot* parece servir apenas como forma de somar dados necessários para se estabelecer uma visão sobre esses mundos. Seus segmentos podem parecer específicos, mas servem para compor um conjunto, sem jamais serem narrativas com alguma autonomia, que vivam para além da funcionalidade dentro do todo sistêmico.

Essa transformação de *plots* em dados e de personagens em ilustrações é assumida sem os disfarces pela voz-diagnóstico de Nascimento em *Tropa de elite*. O narrador não é ouvinte, tampouco testemunha. É a voz de um protagonista que reflete sobre seu mundo: a polícia e as ramificações do tráfico no Rio. Nascimento não apenas relata, nem apenas escuta, ele pensa sobre o crime. Para tecer sua constatação com ares de tese sobre a metástase gerada pelo tumor do tráfico, o policial do BOPE elabora (com o filme) um acompanhamento crítico de alguns personagens, em especial dois candidatos a sua vaga.

O antecessor mais recente dessa voz de diagnóstico de Nascimento é o narrador e pensador de *Cronicamente inviável*, de Sergio Bianchi, que observa criticamente várias regiões e formações culturais do Brasil, expondo as contradições e os estereótipos identitários de cada uma delas, de modo a se demonstrar e desenvolver as tensões da falsa cordialidade. Esse narrador-pensamento, se comparado a Nascimento, é mais analítico e menos dramático.

Isso porque o filme é menos uma narrativa dramatizada e mais uma cadeia de fragmentos tratados com distanciamento, como parte de um discurso sobre o país e sobre o pensamento produzido por e para ele. Não se pode, porém, falar em *plot*. O que existem, em cada um dos núcleos, são símbolos. Ou tipos-sintomas. No filme seguinte, *Quanto vale ou é por quilo?*, a estratégia é a mesma. Painel com espírito de tese (outra vez). Bianchi já havia recorrido a uma variedade de núcleos em *Romance*, mas nesse filme existe uma preocupação com a dramatização de personagens e fatos, não com a demonstração e esquematização de conceitos sociais e históricos.

Por compartilhar essas características, *Amarelo manga*, de Claudio Assis, é um continuador de *Romance*, de Bianchi, mas fortemente sediado em Recife, endereço fundamental para os vários segmentos dramáticos. Na soma das vivências dos vários personagens, predominam os excessos em geral e diferentes aberrações, mostrando uma possível associação entre a atmosfera de enfermidade moral e os índices de estrato social. Como em vários dos filmes panorâmicos brasileiros, predominam a dor e o mal-estar, embora, no final, surja uma luz na tinta de cabelo amarelo manga.

No filme seguinte, *Baixio das bestas*, novamente com roteiro de Hilton Lacerda, Assis troca a capital pela zona da mata de Pernambuco, mas insiste na expansão dos núcleos, acompanhando jovens perturbados da elite local, um velho e sua neta (unidos em atividade bestial) e prostitutas de sorriso no rosto e dentes quebrados a pancada. O mundo se torna mais cão (em relação a *Amarelo manga*). As situações são dramatizadas, há preocupação em se construir cenas, mas, na soma das partes, procura-se retratar algo pela soma dos segmentos. Ampliam-se os focos para se ter mais dados do mundo acusado. Para se espalhar o mal-estar. Talvez o *multiplot* seja o modelo narrativo ideal para expandir angústias e violências.



Cronicamente inviável



No meu lugar

Dona Estamira atende ao telefone com voz entre calma e cansada. À pergunta do repórter sobre os efeitos do famoso documentário que protagonizou, não hesita em dizer: “O filme me levantou. Ainda hoje fico pensando se é verdade. O Marcos (Prado) me deu uma nova vida. Tenho ele como uma mãe, mais que um pai.”

O telefone é um dos pequenos luxos desfrutados por Estamira em sua nova casa, na divisa entre Nova Iguaçu e Campo Grande, Estado do Rio de Janeiro. A casa foi construída pela produtora Zazen, de Marcos, José Padilha e James Darcy. Acometida por diabetes e problemas de tireoide, há dois anos ela deixou de frequentar o lixão de Gramacho. Mas não precisa mexer no saldo de sua recente conta bancária para pagar consultas médicas. Quando precisa, dirige-se ao consultório do clínico de Marcos, na Zona Sul do Rio.

Marcos Prado não esquece a reação de Estamira quando ele lhe propôs fazer um filme inteiro com ela. “Tarda mas não falha!”, exclamou, para depois completar: “Esperei por isso toda a minha vida.” Diagnosticada como esquizofrênica, vivendo entre um casebre tosco e os monturos do lixão, aquela mulher de aparência e voz fortes chamou a atenção do cineasta pela poesia alucinada de suas falas, performances e argumentações. A Zazen passou a lhe pagar uma mesada desde o segundo mês de filmagem. O documentário *Estamira* foi feito, ganhou muitos prêmios dentro e fora do Brasil. Parte da renda foi depositada na conta de Estamira, assim como a receita total da venda do livro *Jardim Gramacho*, ensaio fotográfico de Prado. O filme atraiu a ajuda de novos amigos através de doações e venda de camisetas. Estamira sentiu-se prestigiada. “Minha vida mudou muito”, resume ao telefone.

Nem tantos mudam tanto quanto Estamira, mas é possível afirmar que ninguém sai completamente inalterado da experiência de protagonizar um documentário. Aí reside, por sinal, uma das principais e mais irredutíveis diferenças entre documentário e ficção. Quem vai se preocupar com o que aconteceu com Antonio das Mortes, Zé Pequeno, Dona Flor ou a dama do loteação depois que seus respectivos filmes terminaram? A quem interessa o destino posterior do cozinheiro de *Estômago* ou da Julieta vivida por Grande Otelo na chanchada *Carnaval no fogo*? As criações da ficção vivem somente nos limites da obra. No máximo, ganham uma sobrevida também ficcional, como é o caso do capitão Nascimento em *Tropa de elite II*. Se terminam felizes, saímos satisfeitos. Se sofreram transformações ao longo do filme, não fizeram mais que a obrigação da boa dramaturgia. Se morreram, não vão perturbar a pizza de depois do cinema.

Já com os personagens de documentários, a história é bem diferente. Como diz o teórico Bill Nichols, em *Representing reality*,

“uma vez que os assuntos dos documentários – atores sociais e fatos históricos – têm uma vida que persiste além dos limites do texto (fílmico), a câmera e sua mirada invocam um conjunto de questões morais e políticas distintas daquelas associadas com a ficção”.

A ética do documentário está ligada ao fato de que seus personagens estão tanto na obra quanto na vida. Tudo pode trazer consequências, boas ou más, para as pessoas reais que continuam a existir depois do filme acabado.

Não apenas há reputações e imagens pessoais em jogo, como a simples exposição de uma pessoa e suas histórias pode acarretar novos fatos para ela. A história do documentário está cheia de exemplos de vidas transformadas, para o bem ou para o mal, em função de um filme. No âmbito coletivo, existe mesmo o conceito de “filmes que mudaram a História”, objeto de uma retrospectiva no Festival É Tudo Verdade de 2008. No nível individual, um exemplo de impacto é *A tênue linha da morte* (*The thin blue line*, 1988), de Errol Morris, doc investigativo que expôs um crasso erro judiciário e ajudou a salvar a vida de um homem injustamente condenado à morte.

Eduardo Coutinho, um dos documentaristas brasileiros com reflexão teórica mais consistente sobre seu ofício, cai numa curiosa contradição quando toma grandes cuidados para não prejudicar seus personagens e ao mesmo tempo duvida que um filme possa mudar a vida de alguém. Foi ele, aliás, o autor de um caso clássico de vida alterada não só após, mas principalmente por causa de um documentário. *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) retirou Dona Elisabeth Teixeira da clandestinidade e iniciou a recomposição de sua família dispersa. Tudo diante da câmera. A heroína, que havia sucedido ao marido assassinado na luta camponesa e se escondido no interior do Rio Grande do Norte durante o período ditatorial, reaparecia para o mundo e reassumia sua verdadeira identidade através do filme. Frequentemente celebrado como uma metonímia do período da História brasileira que vai do governo Jango à luta pela Anistia, *Cabra* é também a proposição concreta de uma grande transformação na vida de uma mulher.

Mais recentemente, Coutinho foi o causador involuntário de uma metamorfose não na vida de uma pessoa, mas de um prédio inteiro em Copacabana. O Edifício Master, em cujos apartamentos foi rodado o documentário homônimo, passou por uma sensível transformação depois de 2002. Síndico e moradores reconheceram a uma repórter do jornal *O Globo*, sete anos depois, a importância do filme para as melhorias e a consolidação de um novo perfil para o edifício, tido como de má reputação no passado. “O Coutinho me deu a oportunidade de conhecer as pessoas por trás das portas. Essa aproximação facilitou o meu trabalho”, contou ao jornal o síndico Sérgio Casaes. A exposição do prédio e o mútuo conhecimento dos moradores suscitaram uma recuperação de autoestima e atraíram novos condôminos.

Uma má fama esteve no centro de outro documentário razoavelmente popular nos últimos anos. *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009), de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, operou um corte delicado para separar a importância artística de Wilson Simonal de sua reputação política controvertida na época do regime militar. A questão colocada pelo filme, e por muitos grosseiramente rejeitada, é que o ostracismo do cantor foi provocado pela condenação política, e não por desmerecimento artístico. Nada mais justo, portanto, que promover a revalorização de sua música, independente de suas responsabilidades como cidadão. E o filme, de fato, deslançou um *revival* composto de CDs, DVDs, biografia literária e show-tributo. Nove anos depois de morto e quase 40 depois de “morto” para o sucesso, Simonal era ressuscitado em festas, vitrines e telas, ainda que à sombra de uma suspeita social persistente.





PAULO BARRETO (FOTO ATUAL EXCLUSIVA PARA FILME CULTURA)

Estamira

Se um documentário pode mexer com os mortos, pode também contribuir para evitar uma morte. Talvez não tenha sido essa a intenção da antropóloga e documentarista Debora Diniz quando aproximou uma câmera do personagem do curta *Solitário anônimo* (2007). O homem idoso, esquálido e agonizante, recém-recolhido da rua a um hospital em Goiás, só queria morrer de fome. Debora, autoridade em bioética, registrou a forma violenta como seu desejo era contrariado pelos procedimentos médicos. Gradativa e delicadamente, ela estabeleceu um contato com o paciente e acompanhou seu processo de reabilitação física. É impossível dizer em que medida essa relação personagem-diretora contribuiu para o processo, mesmo contra a vontade do primeiro. O filme é exemplarmente discreto a esse respeito. Mas a interlocução com Debora, muito diferente da exploração do assunto pela mídia, certamente desempenhou um papel emocional importante no desenrolar dos acontecimentos. Por ironia, meses depois de recobrar inteiramente a saúde, filme concluído, o solitário anônimo veio a falecer.

Nenhum documentário opera milagres. O fato de ter participado de *À margem da imagem* (2003) não impediu que o sem-teto Nelson morresse de frio nas ruas de São Paulo anos depois. Mas cópias de *À margem do concreto* (2006) foram utilizadas pelos movimentos de moradia para pedir a libertação de um de seus personagens, o líder Luiz Gonzaga da Silva, o Gegê. Os filmes de Evaldo Mocarzel, aliás, têm acarretado diversas histórias exemplares para alguns personagens. Ariel Goldenberg e Rita Pokk, o casal com Síndrome de Down que aspirava a fazer cinema quando foi entrevistado em *Do luto à luta* (2005), tiveram seu sonho transformado em realidade – e não só no exercício levado a cabo dentro do próprio documentário. Ariel atuou num episódio da série de TV *Carga pesada*, e os dois estão protagonizando o filme de ficção *Colegas*, de Marcelo Galvão. Também a filha de Mocarzel, Joana, ganhou papel de destaque numa novela da Globo depois que Jayme Monjardim assistiu a uma sessão de *Do luto à luta* no Festival de Gramado.

O jovem Washington, personagem importante do documentário *Jardim Ângela* (2006, inédito nos cinemas), viveu lances que lembram a trajetória de Fernando Ramos da Silva, o Pixote. No filme, ele participa de uma oficina de vídeo na periferia de São Paulo e revela um currículo precoce de violência estampado em marcas de bala pelo corpo. Mocarzel o monitorou por um tempo depois das filmagens. Ele voltou a estudar, morando com uma tia que lhe cobrava aluguel. Para conseguir o dinheiro, Washington abriu uma boca de fumo em outro bairro. A boca começou a dar dinheiro e rivais fizeram um churrasco para matá-lo. Ele levou sete tiros, ficou dois meses em coma e foi adotado por uma ONG católica. Mocarzel ajudou-o a conseguir emprego numa empresa ligada a cinema, onde trabalhou até ser demitido num processo de reestruturação. Hoje o contato entre os dois foi perdido.

Do luto à luta (Ariel e Rita)





LEONARDO SILVA (FOTO ATUAL EXCLUSIVA PARA FILME CULTURA)

A pessoa é para o que nasce (da esq. p/ dir. Maria 'Maroca', Francisca da Conceição 'Idaia' e Regina Barbosa 'Poroca')

Não raro a ligação entre documentarista e personagem perdura muito além do tempo de produção e exibição do filme. Um dos casos mais representativos é o de Roberto Berliner e as irmãs cantoras cegas de Campina Grande (PB). Aqui as transformações na vida de Maria, Regina e Conceição se deram concomitantemente às gravações de *A pessoa é para o que nasce*, entre 1998 e 2003. A partir de um primeiro encontro para a série de TV *O som da rua*, documentação e propulsão artística do trio caminharam juntas. Elas trocaram a vida de pedintes de rua por uma agenda de shows, festivais, entrevistas, aparições na televisão e até uma atuação teatral nos papéis das bruxas de *Macbeth*. Tornaram-se sócias do filme, ganharam uma casa do governo da Paraíba. “Elas viraram ícones, mas não souberam aproveitar. Se não ajeitaram completamente a vida, foi em consequência de relações difíceis com os familiares”, conta Berliner. Ainda hoje, ele e seu parceiro Leonardo Domingues empresariam os shows do trio. “É uma relação que fica para sempre”, diz Berliner.

Num dos momentos mais discutidos do longa *A pessoa é para o que nasce*, Berliner explica a Maria por que ela não deve manter com ele uma relação afetiva muito especial. Uma certa dependência, contudo, ainda vigora. “Minha atenção nunca é suficiente. Maria sempre liga para mim antes de tomar decisões, embora raramente aceite meus conselhos”, relata o cineasta. Ele e Domingues continuam a filmar com elas. Filmam por filmar, sem intenção de fazer um *A pessoa II*. A convivência certamente provocou mudanças também nos documentaristas. Berliner afirma que rompeu com coisas a que antes atribuía uma falsa importância.

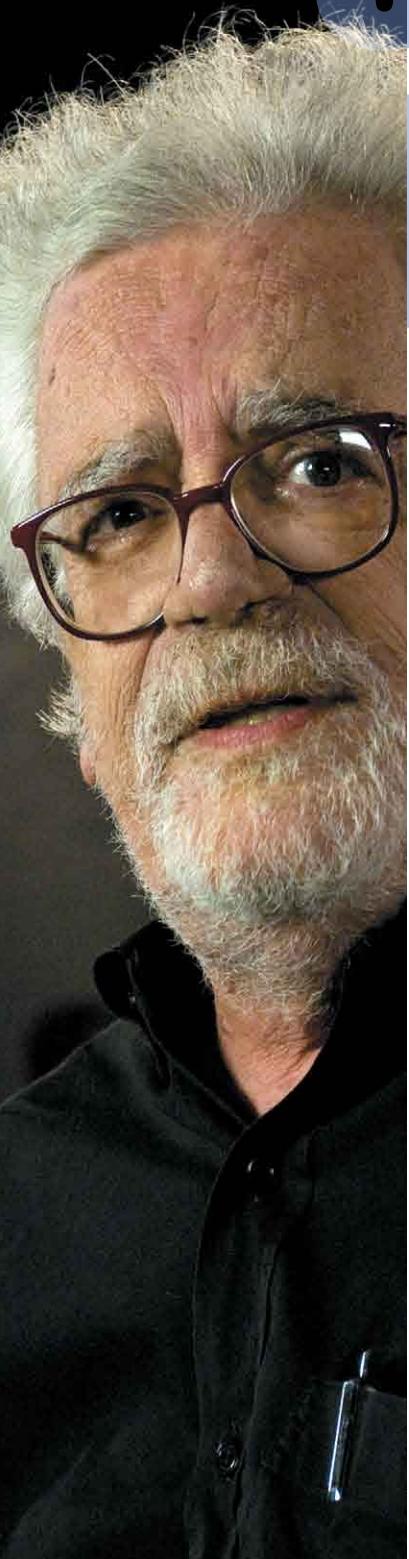
Este artigo acaba aqui, mas deixa a ponta de outra questão pendente. Nesse processo de mudanças, algumas sutis, outras dramáticas, a recíproca pode ser igualmente interessante. Talvez nenhum cineasta saia inalterado da experiência de fazer um documentário.



ACERVO FUMARTE

Cabra marcado para morrer

COU TINHO, O CINEMA E A GENTE



Já há alguns anos que muito se fala sobre a dimensão ficcional dos personagens dos documentários de Eduardo Coutinho, sobretudo depois que *Jogo de cena* a tornou evidente. Esse filme provocou então uma revisão, sob essa perspectiva ficcional, dos trabalhos anteriores do diretor, baseados nos registros de conversas com personagens que ele encontrou a partir das propostas de cada filme. Vistos assim, estes filmes mostravam aspectos bastante próximos do conceito de “autoficção”, que tem prosperado na crítica de arte (sobretudo a literária, mas não apenas nela): neles, a força dos depoimentos não se devia necessariamente à sua veracidade, mas à maneira como os personagens-depoentes se construíam através deles para nós espectadores. Porém, é curioso notar que pouco se falou sobre o personagem central composto por estes filmes: Eduardo Coutinho, o documentarista que gosta de conversar. E me parece que pode ser bastante interessante observar a trajetória deste personagem para perceber a trajetória construída por estes filmes, como um projeto que vai se fechando; desse modo, torna-se claro em que medida tem sido necessário redescobrir, nos trabalhos mais recentes (o citado *Jogo de cena* e o seguinte, *Moscou*), uma nova motivação a partir da anterior.

Temos então um personagem que caminha e que busca algo: “*eu quero histórias*”. O que o motiva, o que atíça a sua curiosidade? Por que segue por certos caminhos e não outros? O cineasta Coutinho, na realidade, em entrevistas, já afirmou que se interessa em conhecer o outro, em encontrar pessoas e universos que ainda não conhece. Mas o que são estes universos que o personagem de cinema procura? Em *O fio da memória*, o lugar da cultura

negra; em *Santo forte*, a religiosidade numa favela; em *Babilônia 2000*, os sonhos de futuro noutra favela; em *Edifício Master*, as histórias pessoais num prédio de Copacabana; em *Peões*, as memórias de trabalho e de um movimento entre os operários de uma região; em *O fim e o princípio* pode-se dizer que procurou conhecer as crenças das pessoas de um pequeno vilarejo do sertão da Paraíba. A cada filme, ele fez o esforço de tornar mais claro o seu projeto de, com o cinema, registrar algo verdadeiro do imaginário daquelas pessoas.

É logo nos primeiros minutos de *O fim e o princípio* que Coutinho deixa claro que o seu objetivo é o de filmar “histórias” contadas pelos outros. Este é de fato o fim e o princípio: Coutinho esgota o seu projeto justamente porque explicita plenamente a sua motivação. A conversa sobre si das pessoas que ele encontra revela mais do que relatos pretensamente fiéis à realidade do cotidiano – ela revela, à sua maneira de conversa, a natureza destes encontros filmados. Esta natureza não se define apenas pelas características de personalidade dos entrevistados (a que podem se somar a imaginação e o carisma de cada um deles), mas também pela circunstância das filmagens e pelo modo de proceder deste senhor que conversa com eles e parece ser o líder (ou chefe) do grupo que está filmando o tal documentário. Existe um Coutinho para cada um daqueles personagens, que não necessariamente será o Coutinho que narra os filmes e explicita o seu dispositivo logo de início para nós espectadores. E, embora se amalgamem como numa boa autoficção, estes dois Coutinhos são diferentes do cidadão que realizou *O homem que comprou o mundo*, *Cabra marcado para morrer*, *Santo forte* e na última década dirigiu alguns dos filmes mais interessantes feitos no Brasil: este senhor é uma pessoa real, um sujeito que segue exposto às circunstâncias do mundo e que foi filmado por ocasião da feitura de seus filmes; os outros dois, no entanto, são personagens de cinema, cristalizados nos filmes. Como qualquer pessoa que se inclui explicitamente ao fazer uma narrativa, como outros realizadores que assumem *personas* para conduzir seus filmes (o inquieto andarilho Chaplin, o neurótico-falante Woody Allen, o crítico e paródico Godard, o embriagado-falante Domingos Oliveira, entre outros exemplos), o cineasta Eduardo Coutinho criou um personagem a partir de si próprio.

Este personagem é mantido sempre em contraplano, olhando para os personagens depoentes – ele sempre olha para dentro do filme, exatamente para o lugar apontado pela câmera. É evidente que ele não tem seu olhar definido pela visão da câmera, ao contrário, é ele quem determina a direção desse ponto de vista. No entanto, essa escolha se apresenta nos filmes sempre baseada em uma dose de aleatoriedade, de abertura para o registro de falas e gestos que guardem certa espontaneidade. Por outro lado, há um percurso que escolhe temas, lugares e pessoas para encontrar. Será que é possível racionalizar este percurso, definir quais são os motivos que o determinam? Por que ter como pontos de partida a religiosidade, os sonhos de futuro, as memórias dos operários e sindicalistas e todos mais? E por que apontar a câmera para moradores de favelas, de um edifício de Copacabana e de um vilarejo no sertão paraibano? Para conhecer “o outro”, as histórias dos outros, já disse o realizador em entrevistas, tendo afirmado certa vez que pretende que seus filmes documentem “*uma relação*”, “*um encontro entre o cineasta e o mundo*”. Mas o que pode nos indicar a escolha justamente *destes* outros para se relacionar, em vez de outros mais? Porque, na verdade,



Santo forte, O fim e o princípio



a sorte que movimenta o personagem Coutinho se dá, em todos estes filmes, dentro de certos espaços previamente demarcados. Ao mesmo tempo em que ele é condutor e mediador dos filmes, é também o personagem que ao longo deles está constantemente à procura de alguma coisa, algo indefinível que surge na fala, na conversa, no encontro. Será que, ao pensarmos neste personagem Coutinho como produto de uma autoficção, uma criação de si mesmo, e examinarmos seu percurso através destes filmes, podemos perceber indícios do que motiva suas escolhas e, por conseguinte, do que define sua procura?

Embora essa procura só defina sua forma em *Santo forte*, é possível encontrar seus primeiros passos sobretudo em *Cabra marcado para morrer*, em que já aparece o personagem-Coutinho em sua perambulação – mas também é possível apontar, num olhar em retrospecto, indícios dos interesses que vão predominar nos filmes mais recentes em trabalhos tão diferentes como *Teodorico, imperador do sertão*, *Boca de lixo*, *O fio da memória* ou *Santa Marta, duas semanas no morro*: eles já se apresentam como registros imediatos, “*encontros entre o cineasta e o mundo*”. A partir de *Santo forte*, os filmes passam a ter o personagem de Coutinho como aquele que define a cena e a conduz, interessado em descobrir algo que ele prefere não tentar definir com exatidão o que é. Ele encontra personagens pobres ou da classe média baixa, faz perguntas sobre coisas que podem ser significativas para eles (religião, sonhos do futuro, memória do passado). Se *Santo forte* podia fazer parecer que o personagem era um investigador focado no tema das religiões e do sincretismo, *Babilônia 2000* falava de sonhos e intenções, como que para mostrar que o fascínio do personagem é pela imaginação. Se estes filmes podiam indicar que a força das falas residia nos assuntos escolhidos, *Edifício Master* indicava que o interesse era apenas escutar e tentar registrar algo indefinível, uma força que as falas encontradas trazem em si. Quando essa força pôde ser malvista como bizarrice, motivo de chacota, o caminho foi a viagem em busca das questões e motivações mais básicas, a definição do princípio que norteou o percurso e seu fim.

Em *O fim e o princípio*, Coutinho está em viagem, numa aventura pelo interior do país. Seu registro agora não apenas procura algo de espontâneo, ele se constrói como tal, a partir de uma viagem sem rumo nem tema inteiramente planejados. Mas um lugar é escolhido, um povoado no sertão da Paraíba – “no coração do Brasil”, diria uma canção. Ali, a câmera foca sobretudo pessoas mais velhas, que fazem algumas reflexões sobre a vida, os momentos memoráveis, a iminência da morte. Ao que parece, Coutinho resolveu viajar em busca de uma razão para fazer suas coisas. Talvez esse filme, em vez de nos ajudar a entender o que o motivou, seja simplesmente o reconhecimento de que nem ele mesmo, o personagem, sabia o que o motivou a seguir para lá. De toda maneira, há, como em outras situações, a alegria do encontro – o filme registra a consciência, entre todos os personagens, da surpresa do encontro e da reflexão sobre o que os motiva a tentar entender a vida e as coisas do mundo. Um personagem pergunta a ele: “E o senhor, acredita em Deus?”. Ele vacila, não sabe, “é muito complexo”. No entanto, sem ter a sua própria resposta, ele viaja até o vilarejo no interior da Paraíba para ouvir os outros darem suas respostas. Lá, ouve gente que fala de coisas próprias do espírito e que fala também do valor do encontro que é registrado. O que define o gesto do personagem então é ouvir os outros como se, para além da compreensão racional do que é dito, o movimento do encontro desse às falas uma certa luz, algo



que ele torna presente com toda a sua força. Talvez então *O fim e o princípio* represente o fechamento de um projeto porque deixa claro que Coutinho registra suas perambulações porque essa é sua forma de fazê-las vitais; e que, assim, os encontros definem sua força a partir dessa inquietude e do desejo de caminhar.

Uma vez que isso se tornou evidente, Coutinho, o personagem, passa por uma forte transformação. Em *Jogo de cena* ele não apresenta mais nenhuma mobilidade – ao contrário, tudo parte de uma convocação e os encontros se dão porque as outras personagens vão até ele, a partir de um anúncio de jornal. O personagem então já não é mais um andarilho chapliniano, mas um organizador, alguém que atrai os outros personagens e que, à maneira dos grandes mágicos do cinema, engana o espectador para depois revelar o truque e, assim, indicar a sua motivação. Que é a mesma que *O fim e o princípio* mostrou a partir das falas sobre a vida e a morte: a crença de que cada fala pode se iluminar com a força do encontro, do instante não planejado, do espontâneo; e de que o cinema pode captar essa luz que algumas falas têm.

No filme seguinte, *Moscou*, o personagem abandona inteiramente a maneira de andarilho curioso para adquirir uma aura mabuseana: todo o filme parece se organizar em torno de sua ausência; ele sempre parece estar por trás da cena e, assim, parece ter arquitetado um método que provoca uma constante sensação de falta, de perda. O enredo é claro: uma trupe de teatro, a companhia Galpão, irá ensaiar uma peça de Tchekov, *As três irmãs*, seguindo as instruções de um diretor convidado, Enrique Díaz. No entanto, Coutinho aparece logo no início para embaralhar esse jogo e transformar o registro dos ensaios num gesto em busca do vazio, uma fala sobre a falta: a falta de uma trama, a falta de uma estratégia, a falta de um autor. Desse modo, em *Moscou*, Coutinho é o personagem que comanda o jogo, dando-nos pistas de suas determinações através das menções a seu nome e da sua ausência do quadro. De certa maneira, ele parece querer mostrar para nós o que acontece quando perdemos de vista a sua presença no contraplano. Talvez seja porque, depois de mostrar o mistério dos encontros com *O fim e o princípio*, o seu registro da gente em cinema se torna um claro enigma, para usar a expressão do poeta Drummond. O mistério procurado já ficou evidente, mas ele só existe enquanto mantém a sua natureza de mistério, de enigma – então o personagem abre mão da espontaneidade que buscava nos encontros em troca de ter o controle do ambiente (que é o teatro), e só ali ele dá espaço para que possamos ver e ouvir a luz das falas e imaginar em que medida nosso personagem mantém o controle do jogo. Essa talvez seja a mudança fundamental por que o personagem passa com *O fim e o princípio*: até este ponto e sobretudo nele, Coutinho é um aventureiro que escolhe os caminhos e encontra os outros personagens; em seus últimos movimentos, ele se caracteriza como o jogador que dá as cartas e arrisca a sorte junto com quem se dispõe a encontrá-lo.

esq. p/ dir.

Jogo de cena

O fim e o princípio

Moscou

BIANCA AUN



HERÓIS DO

POR CARLOS ALBERTO MATTOS

Onde estão os heróis no cinema brasileiro? A pergunta pode soar despropositada para uma cinematografia que não ostenta a tradição da figura heroica como fomentadora de dramaturgia. Se excluirmos os heróis históricos – Tiradentes, Ganga Zumba, Zumbi dos Palmares – e os anti-heróis marginais – *Superoutro* (Edgar Navarro, 1989), *Meteorango Kid – herói intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) –, restam poucas incidências de personagens dessa natureza.

Seja em função das dificuldades em se criar uma estrutura industrial que solidificasse o cinema de puro entretenimento, seja por alguma atávica retração no culto ao herói na cultura brasileira, o fato é que em nossa filmografia predominam as gentes comuns, os personagens em crise, as criaturas alegóricas, as vítimas e os algozes.

Esta característica se faz notar no cinema de ficção recente, quando três candidatos a heróis de *blockbuster* sofreram relativos naufrágios nas bilheterias. *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009), *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2010) e *Villa-Lobos, uma vida de paixão* (Zelito Viana, 2000) propunham criaturas maiores que a vida, capazes de projetar uma aura mítica para além de sua individualidade e condensar as aspirações de uma raça, uma classe, uma nação. Afora esses dois exemplos, impõem-se as mães heroicas de Sergio Rezende (*Zuzu Angel*, 2006, e *Salve geral*, 2009), às quais podem-se juntar a protomãe de *Verônica* (Maurício Farias, 2009), a Dona Lindu, mãe de Lula, e o pai de *Dois filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005). Cabem ainda nessa lista a heroína infantil da série *Tainá* e os “heróis” da nova onda espírita, capitaneados por *Bezerra de Menezes* (Glauber Filho e Joe Pimentel, 2008) e *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010).

Mas o personagem ficcional brasileiro contemporâneo por excelência é aquele esvaziado de subjetividade e projeto. Não é agente de seu destino nem da História, mas alguém meramente atravessado pelos fatos, incapaz de romper o casulo da irrealização. Leonardo Medeiros (*Não por acaso*, 2007, *Feliz Natal*, 2008, *Budapeste e Insolação*, 2009) e Júlio Andrade (*Cão sem dono*, 2007, *Hotel Atlântico*, 2009) tornaram-se atores-símbolo dessa dramaturgia da deambulação e da apatia. Menos que homens comuns, seus personagens nesses filmes espelham a incapacidade – se não a recusa – do indivíduo para alçar-se acima das contingências sociais, familiares e culturais que impedem a eclosão do extraordinário. Se sairmos, portanto, à procura dos nossos heróis cinematográficos, será mais proveitoso tomar a senda dos documentários. A constatação me chegou claramente diante de uma palestra e um texto de José Carlos Avellar no catálogo da 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes. A partir daquela sugestão, comecei a verificar como o cinema de não ficção vem suprindo essa relativa ausência de personalidades (não mais propriamente personagens) afirmativas, criadoras de contexto, inspiradoras de atitudes ou modelos de comportamento.

O império da cordialidade

Os documentários biográficos, enfocando personalidades da cultura, da política e dos esportes, têm sido a parcela mais difundida da produção documental brasileira. A pesquisadora Helena Sroulevich identificou como biografias 50 dos 177 documentários lançados no Brasil entre 1995 e 2009, ou seja quase um terço do total. De um lado, como afirma Avellar em seu texto, “são filmes que respondem às dificuldades de reunir recursos capazes de cobrir os custos de produção e distribuição de um projeto de ficção”. De outro, beneficiam-se de uma certa praticidade no uso da pesquisa biográfica como argumento e eixo narrativo já dados. A cinebiografia documental evoluiu como subgênero, apesar de majoritariamente composta de perfis positivantes ou mesmo elegíacos de seus personagens.

Há razões jurídicas, antropológicas e afetivas para essa abundância de celebrações em digital. A construção de personagens em documentários mantém ligação estreita com o tipo de relação existente entre documentaristas e documentados. Para começar, todo projeto desse tipo envolve uma delicada negociação com os detentores dos direitos de imagem, sejam eles os próprios personagens, sejam seus herdeiros ou familiares. A opção de contemplar aspectos mais controversos de uma pessoa é frequentemente barrada no nascedouro. A Constituição Brasileira de 1988 protege como “invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação” (artigo 5º, inciso X). Para o advogado Dario Correa, especializado em direitos de imagem, “a lei é boa, embora o seu cumprimento no Brasil seja difícil e lento”.

Face ao conflito jurídico entre os direitos de imagem da pessoa e o direito à liberdade de expressão do artista, os projetos biográficos geralmente se acomodam na instância dos acordos prévios, evitando aprofundar-se em áreas mais sensíveis. Um contencioso clássico é o do curta *Di* (Glauber Rocha, 1977), interdito judicialmente pela família de Di Cavalcanti, que considerou ofensiva a abordagem dos funerais do pintor. Veto familiar menos formalizado atingiu as filmagens do velório do próprio Glauber, que Silvio Tendler só foi usar 23 anos depois, em *Glauber, o filme – labirinto do Brasil* (2004).

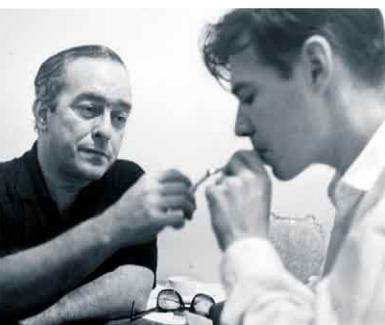
Na maior parte das vezes, entretanto, prevalece a negociação prévia, e a esfera jurídica não chega a ser envolvida. A proverbial cordialidade brasileira encarrega-se de limpar arestas e, mais que isso, direcionar os interesses dos documentaristas para o campo da admiração e do tributo. É profunda a reverência que moveu, por exemplo, Fabiano Maciel na realização de *Oscar Niemeyer: a vida é um sopro* (2007) ou Bebeto Abrantes com *Recife/Sevilha: João Cabral de Melo Neto* (2003), ambos os diretores agradecidos pelo privilégio de terem gravado longas entrevistas que deram aos filmes suas espinhas dorsais. Em casos como



O homem que engarrafava nuvens

esses, para além da admiração pessoal, impera a consciência de se estar contribuindo para a formação de um acervo do patrimônio cultural da nação, tomado como objeto mais de respeito que de investigação.

Sentimentos de filiação cultural aproximaram outros cineastas de figuras célebres em seus meios ou regiões. É o que engendrou os perfis de Ariano Suassuna pelo paraibano Marcus Vilar (*O senhor do castelo*, 2007), Domingos Oliveira pela atriz Maria Ribeiro (*Domingos*, 2009), Maria Clara Machado pela ex-aluna Creuza Gravina (*O Tablado e Maria Clara Machado*, 2007) e o *Samba Riachão* (2001) do baiano Jorge Alfredo Guimarães. Existe aí uma relação de reconhecimento que supera qualquer intenção de revolver aspectos polêmicos da vida dos biografados. A bela evocação de Mário Peixoto realizada por Sérgio Machado em *Onde a terra acaba* (2002) não se dispôs a ultrapassar o limite da reverência e tocar na questão da homossexualidade, tão importante para se compreender o criador de *Limite*.



PEDRO MORAES

Vinícius

Alguns projetos se deixam orientar por uma espécie de identificação entre documentarista e personagem. O poeta, cineasta e surfista Pedro Cezar encontrou em Manoel de Barros (*Só 10% é mentira*, 2008) não só um mestre como um estímulo à produção de imagens poéticas. Em *Fábio fabuloso* (2004), o mesmo Pedro Cezar juntou-se ao também surfista Ricardo Bocão e ao produtor Antonio Ricardo para dirigir a mais criativa biografia de um esportista já feita entre nós. Não é de pouca importância a identificação assumida por João Moreira Salles em relação ao pianista Nelson Freire, que documentou em 2003 sublinhando as características, alegadamente comuns, da discrição e do recato.

Etnografias do afeto

Quando criou seu filme sobre o amigo Paulo Cesar Saraceni, Ricardo Miranda estampou a relação já no título. *A etnografia da amizade* (2007) é ao mesmo tempo o cumprimento de um amigo e o elogio da emoção e da afetividade como combustíveis da criação de Saraceni. Pacto semelhante foi efetivado entre a dupla Roberto Berliner & Pedro Bronz e o músico Herbert Vianna para a concretização de *Herbert de perto* (2006). Berliner filmou Herbert por muitos anos, e o filme incorpora traços dessa longa convivência. Por sua vez, Nelson Hoineff exprimiu já no título de *Caro Francis* (2008) o caráter amistoso de seu perfil de Paulo Francis – muito embora nem os amigos o livressem da controvérsia.

Mais expressivo ainda de uma relação de amizade e parceria é *Pan-cinema permanente* (2008), abraço póstumo de Carlos Nader em Waly Salomão. Nesse retrato incomum de um artista, construído exclusivamente por operações poéticas baseadas no afeto, o personagem é apresentado não por seus dados, mas por seu tom. Waly aparece através da temperatura de sua presença no mundo, tal como flagrada nos vídeos do amigo.

A fraternidade política entre João Batista de Andrade e o jornalista Vladimir Herzog é exposta por Andrade em cada fotograma de *Vlado – 30 anos depois* (2005). A fraternidade cinematográfica uniu o diretor Roman Stulbach e uma equipe de amigos comuns para fazer *Suíte Bahia* (2007), retrato carinhoso do cineasta baiano Agnaldo ‘Siri’ Azevedo, falecido em 1997.





MAURICIO VALLADARES

Outro cortejo de amigos e admiradores se estendeu à volta da memória de Vinicius de Moraes no documentário que, bem-sucedido junto ao público, “puxou” a onda de cinebiografias musicais. Mas *Vinicius* (2005) contou com um elemento a mais nessa equação de afetividade dos documentários biográficos: o diretor Miguel Faria Jr. foi genro do poetinha.

O elo de família é frequente motivador de cinebiografias documentais, especialmente quando se referem a pessoas já falecidas. O privilégio no acesso a materiais, o conhecimento de detalhes íntimos e a negociação doméstica dos termos de exposição são fatores que facilitam a empreitada. Conta-se aí também o desejo de eternizar em película um ente querido, projetando-o num certo panteão da memória cinematográfica.

Gracindo Júnior e Marina Person construíram perfis de seus pais, respectivamente *Paulo Gracindo – o bem amado* (2008) e o cineasta Luís Sérgio Person (*Person*, 2008). Para Marina, o filme funcionou como uma pesquisa sentimental sobre um pai que pouco conhecera. Razão semelhante à que conduziu Denise Dumont a rastrear a história de seu pai, o compositor Humberto Teixeira, em *O homem que engarrafava nuvens* (2009). O pai reconstruído como um homem que conserva áreas nebulosas é um dos trunfos a destacar esse filme de Lírio Ferreira da média das celebrações filiais.

Três irmãos de sangue (Ângela Patrícia Reiniger, 2006), rememoração emocionada da história dos irmãos Betinho, Henfil e Chico Mário, foi um projeto idealizado pelo músico Marcos de Souza, filho de Chico. A atriz Ana Maria Magalhães levou para as telas a vida e a obra de seu tio, o arquiteto Afonso Eduardo Reidy (*Reidy – a construção da utopia*, 2008).

Herbert de perto



O engenho de Zé Lins

Filmes realizados com intensa participação autoral dos familiares do biografado foram *Raízes do Brasil* (Nelson Pereira dos Santos, 2003) e *Programa Casé – o que a gente não inventa, não existe* (Estevão Ciavatta, 2010). O primeiro teve como roteirista Miúcha, filha de Sérgio Buarque de Holanda. O segundo foi dirigido pelo marido de Regina Casé, neta do radialista Ademar Casé. Essas abordagens “de dentro” muitas vezes geram um tipo de documentário que parece apenas alargar o espectro do filme de família. Fazem o personagem flutuar numa nuvem de gratidão e carinho. Em troca da higienização, oferecem ao espectador o prazer quase voyeurístico de participar da intimidade daquele grupo.

Santiago (2006), de João Moreira Salles, criou uma variação original do doc-família a partir da figura do mordomo, cuja história permitiu abrir frestas para a privacidade dos Moreira Salles. Estava em foco ali justamente a relação entre documentarista e personagem, objeto principal do filme no fim das contas. Outros documentários recentes também problematizaram de alguma maneira o lugar do personagem central. *O tempo e o lugar* (2008), de Eduardo Scorel, deixou as contradições aflorarem no discurso e nas memórias de um ativista nordestino. Em *Encontro com Milton Santos* (2006), Silvío Tandler fez uma “biografia” das ideias do geógrafo para alavancar um libelo contra os efeitos nocivos da globalização no Terceiro Mundo. Por sua vez, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, em *Cartola: música para os olhos* (2006), usaram a trajetória do sambista para tentar construir uma visão transversal das origens do samba e da história política do país no século passado.



Em busca de outras faces

Nessa paisagem de filmes um pouco mais, um pouco menos comprometidos com a exaltação do personagem, cabe mencionar algumas exceções. Na maioria delas, a notoriedade peculiar do biografado encaminhava naturalmente o documentário para a seara da polêmica. É o caso de *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2009), trabalho habilidoso na concatenação de um resgate cultural com uma controvérsia política (leia mais na matéria *A vida depois do doc*, nesta edição).

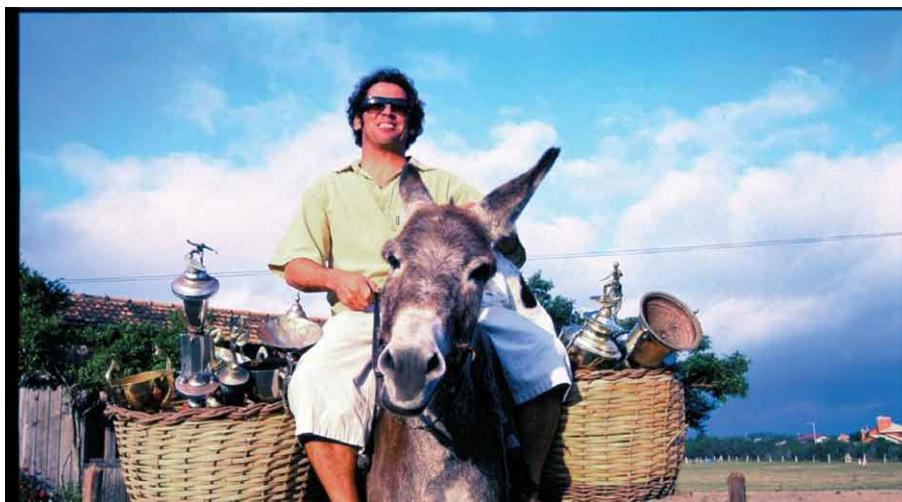
Há uma certa disposição investigativa convivendo com o afeto nos documentários de Patrícia Pillar (*Waldick, sempre no meu coração*, 2008), Vladimir Carvalho (*O engenho de Zé Lins*, 2007), Paulo Henrique Fontenelle (*Loki – Arnaldo Batista*, 2008) e Toni Venturi (*Rita Cadillac – a lady do povo*, 2008), além do já citado *O homem que engarrafava nuvens*. Em todos eles, a revelação de ambiguidades e informações delicadas sobre a vida dos personagens denota a intenção de ir além da face mais conhecida e dos clichês estabelecidos sobre cada um. Ou pelo menos tatear uma forma menos sanitizada de apresentá-los.

Entre a hagiografia e o retrato multifacetado, essa caravana de documentários tem suprido a relativa ausência de figuras afirmativas no cinema brasileiro de ficção das últimas décadas.

Patrícia vai aos limites da invasão de privacidade para aprofundar o retrato humano de Waldick Soriano, até porque o seu universo musical bebia mesmo nas histórias de egos partidos e amores fracassados. O temperamento ciclotímico e um grande trauma familiar na vida de José Lins do Rêgo ancoram a análise psicocultural empreendida por Vladimir no seu filme. Outros tipos de interação entre vida privada e atuação pública enriquecem os perfis de Arnaldo Batista e Rita Cadillac, sem que a linha do respeito e da sensibilidade seja rompida.

Entre a hagiografia e o retrato multifacetado, essa caravana de documentários tem suprido a relativa ausência de figuras afirmativas no cinema brasileiro de ficção das últimas décadas. Trata-se de um fenômeno praticamente sem contraponto, já que a prática de documentar personalidades “negativas” representa um tabu em nossa filmografia. O exemplo mais notório nesse campo é *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), estudo de personagem dedicado ao empresário Henning Boilesen, um dos principais financiadores da repressão nos anos de chumbo da ditadura militar. O sucesso desse filme, em termos de realização e de recepção crítica, comprova a possibilidade de um outro tipo de cinebiografia, bem distante da habitual consagração de heróis.

Fábio fabuloso



A MELHOR DEFESA É O ATAQUE

Definir personagens e o modo de apresentar suas trajetórias é o gesto que dá início a um filme narrativo. Embora reflitam o nosso meio social (cada um a seu modo), os filmes brasileiros dos últimos anos se dividem na relação com seus personagens. Muitos se colam às suas trajetórias e personalidades, como *Madame Satã*, que se cola numa figura socialmente marginalizada, *Cinema, aspirina e urubus*, que acompanha dois viajantes, *Jean Charles*, que focaliza um brasileiro emigrado, ou *Se nada mais der certo*, que acompanha alguns personagens que sobrevivem como podem. Mas nem sempre esta estratégia de se filiar aos protagonistas chega a bons resultados: veja-se *Nossa vida não cabe num Opala*, com sua degradação dos laços afetivos, ou *Lula, o filho do Brasil* e seu mito materno. Outros filmes preservam a distância crítica ao retratarem seus universos – isto pode ser visto naqueles pautados por figuras de mediadores (como *Carandiru*), assim como também se vê nos documentários de João Moreira Salles, como *Nelson Freire* e *Santiago*, e mesmo no olhar pessimista de *Bens confiscados* e *Falsa loura*. Há também filmes que reinventam os universos dos seus personagens, como acontece em *Cleópatra*, *Um lobisomem na Amazônia* e *Onde andaré Dulce Veiga*. Por fim, alguns apresentam os seus personagens como parte de perspectivas discursivas, de teses a defender, como se vê nos filmes de José Padilha (*Ônibus 174*, *Tropa de elite*) ou em *Estamira*, produzido por ele e dirigido pelo sócio Marcos Prado.

Filmes não se reduzem à escolha de seus personagens; mas, sendo o ponto de partida, essa escolha pode denotar com clareza as questões e as ambições de cada obra. Podemos entender um bocado de cada período de uma cinematografia ao lembrar seus heróis e coadjuvantes. Nos filmes brasileiros dos anos 50, houve viajantes, produtores de cinema, maridos infiéis, professores de cultura grega, maestros, compositores, ricos enfadados, pescadores – quase todos marcados por alguma espécie de fracasso. No início dos 60, é fácil lembrar de bandidos, cangaceiros, mulheres oprimidas. Nos filmes produzidos no início dos anos 70, encontramos machões, torturadores, loucos, pais de família degradados, mulheres insatisfeitas, governantes corruptos... A lista poderia prosseguir por outras décadas, mas esses exemplos mostram que os tipos de cinema dizem muito sobre suas épocas – ao



Serras da desordem

mesmo tempo em que certos temas e sentimentos são recorrentes. Em certa medida, é constante um sentimento de falha, de falta, de algo que não se cumpre plenamente. Isto talvez possa se dever à própria natureza das narrativas, que se justificam por ter personagens com problemas a resolver. Por outro lado, é notável que, embora seja possível criar narrativas positivas, que narram trajetórias de vitoriosos, elas são raras no panorama de filmes brasileiros em qualquer época. Há e sempre houve exceções, sobretudo nas produções documentais (dos antigos filmes de caça feitos por encomenda de políticos às eventuais produções sobre times ou jogadores de futebol). Mas é isso que são: exceções.

Este sentimento de falha está presente também entre quase todos os filmes que mencionei no primeiro parágrafo. De todos, o único que apresenta um personagem bem-sucedido é aquele que narra a vida do atual presidente da república – e podemos lembrar de alguns outros casos, como *Dois filhos de Francisco*, que exerceu influência evidente sobre o filme produzido por Luiz Carlos Barreto. Os filmes mencionados de Ivan Cardoso e de Guilherme de Almeida Prado também terminam de forma positiva: curiosamente, ambos o fazem quando dão por satisfeita a tarefa de recriar personagens e ambientes de outras épocas - quando reinventam estilos que parecem perdidos no tempo. Eles resolvem a falha através de uma reinvenção do passado.

Fiz essa lembrança para chegar a Carapiru e a Orson Welles, personagens que definem os percursos dos dois filmes mais significativos da produção brasileira desta década: são eles, respectivamente, *Serras da desordem*, dirigido por Andrea Tonacci, e *O signo do caos*, dirigido por Rogério Sganzerla. Escrevi há alguns anos um texto, intitulado “Entre o Caos e a Desordem”, em que notava como estes dois personagens viajantes eram, de certo modo, complementares; finda a década, me parece que eles marcam este período como dois polos extremos. As trajetórias que mais expuseram nossa condição cultural foram as de duas figuras de fora da nação brasileira. Uma destas figuras se torna significativa sem sequer ser vista (Welles não aparece em *O signo do caos*) e a outra o faz falando apenas numa língua que não compreendemos (como faz Carapiru em *Serras da desordem*).

Orson Welles era cidadão do país mais poderoso do mundo e veio ao Brasil dentro do programa de alianças da Segunda Guerra Mundial. Carapiru nasceu no território brasileiro, mas não é cidadão neste território: faz parte de uma tribo de índios dizimada. Welles fala inglês, a língua internacional, e realiza filmes, uma linguagem universal – é capaz de se comunicar com todos, mas suas relações caminham para o rompimento. Carapiru fala um dialeto que parece indecifrável – não consegue se comunicar plenamente, mas consegue estabelecer relações duradouras. Welles domina a câmera; Carapiru sabe produzir fogo. Welles, um enviado do império, poderia promover a ruptura da cultura brasileira com o seu provincianismo, ligando-a à modernidade mais arrojada. Carapiru, que tem seu espaço vital invadido por homens armados, evidencia a violência destruidora de uma sociedade que se pauta por uma pretensa modernização. O fracasso de Welles no Brasil, conforme nos sugere *O signo do caos*, é um indício de que a cultura brasileira queimou seu filme e perdeu o bonde



da modernidade, o bonde da capacidade de invenção. Já a perseguição a Carapiru é uma prova de que o trem do movimento civilizatório foi destruidor ao se confrontar com a vida de pessoas que estavam no seu caminho.

Embora nunca se revele, o criador de *O signo do caos* tem um discurso próprio e direto, a começar por definir a obra como um “antifilme”. Não aparecendo, ele indica se identificar com Welles (que também foi considerado genial por seu primeiro filme e depois sempre foi cobrado por isso). *O signo do caos* recria o universo wellesiano para apresentar a tese de que a vanguarda moderna chegou a um beco sem saída e breiou num ponto em que não se escuta nada além de eco – e que o Brasil, “país do futuro”, permaneceu atolado do mesmo modo que a pretensa arte do futuro, o cinema. Mas o filme tem uma chave de esperança: embora os sonhos de uma arte ao mesmo tempo realista e inventiva (tal como Welles teria feito em *It's all true*) tenham sido queimados ou atirados ao mar, uma criança ainda pode enxergar e acreditar que as cores foram inventadas no seu tempo – que as coisas nunca serão vistas como eram no passado. Welles/Sganzerla recria o mundo em preto e branco para mostrar a falha e a destruição (do filme, da arte, da utopia etc.); no entanto, ele crê que os mais novos podem sobreviver ao passado que se perdeu.

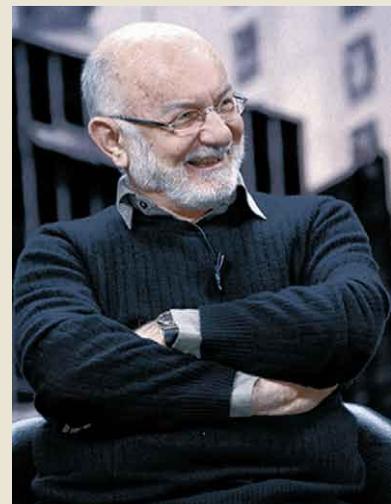
Ao se fazer ver, no final do filme, o diretor de *Serras da desordem* constrói seu discurso de forma complexa, multifacetada, composta por fragmentos alheios. Mostrando-se junto a Carapiru, ele aponta que o filme é fruto do encontro entre o personagem com uma trajetória única, irreproduzível, e o diretor com sua visão das circunstâncias históricas. Dessa forma, o filme se cola a Carapiru tanto na revisita aos velhos amigos quanto na encenação de um percurso marcado por separações. A cada passo, ele amplia a perspectiva crítica: uma civilização invade, joga pessoas à margem, expande-se sem se preocupar com as consequências. E, ao registrar a decadência que provoca, não apenas ela é incapaz de reverter a decadência através do registro audiovisual como este próprio registro se torna uma nova invasão, um espetáculo da decadência.

Ainda que sejam praticamente opostos entre si, os filmes retratam seus personagens usando a mesma estratégia: indicando as falhas, metendo os dedos nas feridas. Orson Welles é incapaz de finalizar seu filme e revolucionar sua arte, enquanto Carapiru é incapaz de viver em paz com a família na sua região. Assim, tanto *O signo do caos* como *Serras da desordem* mostram que os conflitos que se apresentam aos seus personagens não dizem respeito somente a eles, mas a uma certa condição cultural que destrói as alteridades que se põem fora do seu espectro. O primeiro filme é amargurado e trágico, enquanto o segundo é instigado e reflexivo, mas a soma dos dois retrata uma sociedade tosca a ponto de impedir Welles de criar e Carapiru de viver em paz. Ambos tornam claro quais personagens, cinemas e mundos querem defender e a quais se opõem; é deste gesto que tiram força, como filmes de invenção, ou seja, capazes de nos fazer reinventar nosso cinema, nosso lugar cultural, enfim, a nós mesmos espectadores.

SILVIO DE ABREU

Silvio de Abreu é um sujeito que conhece bem o ofício de criar personagens. Roteirista e diretor de filmes nos anos 1970, desde então se consagrou como autor de telenovelas. Ocupado com a estreia de sua nova criação, a novela *Passione*, ele recebeu a Filme Cultura para uma conversa pontuada por reflexões sobre sua experiência na tarefa de dar vida às figuras imaginadas.

"EU CONVENÇO O PÚBLICO DE QUALQUER COISA"



Daniel Caetano : Você trabalhou com personagens populares, primeiro no cinema, dentro do estilo da pornochanchada, e hoje com a novela. Você diria que tem mais liberdade para criar atualmente?

Silvio de Abreu : Tenho mais liberdade sim. Na novela eu tenho quarenta personagens que eu sigo durante mais de duzentos capítulos. Num filme, teria que ser muito mais sucinto se eu quisesse manter esses quarenta personagens. Então, a televisão me permite exercitar mais a imaginação. O que me fascinou em fazer novela foi exatamente o fato de eu poder criar mais personagens em histórias mais longas. Porque no cinema eu já levava um tempo enorme para escrever um roteiro, depois chegava no momento da filmagem e não tinha uma coisa, não tinha outra... Por exemplo, eu queria trabalhar com um diretor de arte, mas aquele específico cobrava caro, teria que ser outro que cobrava mais barato. Era assim dentro do tipo de cinema que eu fazia, que era a pornochanchada, um cinema de custo baixo e de rendimento alto. A gente ganhava pouco, depois as críticas ruins ficavam nas nossas costas e o produtor ficava com todo o dinheiro... Mas não posso reclamar, porque eu pude fazer bastante coisa. E aprendi fazendo. Tive a sorte de trabalhar com pessoas que me ensinaram muito. No cinema, principalmente o Carlos Manga, de quem eu fui assistente. A minha história começa com um garoto que foi ao cinema, adorou aquela magia e quis aquilo para si. Eu sempre quis fazer parte do mundo da ficção. O cinema do bairro em que eu morava era da MGM, e os filmes da Metro eram bem família, musicais, filmes de espadachim como *Scaramouche*... Isso aparece nos meus trabalhos.

DC: De fato, você usa muitas referências cinéfilas.

SA: Sim, muito. No primeiro capítulo da novela *Passione*, eu fiz uma cena em que o personagem do Tony Ramos está na praça projetando filmes – era uma referência ao filme *Cinema Paradiso*. Aquilo traz uma coisa importante para mim, eu sou aquele personagem. Eu sou aquele cara que ia nas sessões de cinema das duas da tarde, das quatro e das seis. Via de tudo, via os



mesmos filmes vinte vezes. E sempre fui mais ligado em cinema popular do que em cinema “cabeça”, digamos assim. Vejo de tudo, mas o meu maior prazer é o cinema popular. Hoje em dia estou mais nostálgico, não acho graça nos *blockbusters*. Eu gostava do cinema das grandes estrelas, dos grandes diretores como Billy Wilder, John Ford. Ou, no Brasil, o Watson Macedo, o Carlos Manga.

DC: Com esse repertório, como era trabalhar com os personagens da pornochanchada, que raramente tinham variação, sempre com a regra de mostrar muita pele feminina?

SA: A pornochanchada, basicamente, tinha uma história com algumas piadas, e aí apareciam as mulheres peladas. Como nas chanchadas, tinha a parte mais engraçada, e, em vez de ter uma parte musical, tinha cenas de sexo. Quando fui fazer, queria que a graça viesse justamente da nudez. Eu integrava o humor às cenas de sexo, não fazia separado. Eu já tinha feito um estudo sobre as chanchadas porque tinha sido assistente do Manga, e a gente bolou fazer o filme *Assim era a Atlântida*. Foi através do estudo dos personagens da chanchada que eu fiz o roteiro – e cheguei a uma conclusão sobre o que era aquele gênero. Na verdade, a chanchada era uma vontade do cineasta brasileiro de fazer filmes em Hollywood, mas, como não conseguia, ele fazia uma paródia – que muitas vezes não era intencional. Quando o Watson Macedo botava o Anselmo Duarte dançando com a Eliana com a roupa igual à do Fred Astaire com a Ginger Rogers, ele não fazia aquilo pra parodiar, ele estava fazendo porque achava bonito.

DC: Mas também havia momentos em que o Oscarito se fantasiava, fosse de Dalila ou de Elvis.

SA: É verdade. No esquema da chanchada havia sempre o mocinho, a mocinha, o cômico, o amigo do cômico, o bandido. Isso vinha das comédias de Hollywood dos anos 1930. Veja que ele se reproduz na chanchada: o mordomo lá era interpretado pelo Edward Everett Horton, aqui era o Catalano; a mocinha lá era a Ginger Rogers, aqui era a Eliana; o mocinho lá era o Fred Astaire, aqui era o Anselmo Duarte. O cômico entrava só em alguns filmes lá – e entrava sempre aqui. Aqui, o personagem cômico veio do teatro de revista. Então, eles tinham um esquema de enredo com cenas que o personagem cômico costurava, mas muitas vezes ele não fazia parte da trama. A origem da chanchada está no teatro de revista, nos números musicais, no sucesso de carnaval do rádio. Mas a forma vem do cinema americano, através da paródia, que revela a vontade de fazer aquele tipo de filme.

DC: Sobretudo nos filmes do Carlos Manga.

SA: Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga são os três principais diretores da época das chanchadas. Meu preferido sempre foi o Watson Macedo. O Burle foi um dos fundadores da Atlântida; fez alguns clássicos que não tinham nada de chanchadas, como *Moleque Tião*. O Manga entrou quando o Watson Macedo saiu da Atlântida. O Manga era mais refinado,



ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

o Macedo fazia cinema de um modo simples, primitivo mesmo, mas era muito divertido. Depois da Atlântida ele fez filmes com a Dercy Gonçalves, *A grande vedete*, *A baronesa transviada* e outros. Esses pelo menos foram preservados. O melhor filme que ele fez, acho que foi *Sinfonia carioca*. Eu vivo falando desse filme, mas ninguém viu. Tudo isso desapareceu.

DC: Voltando aos seus filmes, como foi a criação deles?

SA: O primeiro que eu fiz foi *Gente que transa*. Eu estava saindo da TV Record depois de uma briga, então resolvi fazer um filme que ia falar mal da televisão. Não era a Record de hoje, naquela época a emissora era da família Carvalho. No filme, a TV pertence à família Pinheiro, já era uma analogia óbvia e divertida, e tem todas as coisas que vi na TV Record. Os personagens ali eram tirados da vida real, eram piadas em cima das coisas que eu vi. Por exemplo, tinha o personagem de um jornalista chamado Gigi, O Único, brincando com o Giba Um... E eu não fiz o roteiro do *Gente que transa* sozinho, fiz com o Manga. Ele iria dirigir o filme, mas brigou com os produtores, abandonou o projeto e eu tive que assumir a direção. Eu tinha facilidade de dirigir os atores, porque já tinha feito direção de peças de teatro e cursado o Actor's Studio, mas trabalhar com lentes foi um problema. Eu fui aprendendo conforme ia fazendo. Depois, quando fez sucesso, fui contratado pra fazer mais três filmes: *Cada um dá o que tem*, *Elas são do baralho* e *A árvore dos sexos*. Enfim, estou querendo chegar na criação dos personagens, que é o nosso tema, e estou sem saber como chegar lá. Eu estou contando essas histórias e não falo o que te interessa. Eu não sei direito como nascem os personagens. Deus do céu, invento tanto isso e...

DC: Vamos aos filmes: *Mulher objeto* é calcado nos filmes do Alfred Hitchcock, não é? A personagem principal se parece muito com a Marnie.

SA: É por causa da narrativa, no roteiro não parecia tanto. Tinha coisas no roteiro original que eu não gostava, aí reescrevi tudo. Mas ainda achava que estava faltando algo, então passei a olhar o filme como se fosse um policial. Aí que veio o Hitchcock. O que o filme tem de Hitchcock é a direção, não é o roteiro. Na minha cabeça, é a história de duas pessoas que querem se entender, que não se entendem porque o sexo atrapalha e, enquanto não resolverem os problemas sexuais, não vão se encontrar. Fiquei muito satisfeito com o resultado. E tem outro filme do Hitchcock, *Quando fala o coração* (*Spellbound*), em que Gregory Peck mata o irmão, é uma ideia que eu usei em *A próxima vítima*. Eu tenho muito prazer em recriar as coisas, não em copiar, não acho que isso seja copiar.

DC: Frequentemente o público percebe que há uma referência atrás do que vê. Isso não atrapalha a fruição?

SA: Se você disser que *Mulher objeto* é copiado de *Marnie*, eu acho bobagem. Mas, se você disser que tem uma inspiração hitchcockiana, reconheço que tem sim... Quando fui fazer *Boca do lixo* na televisão, peguei aqueles filmes *noir* dos anos 1950, além dos livros de James M. Cain, Dashiell Hammett.

DC: Uma das suas cenas mais famosas, da novela *Guerra dos sexos*, na qual Paulo Autran e Fernanda Montenegro atiravam comida um no outro, me lembrou uma do filme *Os novos monstros*, com Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi.



Gente que transa



IMAGEM CEDIDA POR CINEARTE PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

SA: Acho que eu não vi esse filme... Essa cena aconteceu da seguinte maneira. A novela tinha a proposta de ser *slapstick*, comédia pastelão. Eu já tinha escrito o primeiro capítulo, terminando com a Glória Menezes jogando uma torta na cara do Tarcísio. Fiz o capítulo inteiro com essa ideia do Tarcísio Meira levar a torta na cara. Até então ele era um dos *Irmãos Coragem*. Se eu jogasse a torta na cara, daí pra frente teríamos a liberdade de fazer tudo. E essa cena que você falou nasceu quando eu estava falando com Fernanda: “se vocês estivessem numa mesa, você atira uma coisa nele, ele atira uma coisa em você...” E a gente foi bolando a cena, conversando. Eu liguei para o Paulo, ele adorou a ideia e a gente fez. Esse negócio de torta na cara também veio daquele filme do Blake Edwards, *A corrida do século*, com Jack Lemmon, Tony Curtis e Natalie Wood, que tem uma cena parecida, só com torta na cara. A graça da nossa cena era ter duas personagens muito educadas, pretensamente finas, mas grossíssimas: “Você não vai ter coragem de jogar esse café na minha cara”, “Não vou?” e pimba!, ela atira o café. Ele aceita, respira fundo, “Agora, você vai me desculpar, mas vou ter de revidar.” Entendeu? E ela, “Não seja por isso!”, e joga outra coisa. Eles nunca brigam, eles são educadíssimos.

DC: Quería saber como você cria os personagens ao longo de uma novela.

SA: Eu não crio personagens assim, não faço isso.

DC: Você só começa a escrever com os personagens já desenvolvidos?

SA: Sim. O que eu mudo, quando a novela não dá certo, é a maneira de me comunicar com o público. Porque muitas vezes a gente pensa que está passando uma ideia claramente, e não está. Por exemplo, se eu escrevo um personagem que quero que o público odeie e o público começa a gostar dele. Por quê? Porque não estou dando a este personagem ação odiosa para que ele seja odiado. Eu não preciso mudar o personagem, preciso me comunicar melhor com o público. Quando fazemos as pesquisas de audiência, não é para saber o que o público quer. O público de novela é diferente de um público de cinema: ele está em casa; o público de cinema vai atrás. É outra relação. Quando a gente quer fazer uma mudança drástica, tem de começar do jeito que o público está acostumado e ir mudando aos poucos.

DC: Mas com certos riscos. No caso dos personagens homossexuais, por exemplo, em vários momentos houve polêmica sobre lidar com esses personagens.

SA: Quando eu fiz *A próxima vítima*, até então não tinha tido em novela um casal homossexual. Mas eu dizia ao Boni, nosso chefe: “Se você me apoiar, eu convengo o público de qualquer coisa.” E convenci. Quando eu estava fazendo, por exemplo, o *Jogo da vida*, queria que o casal fosse Glória Menezes e Gianfrancesco Guarnieri. As pessoas falavam que não, que a Glória Menezes tinha que ficar com o Tarcísio Meira, que o Guarnieri era baixinho, feio. Quando estreou a novela, a personagem era casada com o Paulo Goulart, aí ele larga ela por uma mulher mais nova. Ela fica sozinha e o apaixonado por ela é o padeiro da esquina, o Guarnieri. Na primeira pesquisa que foi feita, as pessoas falavam: “Ela não pode casar com ele, ele é baixinho, é feio”... E o que eu queria? Que gostassem do padeiro. Então, ele começou a fazer bolinho para ela, se ela se machucava, ele ia cuidar, quando o marido brigava com ela, o padeiro estava lá. Fizeram outra pesquisa dois meses depois. Veio o seguinte: “Ela tem que casar com esse padeiro!” Eu não mudei nada, apenas convenci o público... Sobre



os personagens homossexuais, quando fiz *A próxima vítima*, eu disse ao Boni: “eu não quero chocar o público com dois homens se beijando, quero mostrar duas pessoas que se gostam.” Quando começou a novela, não contei que eles eram homossexuais, eu os mostrei como bons filhos, bons amigos, pessoas legais. No capítulo cem, quando a novela já era um sucesso, eu revelei uma coisa: eles são gays. Aí o público já gostava deles. Por isso, o preconceito ficou em segundo lugar. Foi o oposto do que aconteceu em *Torre de Babel*. No primeiro capítulo de *Torre de Babel*, eu botei as duas personagens dormindo juntas. Não é verdade que o público rejeitou isso; quem fez o escândalo foi a imprensa, dizendo que já estavam gravadas cenas em que as duas se beijavam. Enfim, hoje isso parece ridículo. O que eu acho que a novela fez de legal, com relação ao homossexualismo, é que ela colocou o assunto para a sociedade.

DC: De fato, a relação das novelas com a sociedade é muito forte. Por isso, a influência dos personagens é grande, tem ressonância quando trata dessas questões sociais e morais.

SA: É, só não acho que seja uma coisa instantânea. A novela não tem a mesma força de um filme, de uma peça de teatro, de um romance, que é a de mudar uma pessoa. Acho que a televisão tem a possibilidade de criar ruído dentro da sociedade e isso pode gerar uma mudança significativa, mas leva tempo. Essa última novela do Gilberto Braga tinha um casal gay e ninguém se incomodou.

DC: Alguns personagens seus respondem à situação do país em cada época, como em *Cambalacho*, com todo o escracho...

SA: Eu faço muito isso. Fiz em *Deus nos acuda* principalmente. A novela era feita em cima dos dias do Collor, uma época muito divertida dramaturgicamente. *Cambalacho* era da época do Sarney. *Cambalacho* veio a partir daquela notícia de um ministro da Justiça, o Abi-Ackel, que tinha traficando pedras preciosas. Imagina o que é um país em que ministros da Justiça são traficantes de joias... A mesma coisa de *Deus nos acuda*. A gente está num país que passa vinte anos debaixo de ditadura, depois o Tancredo morre, entra o outro que já era da ditadura, e, quando tem eleição, entra justo esse! Quer dizer, Deus nos acuda!

DC: E hoje, que personagens têm a cara dos nossos dias?

SA: Eu acho que melhorou muito, apesar da corrupção e dessa manipulação que os partidos fazem com a imprensa, dentro das próprias televisões. Mas acho que está melhor do que naquela época do Collor, que era uma palhaçada. A novela começava com todo mundo rezando, aí no céu aparecia a Dercy Gonçalves: “Porra, tá todo mundo rezando? Isso aqui não tem jeito, eu quero ir pra Miami!” Nosso problema hoje é a classificação. A gente precisa ter cuidado com o que fala, porque eles leem no jornal e proíbem. Não tem diferença de quando íamos para Brasília conversar com a Dona Solange, da antiga Censura Federal. Ela era de um lado, hoje eles são do outro, mas é a mesma coisa: “Nós sabemos mais que todo mundo, e nós vamos controlar isso.” Existe a tal cartilha que, se você for ler, a gente não pode fazer absolutamente nada. “Mas nós não vamos proibir, vamos só mudar de horário.” Mas se eu faço uma novela para as nove horas da noite e mandam passar depois de meia-noite... É ou não é um poder? Tudo isso preocupa muito, e a gente tem que tomar cuidado com o que faz para não criar problema. A gente vive pisando em ovos.

PERSONAGENS E TIPOS DO CINEMA POPULAR

POR JOÃO CARLOS RODRIGUES

O cinema popular, para existir, necessita de quatro ingredientes: produção rápida e de preferência barata, roteiros que atendam aos anseios do grande público, *star-system* sustentado por uma ampla mídia, e, finalmente, um esquema de distribuição e exibição a preços acessíveis. É assim em Bollywood e Hollywood, os maiores produtores atuais. E foi assim na Itália, no México, no Japão, no Egito, em Hong Kong e onde mais ele existiu. No Brasil, país dos ciclos cinematográficos, os grandes picos de produção do século passado – a bela época do cinema mudo (anos 10), o ciclo da chanchada (anos 50) e da Boca do Lixo (anos 80) – repetiram a fórmula imbatível.

Talvez essa seja hoje uma atividade em extinção. Pelo menos no Ocidente, onde cada vez mais o cinema se transforma numa atividade da classe média (cineastas universitários substituindo autodidatas), dirigida para a classe média (cinemas de *shopping*, *multiplex*). Mas, a rigor, só existe indústria cinematográfica onde existe cinema popular. Na grande maioria dos países o cinema há muito deixou de ser autossustentável. Sobrevive apenas a atividade cinematográfica, cada vez mais financiada pelo dinheiro público. Isso mudou totalmente a relação entre o consumidor e o produto, antes regida pela lei da oferta e da procura. A TV, que era classe média, tornou-se abaixo do popular, popularesca. E o cinema, antes arte das multidões, hoje oscila entre as megaproduções bilionárias para adolescentes e os filmes subsidiados, cada vez menos interessantes. O cinema de gênero e suas subdivisões temáticas (aventuras, comédia, melodrama, musical etc.) e estilísticas (policial *noir*, bíblico, realismo socialista, histórico, espionagem, artes marciais, samurai, faroeste etc.) praticamente deixou de existir. Os novos meios de divulgação – no passado a televisão e o VHS, hoje o DVD e a internet – feriram, ao que parece mortalmente, o circuito exibidor, antes o grande estimulador do cinema para as massas. Quem viu, viu. Quem não viu, ouve falar.



Um antigo autor francês do século XIX, Georges Polti, escreveu em 1895 *Les xxxvi situations dramatiques*, volta e meia citado por quem estuda a estrutura das obras de ficção. Nele, afirma que só existem 36 situações dramáticas. Todas as outras não passariam de variantes ou fusões entre elas. Embora discutível, é uma tese interessante. Mais curioso ainda é *L'art d'inventer personnages*, escrito por ele em 1922, já depois da vitória do cinema como diversão de massa. Aqui se especula se é a situação que determina o personagem, ou o contrário. Um dos capítulos, o décimo, se intitula nada modestamente *Classificação geral dos seres humanos*. O autor resume tudo em 12 tipos principais, vinculados a diferentes deuses do Olimpo, cada um com três variantes, perfazendo o mesmo total das situações dramáticas, 36. Os livros são curiosidades arqueológicas, cheios de referências eruditas a Pitágoras e outros filósofos, mas demonstram que o estudo do personagem desde cedo despertou interesse e controvérsia. São precursores da teoria da representação (inaugurada pelo judeu-romeno-francês Serge Moscovici em 1961 no livro *A psicanálise, sua imagem e seu público*), tão *up to date* que aos ingênuos pareceu uma novidade caída do céu, sem antepassados.



Evidentemente, o enfoque de um negro, de um operário ou de um jovem classe média, dentro de uma única obra ficcional não representa nada mais do que a opinião de seu autor. Mas se o encontramos repetido em um número relativamente grande de filmes, é lícito encará-lo como uma “representação” desses grupos. Essa representação, que parte de uma observação do real, por ser este sempre mutável, quando se consolida, com o tempo deixa de corresponder à realidade que a originou, tornando-se uma peça de disseminação ideológica já ultrapassada.

No cinema popular, assim como seus equivalentes no teatro e na literatura, é necessária uma síntese que permita entrar rapidamente no enredo, abreviando a apresentação dos personagens, considerada supérflua. Entramos assim no reinado da caricatura, do arquétipo, do estereótipo e mesmo do chavão. Lembro de algo que li sobre o cinema indiano de Mumbai, que é também distribuído em partes do país onde não se fala o idioma hindí, e cuja plateia é em grande parte analfabeta funcional, impossibilitando o uso de legendas. A identificação do antagonista, ou seja, do vilão, já é expressa nas cores de sua roupa, na trilha sonora que o acompanha e até no desenho das sobrancelhas dos intérpretes. Se muda de comportamento, mudam as sobrancelhas. É uma *persona* já construída, com regras preestabelecidas, atrás da qual o ator se encaixa como numa máscara. Assim a comunicação se faz imediata, poupando cenas dispensáveis. O mesmo se deu, no Ocidente, com a *commedia dell'arte*, pois nela os tipos sociais também foram padronizados a partir do aspecto exterior, de fora para dentro. É como teatro infantil, mas feito para adultos. Foi o teatro burguês, na sua busca por realismo, que consagrou a interpretação verista, em oposição à estilização da arte popular. Seu catecismo mais famoso é o método Stanislavski, construído de dentro para fora, ao contrário de tudo que se fazia antes.



No Brasil dos anos 1950, a chanchada foi quase um sinônimo de cinema popular, com o modelo consagrado pela Atlântida em 1949 com *Carnaval no fogo*, de Watson Macedo. Há uma situação mais ou menos ameaçadora contra o jovem casal romântico, que recebe ajuda dos cômicos contra os vilões. O que caracteriza a chanchada como um gênero autônomo de comédia de costumes é, entre outras coisas, a elevação dos cômicos a protagonistas, acima dos namoradinhos; a interseção de números musicais fora do enredo; o improviso dos diálogos; e os personagens arquetípicos e caricaturais. Temos a sogra rabugenta, a esposa ciumenta, o marido mulherengo,

O HOMEM DO SPUTNIK
MULHERES, CHEGUEI!
RICO RI À TOA
ARQUEVO CINEMATCA BRASILEIRA

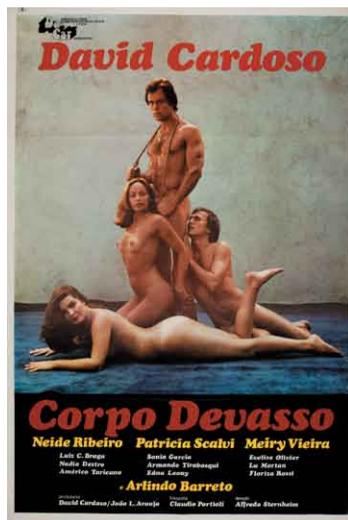
a solteirona histérica, a heroína virgem, a grã-fina, a empregadinha trapalhona, a gostosona, o cientista maluco, o funcionário público relapso, o malandro carioca, o árabe, o judeu, o nordestino, e por aí vamos. Há quem não os considere personagens, apenas “tipos”. Como nos filmes de Mumbai, a simples aparição de certos atores (a gorda Violeta Ferraz, a magérrima Zezé Macedo, o malemolente Grande Otelo, o lúbrico Zé Trindade) já detonava a gargalhada da plateia, antes mesmo de qualquer ato ou palavra. Havia uma comunicação imediata. A chanchada preenche também os outros ingredientes essenciais ao cinema popular. Era produzida pelo circuito exibidor (no caso da Atlântida, o Grupo Severiano Ribeiro), o que possibilitava um ingresso barato, garantia o circuito e tinha o seu *star-system*, selecionado no rádio e no teatro de revista.

O cinema caipira, que captou algumas das características da chanchada, descende dos dramas circenses, das histórias de Trancoso e Pedro Malazartes, dos livros de Cornélio Pires e Monteiro Lobato, dos programas de rádio do Capitão Furtado, já no final dos anos 1920. O personagem caipira (e aqui podemos falar de personagem e não de um simples tipo, sem receio de exagerar), imortalizado por Genésio Arruda e principalmente por Mazaropi, não é tão burlesco quanto os cômicos da chanchada. Surgiu como uma reação à peça musical *A capital federal*, 1897, de Artur Azevedo, na qual uma família do interior vem ao Rio, passa por mil e uma peripécias frente à modernidade, se dá mal e retorna apavorada para sua vidinha provinciana. Aquele que é considerado nosso primeiro filme de ficção, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de 1908, tem um enredo muito parecido. Não pertence ao gênero, pois satiriza o habitante do interior. A trama do cinema caipira, pelo contrário, se baseia na evidência de que o homem do interior é muito esperto, e não se deixa enganar. É um provinciano que aparenta ser bobo, mas que na verdade, usando uma expressão regional, é muito ladino. Há uma intenção social evidente, embora diluída, e sempre com solução conformista. A dramaturgia é mais sólida, mais tradicional e menos anárquica que a da chanchada, e possui um sentimentalismo inexistente no cinema carioca. Muitas das canções são tristíssimas, distantes da brejeirice carnavalesca. *Coração de luto*, do cantor gaúcho Teixeira, campeão de bilheteria em 1967, é um dramalhão lacrimogêneo para ninguém botar defeito. Como *Os dois filhos de Francisco*, o campeão de 2005, agora modernamente rotulado “sertanejo”.

Como todo produto essencialmente comercial, o cinema popular precisa agradar seu público-alvo. No caso da chanchada, esse era composto por contingentes urbanos heterogêneos, semialfabetizados ou analfabetos, do Rio de Janeiro para cima, com dificuldade de ler as legendas da produção estrangeira. Por isso encontramos personagens e tipos negros e nordestinos, comuns na região. Para o cinema caipira, hoje dito sertanejo, o alvo é a população migrante do interior de São Paulo, Sul e Centro Oeste, saudosa do recente passado rural, com seus imigrantes italianos, alemães ou japoneses. É assim que a coisa funciona, e não só por aqui. Nos Estados Unidos, recordemos, floresceu nos anos 1970 o fenômeno *black exploitation*. Filmes baratos, temperados com sexo, violência e boa música. Eram dirigidos a um segmento muito específico: o homem negro desempregado dos guetos das grandes cidades, que ia ao cinema para “matar o tempo”, e não se via refletido nos filmes de Hollywood, ainda segregados racialmente.



JECA E SEU FILHO PRETO
IMAGEM CEDIDA POR AMAZONAS FILMES COLEÇÃO MAZZAROPI
ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA
O GAÚCHO DE PASSO FUNDO
IMAGEM CEDIDA PELA TEIXEIRINHA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS
ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



A MULHER QUE INVENTOU O AMOR
CORPO DEVASO
ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA
A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS
ACERVO FUNARTE

A pornochanchada teve um direcionamento parecido: homens adultos das classes C e D, desempregados ou subempregados, em busca de sexo e erotismo. A rigor, apesar do nome, salvo na fase final, por não possuir cenas de sexo explícito, não foi uma produção pornográfica, apenas erótica. Lembremos que no Brasil existia censura prévia. A pornografia era proibida, e na televisão não se falava palavrão, nem havia sequer a sugestão de nudez feminina. Masculina então, nem pensar. Uma ordem não escrita “desaconselhava” a aparição de homossexuais muito evidentes nos programas, salvo os comédicos, onde eram ridicularizados. Na terra da mestiçagem, não havia na dramaturgia televisiva um só casal multirracial. Toda essa demanda reprimida vai de certa forma explodir de forma canhestra, porém livre, no cinema da Boca.

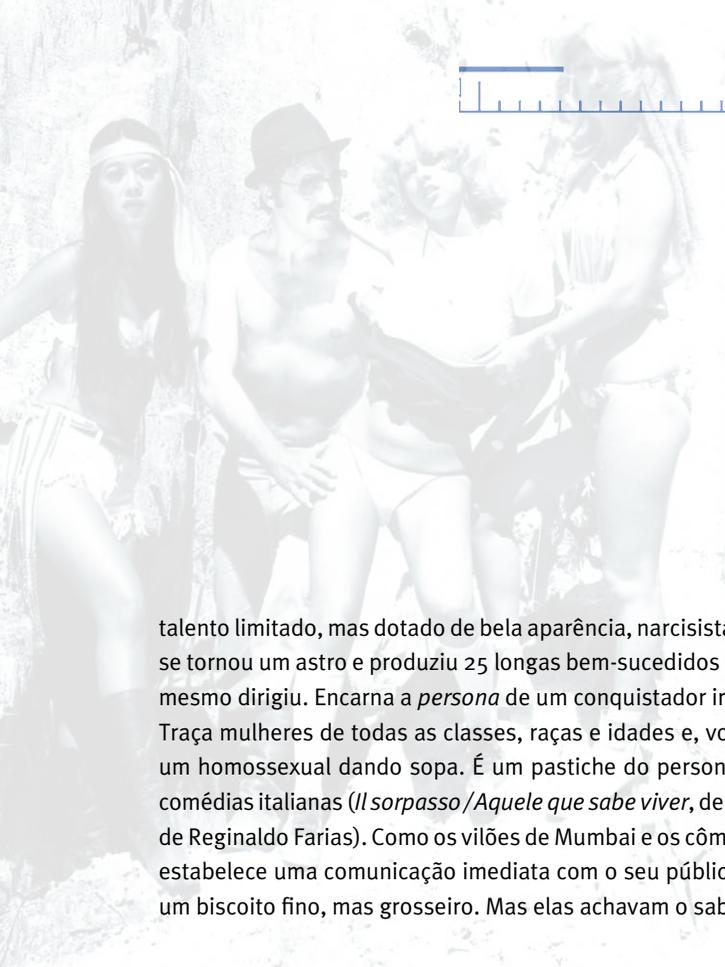
Uma entrevista do produtor A. P. Galante a João Silvério Trevisan, aqui mesmo na Filme Cultura (número 40, de outubro de 1982), revela como os filmes eram produzidos. Vendia-se primeiro o título aos investidores, em geral exibidores da periferia e do interior, que não se interessavam pelo conteúdo, desde que o produto estivesse pronto na data prevista e contivesse muita sacanagem. Daí os mais que sugestivos *Escola penal de jovens violentadas*, *A ilha dos prazeres proibidos*, *Dezenove mulheres e um homem*, *Mulher objeto*, *Nos tempos da vaselina*, *O quarto da viúva* etc. Mesmo assim, alguns bons cineastas começaram lá.

Quanto aos personagens dos filmes da Boca, ainda há muito a estudar. Se na chanchada não encontramos a mulher fatal, tão presente em todo cinema mundial, podemos afirmar que na pornochanchada toda mulher é uma ninfomaníaca em potencial. Estimuladas pelos enredos ingenuamente contestadores, com situações semelhantes aos livrinhos do pornógrafo Carlos Zéfiro, algumas atrizes se especializaram em arquétipos sexuais bem definidos. Um crítico afirmou na época que na Boca não existiam atrizes, apenas *pin-ups*. Isso me soa injusto. A fotogenia não foi a única qualidade das belas frígidas interpretadas (sim, interpretadas!) pela Helena Ramos, nem das devoradoras de homens da Meiry Vieira, ou das moderninhas emancipadas da Aldine Müller – para ficarmos só nas melhores.

Sendo o público da pornochanchada basicamente masculino, o elo de contato não eram as atrizes, mas sim os atores. Temos o caso de Toni Vieira, diretor de 31 filmes estrelados por ele mesmo, típico machão, que se inspirou nos filmes de Hong Kong, misturando lutas marciais com mulheres seminuas. É o precursor de um cinema tosco feito no interior do Brasil por amadores abnegados, como Affonso Brazza, em Brasília, e Simião Martiniano, em Pernambuco. Outro tema a ser mais bem pesquisado. Mais expressivo ainda é o caso de David Cardoso. Ator de



Helena Ramos em *Mulher Objeto*



ACERVO FUNARTE

talento limitado, mas dotado de bela aparência, narcisista, ambicioso e inteligente, ele logo se tornou um astro e produziu 25 longas bem-sucedidos na bilheteria, alguns dos quais ele mesmo dirigiu. Encarna a *persona* de um conquistador irresistível e de moral pouco rígida. Traça mulheres de todas as classes, raças e idades e, volta e meia, não dispensa também um homossexual dando sopa. É um pastiche do personagem *playboy*, muito comum nas comédias italianas (*Il sorpasso/Aquele que sabe viver*, de Dino Risì) e cariocas (*Os paqueras*, de Reginaldo Farias). Como os vilões de Mumbai e os cômicos da chanchada, David Cardoso estabelece uma comunicação imediata com o seu público cativo. Deu para as massas não um biscoito fino, mas grosseiro. Mas elas achavam o sabor delicioso.

Se na chanchada **não encontramos a mulher fatal**, tão presente em todo cinema mundial, podemos afirmar que na pornochanchada toda mulher é uma ninfomaníaca em potencial.

O carisma de um ator pode, por si só, criar um personagem que o transcende. É também o caso do capitão Galdino de Milton Ribeiro em *O cangaceiro*, de Lima Barreto. E dos cafajestes de Jeca Valadão, que vaga paradoxalmente pelo baixo mundo carioca, algumas vezes bandido (*Mineirinho vivo ou morto, Paraíba – vida e morte de um bandido*), outras policial (*Eu matei Lúcio Flávio, O torturador*), sempre trágico, sempre carismático, sempre talentoso. E, evidentemente, caso óbvio, do Zé do Caixão de José Mojica Marins, de fama internacional, já incluído no panteão dos monstros do cinema de terror.

No cinema brasileiro atual, o capitão Nascimento de Wagner Moura (*Tropa de elite*), o Zé Pequeno de Leandro Firmino (*Cidade de Deus*), o Roque de Lázaro Ramos (*Ó pai ó*) e muitos dos tipos exacerbados de *Amarelo manga* (especialmente os de Dira Paes e Matheus Nachtergaele) são sérios candidatos a personagens que vieram para ficar. São inovadores porque não existiam antes, ou não eram ainda tão bem desenvolvidos, ou não tinham repercutido tanto. Não é tão importante que reflitam, dentro do filme, pontos de vista pejorativos da classe dominante sobre a classe dominada. O que importa é que são modelos que se repetirão ainda por longo tempo, para o bem ou para o mal, com esses e outros atores. Cabe a nós observar se isso vai acontecer como arquétipo, como estereótipo, como caricatura ou como clichê. E daí concluir em que essa representação realmente contribuiu para o nosso inconsciente coletivo. Assim como as que a antecederam e as que a sucederão.



ACERVO JECA VALADÃO / ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



A figura do intelectual no cinema brasileiro pertence ao passado? Se por intelectuais entendermos aqueles heróis essencialmente românticos – o Marcelo de *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) ou o Paulo Martins de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) –, a resposta é positiva. Ocorre que o *intelectual* como *herói* tornou-se metonímia de um determinado cinema que se realizou no Brasil durante os anos 1960. Marcou presença, fixou-se como um *clichê*, deu até mesmo forma ao *cinesta-autor*, isto é, ao realizador que é *também* um intelectual.

Esse aspecto heroico ou romântico desapareceu, mas a mitologia do intelectual conseguiu resistir. O cinema brasileiro contemporâneo, aquele que surge um pouco antes da metade da década de 90 do século passado, também se preocupou em responder às questões do seu tempo. Daí a necessidade de um retorno aos grandes diagnósticos e ao elo perdido de uma sempre difusa “identidade nacional”. Uma boa parcela do cinema feito no Brasil após 1995 se pautou pela missão ambiciosa de entender o país e o mundo, ou melhor, de entender o país *no* mundo. O conjunto da produção mais empenhada nesse debate agiu, portanto, como uma espécie de *intelectual coletivo* no campo do audiovisual. Uma característica central que define esse “intelectual coletivo” é sua ambígua posição em relação ao Estado: recusa ser seu ideólogo; tampouco afasta-se de sua tutela. Nesse ponto, o dito “cinema da retomada” renovou seu interesse pela tradição.

A pergunta do parágrafo inicial pode, assim, ser repostas: a personagem do intelectual é ainda relevante no cinema brasileiro contemporâneo? A resposta demandaria um levantamento exaustivo que escapa às dimensões e ao propósito deste texto. Ainda assim, eu diria que, até 2004, alguns filmes de ficção dedicaram-se a tematizar a figura do intelectual de forma mais explícita (um exemplo é *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, 2003), ao passo que, de uns cinco anos para cá, essa personagem encontra-se predominantemente na produção documental de caráter biográfico (como *O homem que engarrafava nuvens*, de Lírio Ferreira e Denise Dumont, 2009).

A razão para essa “migração” não é clara: pode significar que há um desinteresse da ficção pela personagem do intelectual, desinteresse que corresponde ao próprio desprestígio do intelectual em uma época regida pelo espetáculo midiático. Nesse caso, o documentário seria o local onde a intelectualidade ainda pode ser “preservada”. Uma outra hipótese é a de que o cinema de ficção feito no país ainda não conseguiu perceber as mudanças significativas operadas no papel do intelectual no mundo contemporâneo.

Seja como for, a produção de longas-metragens de ficção na primeira década deste século foi razoavelmente pródiga na elaboração da personagem intelectual, especialmente no

DE FRENTE

triênio 2001-2003. Destaco quatro filmes exemplares: *O invasor* (Beto Brant, 2001), *O príncipe* (Ugo Giorgetti, 2002), *Deus é brasileiro* (Carlos Diegues, 2003) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003). A predominância de realizadores provenientes dos anos 60 e 70 não deve ser menosprezada, pois reflete o poder do mito do intelectual para essas gerações. Por outro lado, a presença de um realizador como Beto Brant não é uma concessão que faço aos “novos talentos”, mas decorrência do próprio filme *O invasor*.

O príncipe é talvez a resposta mais enfática à crise do modelo do intelectual pós-golpe militar. Gustavo (Eduardo Tornaghi), o protagonista, é um homem de meia-idade que segue uma discreta carreira acadêmica em Paris e, depois de mais de vinte anos fora, decide passar uma temporada em São Paulo. O seu reencontro com a cidade é traumático: trânsito caótico, violência generalizada, miséria, loucura. É interessante notar que os motivos pelos quais Gustavo retorna ao país não são de ordem profissional ou política, mas pessoal: sua mãe (Nydia Lícia) está com a saúde fragilizada, e seu sobrinho (Ricardo Blat) foi internado em uma clínica psiquiátrica.

O retorno a São Paulo acaba também servindo como um pretexto para que Gustavo procure por seus amigos de juventude (Ewerton de Castro, Otávio Augusto e Elias Andreato). A cada encontro, novas decepções: os antigos idealistas de esquerda tornaram-se cínicos cortejadores do poder ou impotentes amargurados. Seu último encontro se dará com Maria Cristina (Bruna Lombardi), a quem amou profundamente em sua época de estudante. Hoje, ela é alta executiva de uma empresa de *marketing* cultural.

A travessia do protagonista é irônica e amarga, mas não exclui um olhar compreensivo e até mesmo afetuoso. Sintomática é a relação de Gustavo com seu sobrinho Mário, professor de História em uma escola particular de Segundo Grau. Em suas aulas, Mário decide romper com os textos clássicos e passa a advogar uma espécie de Nova História imaginária, na qual o Brasil tenha um papel preponderante. A direção da escola o persegue e termina por interná-lo como louco.

Mário é um desdobramento de Gustavo. O delírio poético reprimido no tio encontra no sobrinho uma válvula de escape. Mas trata-se de um desdobramento negativo, que aponta para a dissociação definitiva entre o *artista* e o *intelectual*. Quando Gustavo e Mário se reencontram na clínica psiquiátrica e se abraçam, a simetria no interior do enquadramento contrapõe, ao fundo, a solidez da moldura da janela por onde a luz do sol penetra (Gustavo) à sombra estilhaçada dessa mesma moldura, refletida na parede branca do cenário (Mário). O abraço entre a razão e a loucura não resolve a fratura irreversível.



Se o artista é um *inventor* e o intelectual um *explicador*, os anos 1960 consistiram em tentar unir o artista e o intelectual num só indivíduo. Inventar e explicar são um pouco aquilo que o protagonista de *Deus é brasileiro* faz. O filme de Carlos Diegues tematiza a união entre o artista e o intelectual em uma só personagem – Deus.

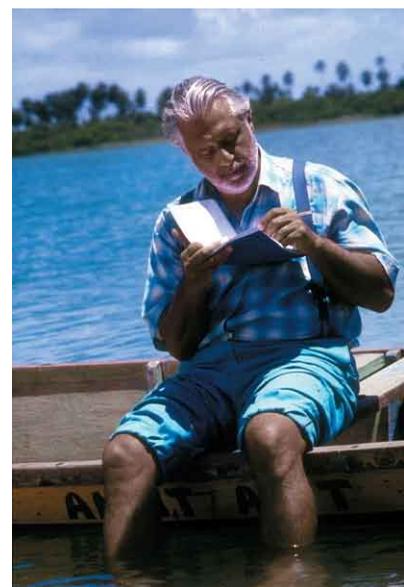
Carandiru

Interpretado pelo grisalho Antônio Fagundes, Deus resgata em parte o charme do intelectual heroico dos anos 60: voluntarioso, por vezes agressivo, aventureiro, sedutor. Há uma enorme diferença no tratamento das personagens intelectuais de *O príncipe* e de *Deus é brasileiro*. No filme de Giorgetti, Gustavo ouve com muita atenção os seus companheiros, procura entender as razões pelas quais nada deu certo. No filme de Diegues, Deus não tem paciência alguma para ouvir os humanos – ou melhor, as suas próprias criaturas. Afinal, nada do que possa ser dito lhe é desconhecido. Apesar disso, as trajetórias de Gustavo e de Deus são parecidas: ambos vêm de “fora” e estão “de passagem” pelo Brasil. Ocorre que, no caso de *O príncipe*, trata-se de uma *temporada no inferno*, enquanto *Deus é brasileiro* institui uma espécie de *road-movie* pelo paraíso terrestre.

Paraíso conspurcado, é verdade: *Deus é brasileiro* também mostra a miséria, o caos, a violência. Só que agora estamos no terreno do realismo fantástico, muito longe da comédia amarga de Giorgetti. Está nas mãos de Deus transformar a miséria em riqueza, o blá-blá-blá de seu “guia” e aprendiz Taoca (Wagner Moura) em um suave canto de passarinhos, ou mesmo fazer os dias e as noites passarem em segundos para provar a existência divina ao ateu Quinca das Mulas (Bruce Gomlevski).

Ao contrário de *O príncipe*, *Deus é brasileiro* tematiza a “vontade de potência” do artista-intelectual que avança pelo interior do Brasil, desbravando e reinventando as terras que ele mesmo concebeu. Mas esse artista-intelectual que fez maravilhas e as entregou aos seres humanos também está cansado, ou melhor, “estressado”. Após tantos anos de dedicação ao mundo e aos homens, Deus está necessitando de férias. Sua missão na Terra – mais particularmente no Brasil – é achar um substituto, um santo que possa funcionar como um Criador interino durante o período de seu descanso divino, no qual finalmente poderá vagar com tranquilidade pelo universo, assistindo ao belo espetáculo das explosões galaxiais. Mas a busca de Deus revela-se infrutífera: não há quem possa substituí-lo.

Diferentemente do que ocorre no filme de Giorgetti, Diegues reata de forma celebratória com o passado, fazendo desse processo uma profissão de fé no futuro. Não por acaso, a paisagem sintética do Nordeste une a aridez do sertão à exuberância das matas, dos rios e das praias – *cinema novo* e *mangue-beat*. No Brasil contemporâneo, o Criador agora se protege do sol de *Vidas secas* com um guarda-chuva azul, nadando nas águas verdes de um rio de Jean Manzon. Os jovens, por sua vez, são “puros”, embora às vezes ignorantes ou indolentes. Deus os compreende, em sua infinita sabedoria.



Deus é brasileiro

Em *Carandiru*, a expressão dos olhos do sábio Doutor (Luiz Carlos Vasconcelos) também é de compreensão. Baseado no livro de Dráuzio Varella, *Estação Carandiru*, o filme de Hector Babenco situa o Doutor como um intelectual que está na fronteira entre dois mundos, ao



mesmo tempo testemunha e confessor dos habitantes da Casa de Detenção de São Paulo, os mesmos que serão vítimas (ou sobreviventes) do massacre dos 111 presos ocorrido em 1992. A figura do Doutor, com seu sorriso sereno e misericordioso nos lábios, é quase a de um padre, isto é, um *guia* ou um *agente de intermediação*. Nesse sentido, *Carandiru* restabelece a ligação entre a intelectualidade e a religião. A doença e a cura não são apenas relativas ao mundo físico, mas espiritual.

O príncipe

Como o Gustavo, de *O príncipe*, o Doutor é gentil e fala pouco; sua missão é escutar a narrativa dos outros. Mas enquanto Gustavo recusa o país em que nasceu e prefere viver *lá fora*, na França, o Doutor está totalmente comprometido com o Brasil e procura penetrar nos aspectos mais recônditos, mais obscuros, quase mesmo inacessíveis do país. Gustavo e o Doutor são dois tipos diferentes de intelectuais. O primeiro não consegue se livrar do fracasso pessoal porque ainda está preso à visão totalizante característica de sua geração; o segundo entende que o percurso não é mais do geral para o particular, mas o contrário: é preciso repensar o país a partir das micro-histórias e das subjetividades. É preciso, portanto, partir do *erro* – ou do pecado original.

Nesse sentido, o Doutor está mais próximo do Deus de Carlos Diegues, já que ambos recusam o *olhar para fora* e mergulham nas entranhas do país. O que veem não é bem o inferno, mas o milagre da sobrevivência. Entre o Deus todo-poderoso e o demasiadamente humano Gustavo, o Doutor fica no *meio-termo* – daí seu caráter sacerdotal e pedagógico. O Doutor é o confessor de crimes bárbaros ou de pequenos desvios de conduta; é padrinho dos eventos sociais e amorosos; o homem que cura os doentes e forma discípulos; é aquele por meio de quem nós espectadores experimentaremos um acordo entre o melodrama e a missa épica, que tem seu auge no massacre final, espécie de apoteose do sacrifício humano, intensificada pelo barroquismo da fotografia em *claro-escuros*, a recortar os corpos dos detentos com os braços abertos, quase mesmo em cruz.

Deus é uma espécie de aristocrata; o Doutor e Gustavo pertencem ou são filhos da classe média. Assim, há sempre um Outro que estabelece uma diferença central entre esses protagonistas e o espaço social pelo qual evoluem. No caso de *O príncipe*, é o próprio país; em *Deus é brasileiro*, esse Outro é o homem; em *Carandiru*, trata-se do “povo brasileiro” metaforicamente encarcerado. O Outro – quase sempre “o pobre” – dá substância e sentido às personagens intelectuais. E é aqui que um filme como *O invasor*, de Beto Brant, surge como uma ruptura, do ponto de vista da representação da personagem intelectual no cinema brasileiro contemporâneo.

O intelectual de *O invasor* não provém dos bairros ricos, mas da periferia paulistana. Ele não pensa na totalidade das classes em termos de um utópico “universalismo”, pois desacredita nesse tipo de discurso. É pragmático; ainda assim, tem como horizonte um ideal de afirmação e de justiça, e fala em nome de uma “coletividade” – economicamente excluída mas nem por isso estática ou aprisionada em esquemas sociais abstratos. O intelectual de *O invasor* não possui mandato. Mesmo assim, age e interfere na sociedade; sua independência relativa é incômoda e indesejada. Não menos importante é o fato de que, ao contrário



O invasor



de Gustavo, Deus ou o Doutor, Anísio é uma personagem altamente sexualizada. A postura ascética não combina com ele. O intelectual de *O invasor* é fundamentalmente dinâmico e o gesto cinematográfico que melhor o define é o da câmera subjetiva que desliza em sinuosos movimentos realizados com a *steadycam*.

O intelectual de *O invasor* é Anísio (Paulo Miklos), assassino de aluguel que os arquitetos Ivan (Marco Ricca) e Giba (Alexandre Borges) contratam para matar o sócio Estevão (George Freire). A inversão proposta por *O invasor* é significativa: Anísio é intermediário entre dois mundos (o da lei e o da criminalidade; o da periferia e o do centro), e sua inteligência está em saber transitar por eles. Sua mobilidade não o descaracteriza, razão pela qual faz sentido pensar em Anísio como um “intelectual orgânico da periferia”.¹

É evidente que, sendo um outro tipo de intelectual, as armas de Anísio não serão as mesmas que as de Gustavo, Deus ou o Doutor. Anísio não sente compaixão pelas personagens com as quais interage; ele não é um tipo humanista. Seu individualismo é sintoma de um novo entendimento das classes sociais, na qual a subjetividade aflora de forma violenta. Quando Anísio leva para dentro do escritório de Ivan e de Giba o *rapper* Sabotage, ele estabelece um violento corte na tradição de cordialidade que marcou as relações entre a “classe média” e os “artistas populares do morro ou da periferia”: não é Nara Leão que faz subir Zé Ketí pelo elevador social, mas um assassino que leva o amigo da periferia para a saleta onde corre o dinheiro, obrigando os dois arquitetos igualmente assassinos a se tornarem “mecenass” de um CD.

A linguagem de Anísio promove uma outra erudição – a gíria e a visão de mundo do favelado. Nesse sentido, sua função dramática é também pedagógica, evidenciada no momento em que Anísio apresenta a periferia para a deslumbrada Marina (Mariana Ximenes), órfã de Estevão. O resultado desse “aprendizado” é encampado pelo próprio filme, sobretudo na sequência em que Ivan parte em desesperada carreira, tendo a longa extensão dos barracos que margeiam a avenida deserta como símbolo de um novo espaço social e cultural que se impõe sem pedir licença.

O desenvolvimento desse tipo de representação da personagem intelectual, tal como esboçada em *O invasor*, não teve continuidade.² Hoje, as questões relativas ao papel do intelectual parecem não interessar – pelo menos não diretamente – às novas gerações de realizadores. Talvez queira dizer algo o fato de que *O invasor*, *O príncipe*, *Deus é brasileiro* e *Carandiru* tenham sido realizados entre os anos 2001-2003, isto é, na passagem do governo de um sociólogo acadêmico para o de um torneiro mecânico e líder sindical.

De alguma maneira, esses quatro filmes dialogam com aquele momento político de transição.

1 Devo a sugestão desse termo, aplicado à personagem de Anísio, a Rafael de Luna Freire.
2 É claro que me refiro estritamente aos longas comerciais que conseguiram chegar às salas de exibição, ao DVD e à televisão. Fora desse círculo, o cenário da produção certamente é outro.

MARGEM SEM LIMITES

POR CÁSSIO STARLING CARLOS



Onde foi parar o marginal no cinema brasileiro? Enquanto o jornalismo se mantém vivo como vigilante do que proclama ser a universalização do crime, como os filmes têm escolhido representar as fronteiras que nos permitem distinguir a legalidade da ilegalidade?

Antes de nos perdermos nos caminhos sugeridos pelos rumos incertos das figurações da marginalidade em alguns longas da última década, é fundamental buscar uma orientação semântica.

“Marginal”, segundo o *Aurélio*, refere-se de modo adjetivo a algo ou alguém “da margem ou a ela relativo, ou feito, traçado escrito, desenhado nela”. Significativamente, quando usado como substantivo, o valor se recarrega de negatividade e designa “indivíduo que vive à margem da sociedade ou da lei como vagabundo, mendigo ou delinquente; fora da lei”.

A exterioridade, signo de exclusão ou não pertencimento em relação a um centro e a um modelo, tornou-se característica dominante da própria trajetória no subdesenvolvimento do nosso cinema. A postura de contrariedade, por sua vez, de escolha intencional da margem como recusa ou como denegação de pertencimento, alimentou a ruptura moderna que atravessou os anos 1960 e persistiu em mutação ao longo de parte dos 70. Tal posição pode ser reconhecida, em parte, tanto em opções estéticas como em temáticas recorrentes do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Não por acaso, do banditismo social eleito símbolo revolucionário aos personagens sem eira nem beira, o estar à margem da sociedade ou protagonizar contravenções configurava-se, àquela altura, solução metafórica, alegórica ou simbólica de conteúdos politizados. Fosse herói ou anti-herói, ser bandido parecia sempre carregar um valor autoexplicativo, o de recusa de uma ordem imposta.

Ao se voltar para a comunicabilidade seguindo o parâmetro comercial, os filmes brasileiros a partir dos anos 70 não evitaram a temática marginal, mas buscaram reajustá-la a outras funcionalidades. A ação ou figuração do marginal manteve-se, reduzidos os simbolismos, tanto em produções feitas dentro do horizonte político e estético da Embrafilme como na exploração de gêneros, como a que garantiu continuidade ao cinema feito na Boca.

Se nada mais der certo



É a era do realismo, da qual personagens como Lúcio Flávio ou Pixote se tornaram paradigmas. Cinema de ação e ao mesmo tempo de denúncia, articulação que afastava o espectro da alienação associada ao impulso comercial. Mas, em suas significações políticas, nossa adesão de espectadores àqueles bandidos também sofreu uma mutação: deixou de ser simpatia por ideais revolucionários para se tornar reconhecimento de vítimas, efeitos evidentes de uma desordem social que perdura e até se agravou (e continua a alimentar filmes que ainda assumem a tarefa de denunciar injustiças).

Utilizo todo esse recuo histórico para ter um horizonte sobre o qual identificar, com base no contraste, alguns sinais de mudança no modo de representação do bandido, marginal ou mero criminoso vista em filmes brasileiros da última década.

Adoto *O Invasor* (2001) e *Cidade de Deus* (2002) como ponto de partida, visto que ambos foram realizados próximos cronologicamente e hoje estão referendados como dois dos principais títulos da primeira década. Mas o que interessa reter desses dois exemplos é o tema da dispersão dos limites, do apagamento da distinção entre centro e a margem, da lei (& a ordem) e de seu lado de fora.

No trabalho de Beto Brant, cujos primeiros filmes já anunciavam essa concepção, o crime não está mais do outro lado. Seu título aponta para esta diluição, apesar de enunciá-la como ameaça, algo que vem de outro lugar e desestabiliza a ordem. Anísio é bandido clássico, move-se orientado pela cobiça e para isso não leva em conta a interdição do crime, mas é também profissional que executa a tarefa de forma impecável. Já o percurso de Ivan e Gilberto é que nos expõe a anomia, o estar fora da regra. Ao passarem para o outro lado como contratantes de um crime, não desorganizam menos as fronteiras, nem são menos invasores que o personagem-título. Ou, para ser mais fiel à narrativa, a partir do momento em que buscam o crime já abrem a porta pela qual o “marginal” invade o “centro”.

Assim, é necessário reformular a antiga concepção de marginalidade segundo a nova ótica dada ao crime. Neste trânsito dos personagens entre zonas antes incompatíveis, *O Invasor* mostra que o que estava separado se tornou não apenas compatível como complementar. Na circulação dos personagens, a periferia, lugar identificável da marginalidade no ambiente urbano, perde o sentido de zona de exclusão na mesma medida em que o crime adquire um *status* aceitável, se não socialmente, ao menos segundo a ordem pragmática da economia, que em todo o filme ganha referência no uso do termo “negócios”.

A transição das fronteiras entre dentro e fora da lei reaparece em *Cidade de Deus*, seguindo a dinâmica que abre o filme, na figura de Buscapé posicionado no limite entre os dois lados



CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE

O homem que copiava

enquanto nosso olhar gira em torno dele. Ela se encontra no trânsito de Buscapé, mas também em Mané Galinha, seu duplo (aliás, é quando Buscapé decide entrar no crime assaltando um ônibus que Mané aparece em cena e o filme passa a seguir seus destinos cruzados).

Em sua dramaturgia mais clássica, com as distinções definidas de personagens segundo atribuições de valores, *Cidade de Deus* traça para Mané Galinha um movimento sem volta, de mergulho no crime movido por impulso de vingança e que será, por sua vez, concluído pelo movimento de vingança do filho de uma de suas vítimas. Em ambos, contudo, é a ideia de justiça (a primitiva, do “olho por olho”) que move a entrada de ambos no crime, orientados ainda pela antiga posição de vítimas (que “justifica” seus crimes).

Já Buscapé, eixo condutor do relato, faz o caminho inverso, de “lá” (da exclusão da Cidade de Deus) para “cá” (o mundo do trabalho legal, o “JB”, a Zona Sul), sem precisar passar por uma purificação ética. Como suas entradas no crime foram todas da ordem do “quase”, abortadas por acidentes, acasos que o desviam da violência determinista, *Cidade de Deus* apenas reinterpreta sua “liberação” do espaço do crime como um destino, um “escolhido de Deus”.

Nestes filmes do limiar da década, o tipo de circulação dos personagens já indica que o marginal, o bandido desocupou o lugar de agente revolucionário, vítima ou de agente do mal, e está em vias de se agregar ao ordinário e ser mais um de nós.

Crimes sem castigo

Em *O homem que copiava* (2003) Jorge Furtado inverte a semântica de seu nome próprio e constrói um conto moral (que também foi interpretado como amoral, sintoma de uma “crise ética de nossas sociedades”) a partir de colagens intertextuais, referências tiradas de filmes e livros, citações de um repertório comum que dão ao filme a estrutura *pop* que almeja.

A narrativa, toda em primeira pessoa, orienta o espectador a partilhar as escolhas do protagonista André, enquanto inverte suas expectativas habituais. Negro e pobre, portanto marginal segundo nossos mais automáticos estereótipos, André tenta levar a vida honestamente, até o dia em que enxerga em seu modesto emprego de operador de fotocopiadora a possibilidade de reproduzir uma versão real de seus sonhos: copiando notas de R\$ 50.

Neste primeiro passo, o delito ainda vem cercado de culpa e angústia. À medida que o golpe passa despercebido e André conquista o pouco de felicidade que ambicionava, o crime propicia recompensas e equivale a conseguir dinheiro fácil (também presente no filme no



É proibido fumar

bilhete premiado de loteria, num lote legal que reitera o valor ilegal das outras fontes). Levado pela dinâmica das recompensas, o personagem embarca em contravenções maiores, que vão desde assalto à mão armada até pilotar um plano de eliminação de um inimigo, o padrasto da garota que ama. Sem punição e também sem condenação moral, o percurso de André pode ser vivenciado pelo espectador em sua “naturalidade”, seguindo a fórmula “os fins justificam os meios”. Efeito obtido graças à insistente voz *over* do protagonista que guia, orienta e promove nossa adesão a seus passos, mesmo os falsos, levando-nos a reconhecê-lo como “um de nós” (recurso semelhante ao adotado por José Padilha em *Tropa de elite* e que levou muita gente a acusar o filme de “fascista”, sendo que nossa identificação com as bravatas do capitão Nascimento é que indica o “fascismo” que há em nós).

Não se trata de fazer, aqui, papel de promotor, denunciar a falha ética de caráter, interpretando o modo de valoração destes filmes com base no pressuposto da universalização do cinismo. O que nos interessa neste artigo é apenas apontar, além da frequência da inversão que os filmes têm captado, a suspensão de soluções dramáticas tradicionais, como a acusação, a punição ou a redenção pela morte, comum nos filmes criminais tanto clássicos como modernos.

Esse tipo de subversão da expectativa nos traz para mais perto da provocação embutida em duas produções recentes, nas quais a suspensão da moral não implica que ela tenha desaparecido do horizonte, pois ela ainda paira em nossas consciências feito fantasmas.

É proibido fumar, realizado por Anna Muylaert em 2009, segue os percalços afetivos de Baby, uma quarentona solitária que cai de amores pelo músico que acaba de se mudar para o apartamento ao lado. Ela é fumante compulsiva, ele gentilmente pede que ela largue o vício. Para conquistá-lo, ela tenta.

A proibição do título ironiza a cultura de imposição de vetos a atos antes ordinários, como o que criminalizou tabagistas e os lançou à margem (“lugar de fumante é a rua”). O fato de um ato banal ser enquadrado fora da lei traduz a democratização da delinquência, mas o crime de Baby, de outro peso, vai se realizar em paralelo.

Do mesmo modo que, voluntariamente, a personagem se esforça para não fumar, involuntariamente ela mata uma concorrente, ex-namorada com retornos regulares que Baby enxerga como obstáculo à plena conquista do vizinho. A partir daí o filme inverte os sinais de “proibido” e embaralha a importância dos crimes: agora é proibido fumar, mas não é mais proibido matar para conseguir o que se quer. E oferece ao público o prazer de torcer para que o crime cometido por Baby não seja descoberto. E quando descoberto, seja ocultado. Afinal, proibido é fumar.



Somos todos Zé-ninguém

Ao modo de conclusão provisória, o meticuloso registro de experiências de diluição de certezas que José Eduardo Belmonte tem buscado (e conseguido) ao longo de sua filmografia ilustra o ponto mais extremo do apagamento de fronteiras que este artigo tenta esboçar.

Realizado em 2009, *Se nada mais der certo* é pessimista desde o título, em que o “se” já não comporta “nada mais” de provisório. O jornalista falido, a mãe deprimida e o taxista desequilibrado compõem um núcleo bastante representativo de personagens de classe média entregues ao sentimento de fracasso por não terem alcançado o mínimo que se esperava deles. Dessa angústia disseminada ao crime como possibilidade de salvação, será preciso só dar o passo.

Mais explícito ainda é o modo como Belmonte articula este trio aos outros universos da hierarquia social, levando-o a circular entre o submundo de cafetões e traficantes e a alta roda de políticos e agentes da lei que fazem girar a ciranda da corrupção.

Quanto mais testemunham esses exemplos de eficiência econômica, de criminalidade tolerada, mais se torna evidente o sentimento de incompetência desses personagens com seus projetos e profissões regulados. Quando assumem para si que “nada mais deu certo”, o crime emerge como alternativa.

Em vez dos movimentos de culpa e redenção inevitáveis nos filmes criminais, os personagens de Belmonte têm de lidar com algo muito mais difícil: a indeterminação. A ausência de um princípio regulador, de uma alçada definidora, de uma ordem que oriente distinções vem representada em Marcin, a personagem ambígua, andrógina e sedutora que serve de guia ao trio tanto na descida ao inferno como na subida ao céu.

A sexualidade transgênero de Marcin, filmada ora ressaltando aspectos viris, ora femininos, impede uma fixação do espectador em algo que seja “aquilo que ele (ou ela) é”. Não por acaso, Marcin se torna o pivô, o elo de ligação dos dois níveis de ilegalidade, o sub e o sobre entre os quais se encontra o trio de classe média.

Com o aspecto “trans” de Marcin, que obscurece as fronteiras e move as transições, Belmonte retoma a abolição de identidades posta em prática em *A concepção* com aquela espécie de crime-matriz, do qual até os sujeitos foram apagados.

É, portanto, essencial que retorne da voz e do lugar deste personagem a questão do marginal, aquela que o identifica no último diálogo de Marcin e o jornalista Léo:

“Léo – Agora sou um zé-ninguém mesmo. Um marginal completo.

Marcin – Qual a diferença entre ser um marginal e ser tratado como um?

Léo – Não sei.”

Nove em cada dez textos que têm Fernanda Montenegro como tema lamentam a dificuldade que representa falar de um mito, de alguém cujo talento não cabe em adjetivos. Este texto não se furta a este lamento, mas opta então, sem o compromisso de dar conta de filmografia tão rica, falar apenas de alguns trabalhos da atriz. Um recorte injusto talvez, precário certamente, porém com o objetivo claro de, ao analisar alguns filmes, chamar a atenção do leitor para um talento duplo de Fernanda, aquele que diz de suas escolhas e de sua força em cena.

Mais do que carisma, Fernanda Montenegro possui uma força que se impõe, um ímã que atrai nosso olhar para uma espécie de epicentro que se estabelece no espaço ocupado por ela no quadro. E não importa com quem divida a cena, é para ela que olhamos. Não muitas atrizes no mundo têm esse poder, talvez uma Vanessa Redgrave, uma Anna Magnani, mas no caso



MAIANA, DORA FERNANDA

delas, essa capacidade veio com o tempo, com o acúmulo de filmes. Diferente do caso de Fernanda. Já em *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), seu filme de estreia, fazendo o papel de Zulmira, nosso interesse está no que ela diz, para onde ela olha, para a intenção de seus gestos, muito embora contracene com atores também carismáticos. Seria possível afirmar que, nela, a total consciência da própria presença no quadro veio do palco do teatro, constituído naturalmente de uma moldura. Mas não convém esquecer que a dinâmica é outra: da projeção da voz ao tamanho do gesto, da intensidade do olhar à noção de *timing* de um plano, a atuação para cinema requer outras ferramentas, outros talentos.

Fernanda estreou em *A falecida* dominando o espaço e o tempo. O convite do produtor Joffre Rodrigues veio cheio de dedos, pois se julgava que ela, apesar de anteriormente ter feito Nelson Rodrigues no teatro (*O beijo no asfalto*, 1961), não aceitaria o papel. Imaginava-se que a grande dama do teatro não faria a suburbana Zulmira. Ou seja, antes de fazer o primeiro filme, ela já era respeitada e de certa forma cultuada. Além do mais, era também a estreia em longa-metragem de Leon Hirszman, o que poderia significar insegurança para atuar nesse novo meio. No entanto, a introjeção da personagem Zulmira encontrava como ponto de apoio as origens da atriz. Ela viveu no subúrbio carioca, fase de sua biografia sempre lembrada com orgulho, principalmente a convivência com a avó materna. As histórias de pobreza da família marcaram para sempre a visão de mundo de Fernanda, que, aliás, não nasceu Fernanda, nasceu Arlette Pinheiro Esteves da Silva. Tirando-se o Pinheiro Esteves e o “t” duplo do Arlette, sobra algo deveras distante do imponente nome artístico que escolheu adotar, porém bem próximo do universo de *A falecida*.

A falecida, uma das mais bem-sucedidas adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema, nos legou cenas memoráveis protagonizadas por Fernanda, mas provavelmente a sequência do banho de chuva entrou para a história do cinema brasileiro como a mais notável deste filme. A água, que no sistema de signos remete à libertação, à pureza, encontra no rosto de Fernanda uma felicidade estranha. A realização da cena é perfeita: num *travelling* circular, Fernanda rodopia com a expressão de um gozo arrevesado, que pactua com a pulsão de morte. Funciona como o ponto de virada entre o querer morrer e o saber que vai morrer – e ela está feliz por isto.

Por contingências da produção, a sequência foi rodada em tomada única, com cortes internos na montagem, sendo que o diretor Hirszman deu apenas uma instrução básica: “vai até eu dizer corta”. E Fernanda/Zulmira, linda e desatinada, entregou-se à câmera de Dib Lutfi e foi até o “corta”. Em sua moral peripatética, a personagem é capaz de dizer coisas do tipo “mulher que beija de boca aberta é sem vergonha”. É puro Nelson Rodrigues, mas há também algo de Medeia ali, algo de fora de controle, que rompe limites. Por sinal, Fernanda já foi a mulher que mata os filhos para atingir o amado Jasão.

Central do Brasil



Sua Medeia eletrizante, infelizmente, não nos é acessível, pois estava num caso especial da TV Globo dirigido por Oduvaldo Vianna Filho, em 1973. E este exemplo de trabalho para a TV, onde podemos somar novelas que deixaram saudade, como *Guerra dos sexos* (1983) e *Cambalacho* (1986), ambas de Sílvio de Abreu com direção de Jorge Fernando, nos permite sugerir que o cinema sai ganhando no extenso currículo da atriz. Seus momentos inesquecíveis no teatro são muitos, incontáveis, mas é o cinema que tem o privilégio de eternizá-la e de torná-la acessível. Graças a ele estamos vendo seus trabalhos recuperados em digital e nas próximas tecnologias que vierem. Poderemos sempre rever seus filmes, estudar e contemplar as filigranas de sua atuação. Com novelas o processo é mais complicado, ao menos para chegar ao público, e no teatro tudo fica apenas na memória de quem teve o privilégio de assisti-la.

Romana, Dora, Trânsito

São 22 filmes desde *A falecida*, cada um com sua importância, de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), a *O amor nos tempos do cólera* (Mike Newell, 2009) da carreira internacional. Mas certamente a atuação mais histórica e comentada é a Romana de *Eles não usam black tie* (1980), outro Leon Hirszman. A sequência mais representativa deste filme, sem dúvida, é aquela em que o marido operário (Gianfrancesco Guarnieri) e ela estão conversando na mesa enquanto Romana limpa o feijão. Fernanda sempre que pôde deu o crédito da criação desta cena à Lélia Abramo, quem primeiro fez o texto no teatro. É no cinema, entretanto, que o momento único está eternizado e é de Fernanda Montenegro que vamos sempre nos lembrar catando feijão, com seus grandes olhos castanhos e sua voz que, neste filme, é de mulher sofrida.

Da mesma forma não é possível esquecer de outro momento sublime e poderoso de Fernanda como Dora, em *Central do Brasil*, olhando-se no espelho de um banheiro de restaurante de beira de estrada e passando batom. Aqueles poucos segundos flagram uma atriz consciente de seu rosto, a ponto de emprestar ao personagem uma esperança que transcende a realidade: ela, com sua velhice e falta de atrativos, tentaria despertar desejo em um homem. Temos piedade da heroína Dora em sua jornada de transformação.

Central do Brasil, que lhe rendeu o Urso de Prata de melhor atriz no Festival de Berlim e a indicação ao Oscar, tem o mérito de ser considerado pela atriz como um filme particular, desses que não se repetem. A repercussão internacional da obra deu a Fernanda uma experiência de enorme dimensão. Viagens para lugares distantes, entrevistas para o mundo todo, propostas de trabalho sem fim.

A falecida





O amor nos tempos do cólera



O reconhecimento internacional pega uma Fernanda madura, mais consciente do que nunca de que instantes de celebridade são pífios e podem carregar armadilhas. Neste sentido, convém falar de um dos talentos de Fernanda, que está em saber o que recusar. Após a indicação ao Oscar, lhe ofereceram papéis de “chicana” e até de iraniana. O único filme internacional que aceitou fazer e que vale o registro foi *O amor nos tempos do cólera*, baseado no livro de Gabriel García Márquez. Embora não seja um filme à altura de seu talento, Fernanda tem uma presença marcante, com um personagem que se destaca, que é Tránsito, mãe de Florentino Ariza, vivido por Javier Bardem.

Ok., décadas atrás, em função da turnê de uma peça, Fernanda não aceitou fazer em *Terra em transe* (1967) o papel que viria a ser de Glauce Rocha. Mas teria Fernanda espaço para criação num filme de Glauber Rocha, especialmente neste, cujo diálogo com o público é um dos mais complicados? Suspeita-se que esta tenha sido uma recusa acertada, tal qual no campo da política foi o “não” que deu ao então presidente José Sarney, ao declinar do convite para ser ministra da Cultura. Ela, com o caráter e a elegância que lhe são peculiares, disse que não era superior a ninguém ao não aceitar o cargo político, mas nós, seus admiradores, podemos afirmar que Fernanda Montenegro é superior, sim. E ficamos aliviados ao não vê-la despachando em Brasília, sendo obrigada a ceder aos compulsórios conchavos da política, seja de que partido for.

Escolhas e recusas

Nem todos os momentos são gloriosos. Não por responsabilidade sua, mas algumas situações, em alguns projetos, não alcançaram o resultado esperado. Em *Casa de areia* (Andrucha Waddington, 2005), Fernanda é exposta de uma maneira desnecessária. Em depoimento a Neusa Barbosa para o livro *Fernanda Montenegro – A defesa do mistério*, da coleção Aplauso (2008), a atriz afirma que se trata de um dos melhores filmes brasileiros. Contrariando sua opinião, podemos sustentar que há aspectos problemáticos nesta produção. As personagens vividas por ela e pela filha Fernanda Torres enfrentam uma passagem de tempo que vai de 1910 a 1969.

Fernanda faz D. Maria, depois Áurea, depois Maria, ou seja, mãe, filha e avó. Fernanda foi submetida a uma maquiagem para lhe deixar (muito) mais jovem, comprometendo a atenção do espectador, embarçando aquele contrato de credulidade que existe nas obras de ficção de registro realista. Pois embora sejamos apresentados a um enredo com um tom que circunda o realismo mágico latino-americano (a presença de Ruy Guerra no elenco reforça esta conexão), e em que pese o teor metafórico da história, a performance dos atores é realista e implica verossimilhança.

ACERVO FUNARTE



Eles não usam black tie

Este exemplo serve apenas para demonstrar que atores não fazem grandes trabalhos sozinhos, que é difícil vermos soberbas e inquestionáveis atuações em filmes com soluções questionáveis. Porém, devemos admitir, não são problemas eventuais de maquiagem que irão penhorar a ideia de que Fernanda exerce com maestria o seu talento para *Escolhas e Recusas*. Antes da construção de personagens e antes de doar-se às câmeras em entregas viscerais, Fernanda sabe onde arriscar, sabe reconhecer bons roteiros e bons diretores, incluindo aí os trabalhos realizados para a TV, o que faz de seu talento em saber escolher, algo no nível da sua capacidade de interpretar personagens complexos. Ela é uma artista que pensa, que elabora, que mistura empirismo com racionalismo e que tem acertado ao recusar certos papéis, *lato sensu*.

Por isso, é sempre bom voltar ao que se aproxima ao estado da arte na filmografia de Fernanda, aquilo que encontrou na direção um talento a sua altura. Lembramos novamente de *A falecida* – que pode ser revisto no recente lançamento em DVD, com extras valiosos – e da cena em que Zulmira conta ao marido, na cama, que vai morrer: “Eu sei que eu vou morrer, já não sou mais desse mundo. Mas antes eu tenho um pedido, e ao último pedido de uma morta não se recusa nada”. Fernanda dá dignidade à tragédia de uma mulher ordinária. Aliás, Fernanda consegue dar dignidade a outra personagem de matiz rodriguiana, embora o roteiro, neste caso, seja original de Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran. Trata-se de *Tudo bem* (Arnaldo Jabor, 1978), a sátira que coloca duas classes sociais convivendo no mesmo apartamento, operários e classe média. Fernanda é a dona de casa Elvira, que toma dinheiro do paletó do marido enquanto ele dorme.

Podemos enfileirar os grandes momentos deste filme e em meio a eles sobressai aquele em que Elvira, vestida com uma camisola cor-de-rosa, insinua-se languidamente para o marido Juarez (Paulo Gracindo). A cena, de planos longos, envereda para Elvira falando das fezes da tia, vociferando contra o preço do feijão, do óleo de girassol, da banha de porco... e termina com ela acusando o marido de ter uma amante. São pelo menos três registros dramáticos envoltos na capa do farsesco. Paulo Gracindo era um grande ator, mas simplesmente não dá para olhar para outro ponto da tela que não seja onde está Fernanda. Ela passa de uma escala dramática para outra como que escorregando, deslizando. Ao menos essa é a primeira impressão, mas sabendo de seu empenho na criação dos personagens, no tempo dedicado aos ensaios, concluímos que a cena é resultado de muito trabalho, também. O paralelismo entre os dois filmes, *A falecida* e *Tudo bem*, está no fato das duas personagens serem delirantes e decadentes, em amplo sentido. Uma quer morrer, a outra quer ir a um motel. Uma consulta as cartas, a outra faz macumba.

E vale lembrar que, como não se trabalhava com som direto, os diálogos eram dublados e os atores que dublam, por sua vez, precisam construir dois momentos da representação. Então, há que se notar as perfeitas inflexões de Fernanda, numa unidade dramática impressionante. Ainda sobre a voz, é preciso recordar que é de Fernanda a voz de Jeanne Moreau num dos mais belos filmes brasileiros, *Joanna Francesa* (Cacá Diegues, 1975). E, mais uma vez, é fascinante observar as modulações que funcionam organicamente, juntando corpo e voz.

Outros trabalhos virão, outras biografias serão escritas. O importante é que os brasileiros, cinéfilos em especial, saibam que vários filmes de Fernanda Montenegro já podem ser vistos e revistos em DVD. Vê-la atuar, nas diferentes fases de sua vida, resulta num deleite que não tem preço.

Existem atores, existem bons atores, existem grandes atores. Mas há uma outra categoria fora dessa escala: a dos atores que nos seduzem com seu carisma, nos arrastam com a facilidade que têm em transformar seus personagens em puro deleite. Paulo José e Hugo Carvana são dessa estirpe. Eles foram alguns dos nomes que consideramos para essa entrevista numa edição dedicada a personagens do cinema brasileiro. Se acabamos conversando com Selton Mello é porque ele bem representa essa linhagem na geração que se projetou nos anos 1990.

Selton é o senhor absoluto do espaço cênico nos filmes em que atua. Sua fome de representação devora o drama (*Lavoura arcaica*), a comédia (*O auto da compadecida*, *A mulher invisível*) e tudo o mais que se encontra entre um e outra (*Jean Charles*, *A erva do rato*, *Meu nome não é Johnny* etc.). Há em cada um desses personagens um processo de construção em parte técnico, em parte instintivo, e seria difícil apontar onde um método acaba e o outro começa. O frequente resultado é o prazer de vê-lo atuar, assim como quem assiste a um fenômeno de comunicação em pleno ato.

Bicho de cinema, teatro e televisão, de uns tempos para cá ele partiu para o trabalho de direção. Suas escolhas de elenco têm refletido um pensamento original quanto ao emprego do ator. Tanto *Feliz Natal* quanto o novo *O palhaço* são filmes que se estabelecem pela particularidade de seus personagens. Não deixam de ser filmes de ator, ao mesmo tempo que filmes de autor.

Nesta entrevista, concedida por *e-mail* à equipe de Filme Cultura, Selton Mello comenta a forma como prepara seus personagens, estende-se sobre suas influências, seu aprendizado e suas metas de trabalho. Virar o Harpo Marx, por exemplo.



“ATUAR É SER UM MENTIROSO HABILIDOSO”

Filme Cultura : Quais foram os personagens mais difíceis de encarnar, os que mais te deram trabalho ou sofrimento? Por que eles?

Selton Mello : Jean Charles e Johnny foram complexos. Tive a tarefa de dar vida a alguém que existiu, como o Jean, ou alguém que existe, como o João Estrella (Johnny). Não foi nada fácil ter sido observado por parentes, amigos, checando se estava sendo fiel na minha leitura. Em ambos os casos, procurei ser leal antes de tudo ao meu trabalho com liberdade. Não me prendi a trejeitos desses personagens. Ouvi e vi tudo o que pude e fiz da maneira que minha intuição indicava. Senão não estaria exercendo na plenitude a grandeza da minha profissão, livre para criar um personagem de ficção. Senão seria psicografado e não tenho talento mediúnico (risos).



Meu nome não é Johnny

FC: E quais foram os personagens mais divertidos; os que você compôs mais facilmente? Por que eles?

SM: Minha parceria com Guel Arraes me deu grandes alegrias. O Chicó de *O auto da compadecida* e o Leléu de *Lisbela e o prisioneiro* foram muito saborosos. Mas com muito suor na estrutura de trabalho do Guel. Fazer comédia é uma arte difícil demais, e ele sabe como poucos como se deve caminhar no terreno do riso. Comédia é matemática. Outro filme muito divertido foi *Árido movie*, do amigo talentoso Lírio Ferreira. Sertão de Pernambuco, um grupo muito talentoso por perto, e tenho a vaga impressão de não ter feito um *take* sequer sem uma cerveja na mão. Não sei se fiz um bom trabalho, mas foram duas semanas bem divertidas (risos). E muitas vezes o que fica é sua passagem com um grupo. Celebração.

FC: Você tem 38 anos e trabalha como ator desde os 8. Algum dos grandes atores com quem você contracenou nesses 30 anos teve influência decisiva no seu modo de interpretar?

SM: Tenho 37 anos, não acrescento um a mais na minha biografia, meu fígado e minha mente agradecem (risos). Sou adepto do prazer de fazer listas, e mando uma relação de atores que cruzaram meu caminho e fizeram minha cabeça: José Lewgoy, José Dumont, Paulo José, Pedro Paulo Rangel, Drica Moraes, Mariana Lima e Marco Nanini. Dos gringos cito Groucho Marx, Marlon Brando, Sean Penn, Robert De Niro (quando ele tinha saco pra atuar), Jack Lemmon, Peter Sellers e Pernalonga, que é um “ator” com *timing* de comédia insuperável. Mas semana que vem essa lista sofrerá ajustes e não estarei aqui para apresentar a lista dos 10 mais da semana. Tudo bem, assim é a vida.

FC: Você faz teatro, onde quem comanda é o ator. Faz cinema, onde quem comanda é o diretor (você mesmo se tornou diretor). E faz televisão, onde quem comanda é o roteirista, ou, em certos casos, o personagem. Como essas diferenças se refletem no seu trabalho?

SM: Não vejo diferença entre atuar nesse ou em outro veículo. Tudo tem de passar pela verdade. Sem verdade não dá nem pra chupar um chicabom, diria o Velho Nelson, uma flor de obsessão.

FC: Existem grandes atores que adaptam sua personalidade ao papel que desempenham (Marcello Mastroianni, Peter Sellers) e outros, também grandes, que adaptam o papel à sua personalidade (Marlon Brando, Michel Piccoli). Como você vê esse jogo de cena?

SM: Gosto de ver todo tipo de ator se expressando, inclusive os canastrões. O canastrão real é fascinante em sua sofreguidão. Muito divertido ver aquele ator que faz um esforço hercúleo pra chegar a algum lugar e só consegue se aproximar do risível. Aprendo muito nessas observações. O que não dá é aquele tipo de ator “tomado”, que “vira” o personagem. Não tenho a menor paciência pra isso. Acho despropositado e um tanto patético. Atuar é ser um mentiroso habilidoso, manipular a realidade e transfigurar seu corpo e mente pra chegar em algo que simule com consistência o que se chama de verdade. Um simulacro da verdade. O ator é um ilusionista.

FC: Você prefere o estilo de interpretação da *commedia dell'arte* (em que o personagem é composto de fora para dentro, seguindo uma tradição antiquíssima) ou do método Stanislavski (em que o personagem é composto de dentro para fora, usando as emoções pessoais do ator)? Estilização ou veracidade?



Jean Charles

SM: Não tenho um método, cada trabalho oferece um tipo de aproximação com o personagem. A meta traçada por mim é um dia não fazer nada, esforço algum na levada de meu trabalho. Deixar que o público complete meu trabalho. Lacunas na interpretação são muito saudáveis. Gosto da ideia de interferirem no que estava sentindo ou pensando. Mas estou bem longe disso, ainda é uma busca diária. Atuar com a máxima simplicidade é um sonho de consumo.

FC: Interpretar um personagem é dar concretude por meio de expressões faciais e movimentos corporais a coisas muito abstratas como sentimentos e emoções, é transformar a ficção do personagem escrito na realidade visível de uma representação, um trânsito entre consciência e intuição. Se isto for verdade, como ele se dá em você?

SM: Você foi preciso na descrição. Ser ator é desafiar a rotina dos sentidos. Transitar entre o mundo do visível e o mundo do sensível. Estar atento para que a imaginação não seja asfixiada.

FC: É sempre a mesma pergunta: como conciliar opostos? Psicologia e farsa, entretenimento e experimentação, televisão e cinema, contemporaneidade e reconstituição histórica, a verdade humana do personagem e o artifício da representação, interpretação e direção?

SM: Como ator, procuro servir ao diretor. Ele tem a chave daquela matéria, como ele quer contar aquela história, que tintas deve usar. Repito, a ideia é buscar uma economia na minha expressão; é possível ser econômico até numa tourada. Esse é o desafio. O ímpeto criador lutando contra a precariedade dos meios de que disponho para me fazer entender. E é nesse embate que está a graça da coisa toda.

FC: O trabalho de composição do personagem de *Lavoura arcaica* é dos mais notáveis do cinema brasileiro, tanto pela riqueza psicológica quanto pela sutileza de detalhes. Ao mesmo tempo, alguns personagens seus para a televisão, sobretudo os históricos, se aproximam da farsa popular. Como consegue conciliar estes dois aspectos, aparentemente contraditórios, o drama e a comédia?

SM: Sinceramente? Não sei como fiz essas coisas todas. Simplemente fui em frente, batendo cabeça, acumulando insônias, acertando em cheio aqui e errando grosseiramente acolá, mas fui em frente. Em *Lavoura arcaica* eu era um menino de 25 anos a serviço da potência criativa de Luiz Fernando Carvalho. Nos embebedamos da poesia de Raduan Nassar e fundamos nossa igreja particular. Um grupo de famintos. Ainda hoje descubro camadas nesse filme. Fui uma peça virulenta, um ser com as feridas expostas. O Luiz conduziu tudo aquilo e eu não tinha a consciência plena de onde iríamos parar; me agrada a ideia de viver uma aventura emocional assim com meu diretor, sem intermediário, ou seja, sem um preparador de elenco. Admiro muito o trabalho deles, são notáveis, mas acho que nos últimos tempos essa fórmula se alastrou demais. E penso que com isso começamos a ter uma geração de diretores que delegam essa função. E eles estão perdendo a oportunidade de meter a cara no muro, errar, engendrar doces e comoventes travessias com seus atores, alargar as fronteiras de suas criações.

FC: No seu primeiro filme, *Feliz Natal*, você escolheu um elenco de atores de estilos completamente diferentes. Leonardo Medeiros é introspectivo. Darlene Glória é instintiva. Lúcio Mauro, completamente racional. Foram os personagens que exigiram esses atores, ou foi o contrário, você pensou nos atores antes de escrever os personagens?

SM: Foi um pouco das duas coisas. Acho também que existe uma procura enorme por novos atores, sou altamente favorável. Tem muita gente nova talentosa à espera de uma chance pra meter o pé na porta, e eles são muito bem-vindos! Mas gosto demais de trabalhar com atores que, não se sabe por quê, foram deixados no banco de reservas. Darlene Glória e Paulo Guarnieri são excepcionais e tinham fome de expressão. Me interessei demais por isso. Lucio Mauro é um ator estupendo, restrito aos papéis cômicos. Que prazer pra mim e pra ele colocá-lo em um registro rodrigueano. Esta característica deve permear meu trabalho de diretor para sempre.

FC: Na coletiva de imprensa durante o Festival de Paulínia de 2009, você falou sobre um processo interno de reflexão (crise?) sobre a vida e o trabalho. Mencionou que essas questões municiaram a construção do protagonista de *O palhaço*. Este processo ainda está em curso? Pode-se dizer que o palhaço Benjamin é seu alter ego? Como esse trabalho de interpretação, considerando também que você escreveu e dirigiu o filme, impactou a sua carreira de ator?

SM: Esse personagem nasceu de um desconforto pessoal e voou com suas próprias asas para se tornar um cara de carne e osso no mundo da ficção. Começou como um alter ego e virou outra coisa. Vivi dias memoráveis ao lado de Paulo José, um ator pra mais de metro, um artista que não tem tempo a perder, um menino hiperativo. Me identifiquei demais com a maneira com que o Paulo enxerga a profissão e a vida. E fomos para o picadeiro como duas crianças. O fato de ter dirigido também foi algo absolutamente natural, não senti em nenhum momento das filmagens o peso disso. E pretendo repetir a experiência.

FC: Na ocasião da entrevista, você queria que Wagner Moura interpretasse o palhaço Benjamin, mas acabou assumindo você mesmo o papel. Foi particularmente difícil representar um personagem construído a partir de seus próprios dilemas?

SM: Eu sabia quem era aquele personagem. Os seus dilemas foram se proliferando como Gremlins, já não eram mais os meus dilemas, virou um personagem palpável. Foi assustador num primeiro momento e libertador logo em seguida. Agradeço a oportunidade que o Wagner me deu declinando do trabalho. Pude refazer alguns caminhos que eram muito caros pra mim. É uma história muito simples de alguém que acha que não sabe mais fazer o que sabe fazer. A boa e velha crise de identidade. *O palhaço* pretende ser um filme de claro entendimento, um filme solar. Filme de sonho.



A mulher invisível



O palhaço



GUILHERME MAIA

FC: Ainda sobre o palhaço Benjamin, você citou em recente entrevista que se inspirou, na interpretação, em Oscarito, Didi Mocó e *Bye bye Brasil*. De que forma cada uma destas fontes te inspirou? Houve outras influências?

SM: O trabalho de Peter Sellers em *Muito além do jardim* oxigenou bastante meu trabalho para chegar até o Benjamin desejado. Sou um camarada atento a tudo, antena ligada tempo integral, vejo tudo, me interesse por tudo, Tarkovski com Didi Mocó, um olho no Godard e um olho nos calouros do Raul Gil. Tudo é relevante. Clarice Lispector, Nelson Ned, literatura de cordel. Tudo é alimento. Sou um curioso obstinado. Cantei no programa de calouros do Bozo com 7 anos de idade e 30 anos depois estava em um *set* com o poeta Julio Bressane. Fui alfabetizado verbal e audiovisualmente. O Brasil é isso tudo e mais um bocado de outras folhagens. Não quero me furtar de ver, ouvir, ler o que me der na telha. Tenho certeza de que poderei transfigurar todas essas referências em uma outra coisa no instante seguinte. Ser profundo hoje e um ignorante de babar na gravata amanhã. Responder a essa mesma entrevista daqui a dois meses e dizer exatamente tudo ao contrário. Somos mutantes, a roda gira e não estaremos no mesmo lugar daqui a algumas horas. Toda convicção é uma prisão. Sou um bom ouvinte, sou mineiro, aprecio a arte de escutar e falar cada vez menos até que um dia eu vire o Harpo Marx. Eis uma outra boa meta a ser traçada (risos).

FC: Como o ator Selton se comporta quando é o diretor Selton que dirige outros atores? Ele se anula ou interfere na direção? Ou melhor, em que medida uma e outra coisa acontecem?

SM: Sou bastante rigoroso na direção. Posso estar completamente equivocado na leitura do filme que quero contar, mas me agarro firme nas minhas convicções e vou até o fim na descoberta com meus atores e minha equipe. Sou contra e acho ultrapassados os diretores histéricos. Em *O palhaço* o espectador pode mais uma vez se deparar com atores extraordinários e nada frequentes na tela, como Moacir Franco, Jorge Loredo, Ferrugem, Fabiana Karla. Retomo minha via de trabalhar com atores que nem sempre são utilizados como acho que deveriam. E procuro um equilíbrio com atores como Paulo José, Teuda Bara do Grupo Galpão, Jackson Antunes, Tônico Pereira, jovens talentosos como Alamo Facó, Erom Cordeiro e vários outros. O que nos moveu foi a vontade de sonhar juntos. Circo e cinema são uma bela combinação. Fizemos um filme carregado de esperança e sonho. No lugar do espanto, oferecer um bocado de encanto.

GUILHERME MAIA



UM FILME

ESTÔMAGO de MARCOS JORGE

por FÁBIO ANDRADE & RODRIGO DE OLIVEIRA

DAS TRIPAS, CORAÇÃO

por Fábio Andrade

Estômago é um filme de dualidades. Toda a sua realização se equilibra justamente na orquestração de forças que correm juntas a todo momento, por vezes fluindo em uma mesma direção, por outras, produzindo um conflito. Essa particularidade compõe a espinha dorsal de raciocínio e dramaturgia na qual o filme se sustenta, mas é explícita também em diversas instâncias miúdas dentro de cada cena, na maneira como os elementos que a compõem se colocam em conflito. Dados esse cenário e a facilidade da metáfora, é sedutor comparar o trabalho de Marcos Jorge no filme a uma simples harmonização entre um prato e o vinho que melhor lhe acompanha. Mas, ao contrário de uma refeição comum, o filme não tem a intenção exclusiva de agradar, de saciar os sentidos sem colocá-los em dúvida. Em *Estômago*, a combinação com frequência precisa buscar o choque, o destempero, a predominância de um sobre o outro. Por vezes, é imprescindível que a desarmonia seja extremada a ponto de induzir o vômito.

A primeira dualidade clara do filme está em sua estrutura de montagem. Temos duas histórias que correm paralelamente, mas que não funcionam como o que se convencionou chamar, no jargão cinematográfico, de “montagem paralela”. Pois tal modalidade compreende a simultaneidade de duas ações, que eventualmente desembocam em uma mesma conclusão. Aqui, porém, o paralelismo é literal – uma vez que duas trajetórias realmente paralelas nunca chegam a se encontrar – e se dá com um truque de montagem. *Estômago* promove a coexistência do *antes* com o *depois*, do presente com o passado – coexistência impossível na vida real, e que o filme cria por meio de artifícios, com objetivos muito precisos. A cena que melhor ilustra isso se dá aos 15 minutos de projeção, quando Raimundo Nonato (João Miguel) se deita pela primeira vez no



quartinho anexo ao boteco de Zulmiro (Zeca Cenovicz). Com uma fusão, saímos do quarto para a cadeia, onde vemos Nonato deitado na mesmíssima posição. Com esse recurso de montagem, Marcos Jorge estabelece uma equivalência entre aquelas duas estórias, aqueles dois espaços, aqueles dois nacos de uma mesma vida. O paralelismo da montagem nos diz, explicitamente, que o que interessa aqui não é exatamente a trajetória de Raimundo Nonato, uma vez que ela não nos é apresentada em sua linearidade original. O que interessa é o movimento realizador que percebe o que os dois episódios têm em comum e de como ali, nesse entroncamento, está a essência daquela trajetória. Interessa, portanto, a própria fusão.

Esse recurso, porém, tem consequências que precisam ser olhadas com detenção. Pois *Estômago* gira, também, em torno de binômios discursivos que são retrabalhados a cada plano. O primeiro, e talvez o mais surpreendente, é justamente o que se dá no corte do quartinho no local de trabalho para o canto da cela de prisão. Há, aí, uma equivalência que será reproduzida ao longo de todo o filme: para o protagonista, a relação trabalhista é uma forma de prisão, assim como estar preso é uma forma de trabalho. O paralelismo da montagem chama atenção constante para as similaridades do ambiente da cozinha com o da cadeia, cada qual com sua hierarquia, seu código de conduta, sua divisão de tarefas, sua organização social. Se a linearidade estrita inevitavelmente resultaria em uma relação causal entre os acontecimentos, a montagem entrecortada é dotada de uma inquietude quanto à própria causalidade, cuja origem ela tenta determinar. Mais do que dizer que Raimundo Nonato acabou preso por um dia ter ido para a cidade grande – como faria uma montagem linear – o paralelismo coloca em perspectiva o quanto a relação entre trabalho e o talento é violenta. Como vemos no filme, “talento” é o valor que motiva uma das tatuagens que Nonato carrega no braço (as outras simbolizam sua mãe – logo, sua origem – e a coragem, valor surpreendente para uma personagem aparentemente tão insegura e arreada, mas que se confirma ao longo do filme). A montagem paralela é norteadada por uma linearidade outra, que não diz respeito aos acontecimentos, mas sim à corrupção gradual de um prazer de ofício, que se basta em sua própria realização, por uma sociedade de poderes que não valoriza as atividades por suas essências, mas sim pelo que ela é capaz de produzir de concreto.

Isso nos leva ao segundo binômio temático de *Estômago*, que se completa na aproximação entre a comida e o sexo. A cena que estabelece esse segundo par se dá ao lado do quartinho que, pela fusão, seria associado à prisão – o que traz um caráter doméstico particular às instâncias produtoras de sentido originais no filme. Nela, vemos a prostituta Íria (Fabiula Nascimento) em nudez pós-coito, indo buscar algo para comer na geladeira. Seu corpo brilha sob a luz difusa do eletrodoméstico – o mesmo tipo de iluminação que é usado na fotografia de moda, de publicidade ou nos filmes eróticos *soft* exibidos na televisão. Uma vez determinado o par comida/sexo, esse binômio produz a tensão de todas as cenas de refeição – tensão que culminará no filé-mignon tirado da nádega de Íria, mas que é reiterada a cada encontro dela com Nonato, e a cada lição culinária de Giovanni (Carlo Briani). A conclusão natural dessa segunda equivalência é a resposta encontrada por Nonato para a corrupção de seu talento desinteressado: para conquistar o poder é preciso produzir a possibilidade de prazer. Não à toa, uma das lições de Giovanni assemelha o cozinheiro a uma espécie de feiticeiro, onde o essencial é conhecer os ingredientes e saber combiná-los de maneira a produzir um certo torpor, uma flutuação hedonista. As equivalências



diretas são resumidas em uma frase do protagonista, quando ele diz que Seu Giovanni – não só empregador, mas também aquele que conhece os truques de sedução do mundo moderno – mereceria o beliche de cima na cadeia. Em uma sociedade regida pelo prazer, conhecer o percurso do prazer é como poder transformar sapos em ouro.

A maneira como Marcos Jorge administra essas dualidades faz de *Estômago* um caso não muito comum de filme crítico no panorama contemporâneo. Nesse sentido, Marcos Jorge é de notável clareza na escalação de dois atores: Babu Santana, uma espécie de prisioneiro-padrão do cinema brasileiro recente; e João Miguel, protagonista típico de filmes aprisionados na indefinição de suas trajetórias circulares. *Estômago* é movido por valores contrários a esses, uma vez que a prisão deixa de ser logradouro simbólico dado e se torna consequência de uma armação social, e que a busca do filme e a de seu “herói” seja movida por uma obstinação rara que, mais do que detectar problemas, tenta determinar suas razões. Com isso, *Estômago* não traz exatamente novas questões, mas promove relações entre elementos comuns no cinema brasileiro, de maneira a se extrair alguma conclusão sobre seus papéis na arrumação social. Não há espaço para tipificação ou menos ainda para letargia, pois é ela a razão dos problemas.

Estilisticamente, *Estômago* também vive uma série de dualidades, transitando entre uma intenção realista e um tom explicitamente fabular. Há, nessa conjunção, um embate claro entre a vivência brasileira e o tão falado olhar italiano do diretor – evidente desde a acertada combinação discreta de vermelhos, brancos e verdes de cenografia e figurino, à citação-homenagem a *Boccaccio '70*, filme episódico realizado por Fellini, De Sica, Visconti e Monicelli cujo pôster decora uma das paredes do restaurante. Como índice mais claro dessa fabulação, temos a própria nomeação das personagens, como na promessa de realidade pós-filme encarnada pelo bandido Etcetera, e o constante rebatismo simbólico de Nonato – que nasce com nome de santo, é visto na prisão como Alecrim, mas quer ser visto como Nonato Canivete. A clareza fabular desse recurso é tamanha que se tornou marca na produção em animação da Pixar – das mudanças de nome picarescas de *Procurando Nemo* ao batismo determinista do cozinheiro-farsante com nome de massa, Linguini, em *Ratatouille*.

O equilíbrio desse tom, por sua vez, se concentra em uma oscilação constante entre a sofisticação e um certo mau gosto que o diretor nem sempre consegue dosar. Se por um lado temos a acertada estratégia animalasca de alguns atores (João Miguel e Fabiula Nascimento em especial), por outro há uma capa encantada na fotografia de Toca Seabra que parece nunca deixar que o mau gosto atinja de fato a superfície fílmica. Por mais que a cenografia se esforce em levar ao filme uma carga de repulsa, a clareza da fotografia e a fidelidade cristalina da trilha-sonora (outro fator italiano) colocam *Estômago* em uma posição desconfortável de enterregistros, onde suas potências não são exploradas ao máximo nem para um lado, nem para o seu contrário. Da mesma maneira, o humor dos diálogos parece nunca se deixar levar pela falta de modos do próprio texto, perdendo-se em alguma estância movediça entre *Bendito fruto* e *A mulher de todos*. É curioso, portanto, que um filme tão questionador sobreviva com uma certa complacência em sua própria realização estética, não trazendo para a *mise en scène* o que é tão admirável em sua disposição original. Como realização estética de um projeto de tamanha ambição, falta a *Estômago* a disposição de vomitar suas próprias vísceras.





O BRASILEIRO CORDIAL SE DEVORA

por Rodrigo de Oliveira

O que pode haver de mais curioso na revisão de *Estômago* três anos depois de seu lançamento não é exatamente o retorno às piadas sempre em *timing* perfeito, as atuações dó de peito, a emulação de um subgênero cinematográfico tão pouco explorado no Brasil como é a comédia culinária. Lápis, papel e a memória do desfecho nas mãos, o melhor exercício é perceber onde estavam, ali no meio de tanto sotaque e tanta trilha sonora, tanta comida e tanta volúpia, as raízes para o sociopata arrivista que o protagonista Raimundo Nonato revela ser no fim do filme. Este é um jogo de pequenos gestos, da condução de olhares, de pistas muito soltas jogadas no caminho por Marcos Jorge, mas que tornam esta apreciação da segunda visita tão mais interessante.

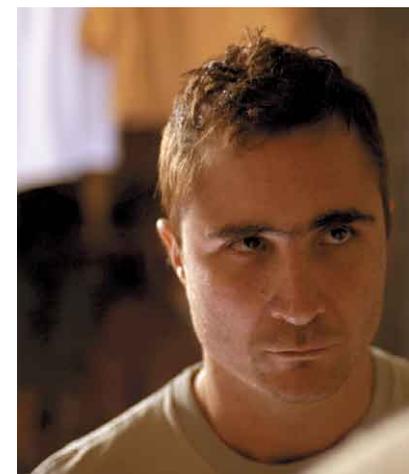
Estômago começa com um monólogo de Nonato para a câmera, uma aula de história gastronômica à sua maneira, João Miguel carregando no regionalismo quase histriônico de seu personagem, e ali já está o exemplo de tudo aquilo que poderá vir a dar errado dali para frente: o conto das origens do queijo gorgonzola é interrompido brutalmente por um sujeito (que em breve saberemos ser o chefe da cela em que Nonato está preso), rechaçando de partida tudo aquilo que, para o cozinheiro, é valioso e querido por um incômodo primário com o odor peculiar do alimento. Bujú é o primeiro a retirar de Nonato aquele que parecia ter sido seu maior bem conquistado ao longo da trama – o direito de falar, de construir-se intimamente sob as bases que escolher e de admitir como seus os discursos que antes lhe pareciam tão distantes (porque empolados, cheio das palavras estrangeiras e das expressões difíceis). Um homem que sabe tanto quanto ele não pode ser calado assim – e Marcos Jorge, muito inteligentemente, lhe abre o espaço que for para que suas narrações preencham sua personalidade com essa sapiência dos que olham para a vida com segurança e certeza de dever cumprido, mesmo quando o que estivermos vendo na tela seja ainda a errância do retirante nordestino sem lugar onde cair morto.



Origem, uma das marcas que Nonato carrega tatuadas no braço e que mostra a outro detento no fim do filme: uma estrela que homenageia a mãe, outra que simboliza o talento, e um pássaro vermelho, “louco”, sinal de coragem. O protagonista é, de certa forma, um desafio bem-humorado à crença um tanto ultrapassada de que é do interior do Brasil profundo, sobretudo do Nordeste, que surge o brasileiro modelar, o sujeito cuja constituição mais pura definiria aquilo que todos nós, como nação, fomos desviados de ser. Que o caminho deste mesmo sujeito, tornado migrante no sul do país, seja este de humilhação, pobreza e desprezo, isso é algo que já conhecemos (sobretudo enquanto “imagem de cinema”). Mas o Nonato de Marcos Jorge é mais chegado ao Deraldo de *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade, porque se percebe só e depauperado na cidade, mas sabe ouvi-la e, por vias diferentes, sabe reagir a ela usando a língua da própria cidade. Não saberemos se o instinto assassino de Nonato o acompanha desde sempre ou se é apenas uma reação darwinista radical ao que a urbanidade lhe impôs. O que podemos ter certeza é que há um homem diferente entre aquele que se cala frente aos insultos do dono de boteco Zulmiro e aquele que chega até a se insubordinar jocosamente diante do patrão, chefe de restaurante italiano, Giovanni. Entre um e outro, Nonato descobriu seu talento. E entre ter seu poder de narração e condução confrontado e ser desafiado a suplantá-lo, aquele que ponha sua voz recém-conquistada em dúvida, ele descobre a coragem.

Quando habita o ambiente prisional, *Estômago* é ainda mais incisivo ao falar da luta de classes sem nunca pedir para si a propriedade política e intelectual que costuma vir, nos filmes, sempre antes da maneira como ela se dá em cena. Um *contraplongêe* simples, lição do velho Welles (reforçada pela posição do brutamonte no beliche) já destaca um líder, em torno do qual se reúnem castas das mais variadas, cada uma delas imediatamente identificada em seu nível de poder, posição diante do grupo e possibilidades de mobilidade social. É interessante pensar em como o dito cinema gastronômico, retirando-se aí sua matriz sentimental-publicitária, sempre lidou com o ato de comer como o momento limítrofe da noção de civilização. Se no dito período marginal brasileiro a deglutição mais acentuada, sem limites de compostura ou etiqueta, estava lá para recolocar aquele homem brasileiro dos anos 1970 no mais primário de sua existência (ali para onde era possível existir, uma vez que toda erudição e civilidade de um jovem país haviam sido postas em cheque pela truculência de um regime ignorante), um primarismo que soava saudavelmente cômico – e a figura de Fabiula Nascimento devorando um prato de macarrão durante o sexo aqui ecoa imediatamente a de uma Wilza Carla em *Os monstros de Babaloo* (1970), por exemplo –, em *Estômago*, quando encarnado por Nonato, ao ato gastronômico corresponde justamente o oposto, o ápice da construção de um sujeito esclarecido e historicamente construído, mesmo que apenas no curso de poucos meses de trabalho.

O migrante se aburguesa, num certo sentido. Tudo ainda passa pelo filtro de seu linguajar, de sua visão muito simplória do mundo, mas algo foi adquirido nessa passagem. E se pensarmos como as tramas culinárias se encaminharam no cinema internacional, pontuadas por um lado com *A comilança* (1973), de Marco Ferreri, e por outro com *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher*



e o amante (1989), de Peter Greenaway, veremos que o “algo” é sempre perverso. Começa-se pela volúpia, associação imediata entre a carne a se cozinhar e a carne do corpo feminino, sobretudo, para que se chegue ao cúmulo da autodeglutição, do canibalismo sofisticado (não à toa há, em ambos os filmes, uma origem muito claramente demarcada no depósito de horrores que era o *Salò* de Pasolini). A legitimação desse ato limite, nos casarões burgueses da Itália ou da Inglaterra, corresponde a um processo de desespero e decadência moral, do esvaziamento absoluto daquilo que se compreende por humano. Mas, estranhamente, em *Estômago* ele não só se liga a um momento muito anterior à decadência, ou seja, à própria ascensão social e a conquista de poder, como também se dá, paradoxalmente, quando Nonato parece estar se preenchendo de humanidade, e não o contrário. Uma humanidade torta e viciada, é bem verdade. Mas a única possível para aquele sujeito.

E, no entanto, contra tudo o que se poderia dizer sobre a exibição pejorativa dos tipos culturais que atravessam o filme, qualquer ideia de panorama social ou diagnóstico do isto-tudo-que-está-aí brasileiro, em Marcos Jorge, sempre esbarra na peculiaridade desse sistema social que *Estômago* exhibe. Afetos são trocados de maneira quase constrangida, nenhum laço real é digno de se considerar como tal (a revolta sanguinária de Nonato é insurgida contra aquele que mais o ajudou, é verdade, mas mesmo ao dono do botequim, a quem nunca se impôs o menor tom carinhoso, é lançado um afago do protagonista a certa altura). Não há sentimento de grupo nem mesmo no interior da prisão quase romântica que o filme nos apresenta. Nonato, em dado momento, surge em contato com a bebida alcoólica produzida na cadeia durante uma partida de carteados, e o filme insiste em nos dizer que sua violência sempre explode durante a embriaguez, mas mesmo assim ele não parece pertencer àquele grupo específico, nem a qualquer outro. Quando finalmente chegar ao mais alto beliche da cela, Nonato será filmado frontalmente, e não mais de baixo para cima como o último líder fora. Nada mais justo com um personagem a quem se concedeu a voz e o verbo de maneira tão direta. E, ao mesmo tempo, nada que uma terceira ou quarta revisão de *Estômago* possam dar conta de explicar. “É eu”, insiste Nonato a cada vez em que se apresenta sob um pseudônimo diferente, estes que precisou assumir ao longo da vida para recolocar-se dentro dos ambientes a que foi exposto. Mas quem ele seja, herói ou facínora, culpado ou vítima, isso nunca saberemos. E é tão melhor que seja assim.

Rodrigo de Oliveira é crítico de cinema, roteirista e cineasta, e atualmente prepara seu primeiro longa-metragem de ficção, *As horas vulgares*.

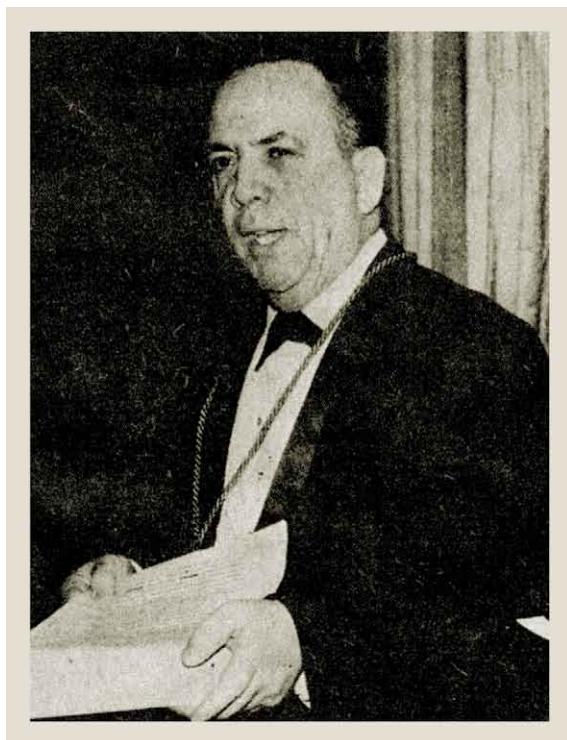


WALTER DA SILVEIRA

ADVOGADO DO CINEMA

Conheci doutor Walter da Silveira por volta de 1954, em uma das sessões do cinefórum do Colégio Marista de Salvador, na Bahia. Naquela época existiam cinefóruns nos colégios religiosos e doutor Walter, que havia fundado o Clube de Cinema da Bahia quatro anos antes, era o convidado de honra daquela sessão. Creio que o filme era *A paixão de Joana D'Arc*, de Carl Dreyer, uma profusão de primeiros planos irradiantes e silenciosos. Ao apresentar o filme, pela primeira vez vi e ouvi uma das instigantes preleções de doutor Walter (todos o chamavam assim), que logo depois seriam constantes em minha formação, quando passei a frequentar seu clube de cinema: olhos fechados, concentração absoluta, precisão nas informações e indicadores estéticos que abriam um leque de perspectivas na leitura do filme. E depois um debate, guiado pela cultura fílmica e pela cultura humanística dele, ambas enormes.

Os olhos cerrados durante os discursos era uma característica interessante, fazia o mesmo atuando como advogado trabalhista. Às vezes até durante os debates ou em uma conversa informal fechava as pálpebras e se aprofundava em si mesmo buscando as palavras. Articuladíssimo, vibrante, gordinho, terno e gravata (quase sempre também usava umas camisas claras e largas), era visto pelos cineastas do Rio de Janeiro que visitavam Salvador como um exemplar do personagem “advogado baiano”. Devia ser pelo talento verbal e pelo ar bonachão, pelo sorriso recorrente e as gargalhadas sonoras. Nós, os baianos, sabíamos que, apesar da eloquência quase solene, ele estava longe desse perfil, estava longe da oratória barroca, das filigranas rococós, da prosopopeia, da empolgação e dos gestos açambarcadores. Seu discurso era claro, didático e minuciosamente arquitetado segundo a finalidade. Nos tribunais, defendendo operários, favelados e pobres inadimplentes, a arquitetura era a do convencimento, da persuasão, lastreada na defesa dos direitos humanos e das leis do trabalho. No clube de cinema e nos seus



ensaios sobre ética e estética cinematográficas, a arquitetura se baseava no tripé análise, posicionamento pessoal e abertura para outros posicionamentos.

Já em 1962, Paulo Emilio Salles Gomes, escrevendo no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (24/03), destacava essa postura não escolástica de Walter da Silveira: “(...) teve discípulos simultaneamente negadores e criadores, isto é, aqueles que, se insurgindo contra as lições, na verdade prolongam a obra do professor. É dessa didática harmoniosa e vivificante que surge Glauber Rocha, nascido do cineclubismo para a crítica e daí para a realização. As etapas foram percorridas através de constante rebeldia”.

Não foram poucas as discussões veementes entre Glauber e doutor Walter, inclusive porque outra característica do grande mestre, além dos olhos fechados, bonomia, bom humor, vasta cultura e o desprendimento para ensinar, eram os surtos de irritação, muitas vezes desproporcionais ao motivo que os causava. Era temperamental. A abertura para outros posicionamentos além ou contrários ao seu não significava cancela aberta, *laissez passer*. O opositor tinha de enfrentá-lo com vigor, com argumentos à altura, e deslizes na qualidade do debate ou espertezas (blefes ou “chutes”, como se dizia) podiam acender o fogo do temperamento – uma ira amedrontadora mas passageira, que não deixava rastros quando se reconciliava com o desafiante – as pessoas não precisam brigar, as ideias sim.

Certa vez me enredei nessa “didática harmoniosa” sem muita consciência de onde estava me metendo. Escrevi alguma coisa no jornal criticando uma mostra de filmes que doutor Walter estava fazendo e ele se irritou, discutimos em público, houve alguma polêmica midiática e ficou aquele estranhamento, ele não falava comigo, eu tinha receio de forçar a barra e me aproximar, “doutor Walter, o senhor é meu mestre”. Pouco tempo depois, ele fez a apresentação de *Deus e o diabo na terra do sol* no lançamento comercial em Salvador. Após os elogios a Glauber e à consolidação do Cinema Novo como fenômeno universal, anunciou o “complemento”, o curta-metragem que também seria exibido, meu filme *Lenda africana*. Disse que o curta era uma novidade como documentário, que estava diante de um jovem cineasta promissor e não de um “desafeto” como muitos podiam pensar, e que nossas convergências eram bem mais numerosas que nossas divergências. Na saída nos abraçamos, me emocionei e ele riu das minhas lágrimas, disse: “cabeça dura, coração mole”.

Quando Walter Raulino da Silveira funda o Clube de Cinema da Bahia, em junho de 1950, está cumprindo 35 anos de idade, casado há sete com Ivani Brasil, tem quatro filhos (Tânia, Ariston, Kátia e a recém-nascida Márcia) e já tinha passado por muita coisa. Aos 13 anos, em 1928, começa a escrever notas sobre cinema e teatro para o maior jornal de Salvador. Antes e depois escreve



TEMPO GLAUBER

poemas. Faz agitação de esquerda na política secundarista, participa de congressos da juventude proletária. Aos 16 anos inicia a Faculdade de Direito e, universitário, milita na Juventude Comunista e funda o Sindicato dos Estudantes da Bahia. Aos 20 já é advogado, alista-se na Aliança Libertadora Nacional e cria a Frente Única Juvenil Contra o Fascismo. Em 1945 filia-se ao Partido Comunista Brasileiro, ainda na ilegalidade, e passa a fazer jornalismo diário. Toda essa intensa atividade política e intelectual é exercida enquanto cumpre temporadas em várias cidades do interior baiano como pretor (juiz togado de pequenas causas). Também em 1945 demite-se do ministério público e dedica-se à advocacia sindical, transformando-se em um dos maiores profissionais dessa especialidade em sua época, apelidado “advogado do povo”. Também produz textos jurídicos, colaborando em publicações especializadas (em 1960 lança o livro *A importância de ser juiz*). Em 1946 é um dos fundadores do Instituto Baiano de Direito do Trabalho e instala-se definitivamente em Salvador em 1949, encerrando o vaivém entre o interior e a capital.

Nas duas décadas que viveu após a fundação do Clube de Cinema da Bahia (morreu em novembro de 1970, aos 55 anos) acelerou ainda mais o ritmo da vida. Seu casamento com Ivani lhe trouxe mais três filhos, completando sete: Ivan e as gêmeas Diana e Eliana. Organiza festivais de filmes, é membro do Conselho da Cinemateca Brasileira, frequenta festivais na Europa, entra para a Academia de



Letras da Bahia, cria o Grupo Experimental de Cinema da Universidade Federal da Bahia e a União Baiana de Escritores, colabora no projeto do Museu de Arte Moderna da Bahia. Encontra tempo para ser vereador e deputado estadual pelo Partido Trabalhista Brasileiro e receber honorários de todo tipo. Também foi ator. Podemos vê-lo em *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, e *A grande feira*, de Roberto Pires.

Em 1956, na crise do movimento comunista provocada pela condenação de Nikita Krushev à exacerbação de poder de Stalin, morto em 1953, Walter se desliga do Partido Comunista, decepcionado. Apesar da condenação aos métodos de Stalin, Moscou intervém na Hungria, esmagando um levante popular que exigia “socialismo verdadeiro” e o fim da ocupação soviética. E o Realismo Socialista ainda era oficial na União Soviética e influenciava fortemente os comunistas ao redor do mundo. Era o momento de doutor Walter superar sua disjuntiva individual e interior entre a fidelidade ao partido e a aversão aos sectarismos relacionados à arte, à criação artística, principalmente o Realismo Socialista – política de estado para a estética implantada por Stalin em 1930. Toma a mesma atitude de seu amigo Jorge Amado e de Picasso e de outros grandes artistas e intelectuais que, nessa época, se afastaram do Partido Comunista. O afastamento do PC não significou o abandono dos princípios e ideais do socialismo, que defendeu até o fim de seus dias como norteadores de seu pensamento e ação humanistas. O golpe de estado de 1964, com os sindicatos para os quais advogava ocupados pelos militares, causou-lhe profunda depressão, logo superada pela esperança de que a reação da sociedade (a fase 1964-1968, com passeatas e protestos em todo o País) reverteria a situação. O segundo golpe, o AI-5 de dezembro de 1968, cassou essa esperança, desanimou-o, sobreviveu apenas dois anos a essa tragédia brasileira. Consta que, no momento extremo, chorou, mas suas últimas palavras foram “muito obrigado”.

Apesar de sua relação ininterrupta com a advocacia, dedicou a maior parte de sua vida à paixão que o assaltou desde a infância, vendo os filmes mudos dos anos 1920. A arte cinematográfica o empolgou e gerou o ensaísta referencial e envolvente, o teórico maior que encontramos nos livros

Fronteiras do cinema (Tempo Brasileiro, 1966), *Imagem e roteiro de Charles Chaplin* (Mensajeiro da Fé, 1970) e *História do cinema vista da província* (Fundação Cultural da Bahia, 1978) e em centenas de textos iluminados que publicou em distintos jornais e revistas, reunidos nos quatro alentados volumes de *Walter da Silveira – O eterno e o efêmero* (organização de José Umberto Dias, Oiti Editora, 2006). É a partir do ensaísta, do agudo crítico cinematográfico, que são desenvolvidas suas outras facetas, a de professor, a de militante da política cinematográfica brasileira, a de cineclubista, a de formador e impulsor da geração baiana do Cinema Novo e da Tropicália. Essa sua característica de Ogum era germinada no teclado da máquina de escrever, soando nas noites de sua casa no bairro de Nazaré e depois em seu apartamento no bairro da Graça, cercado por aquela família enorme e carinhosa. Abordou todas as gestações e irradiações estéticas importantes do cinema, desde seus primórdios aos anos 1970, entendeu com clareza a relação do cinema com a economia e a política e os possíveis desdobramentos disso no futuro. Desde o início da década de 1940 dizia que o cinema não é apenas “uma alegria artística” e sim “uma necessidade para os povos”, um direito de todas as culturas e países, e que era (e foi, como sabemos) “o processo mais direto e sintético de realizar esteticamente o espírito do século XX” (Diário de Notícias, 29/01/1943).





Ao fundar e animar o Clube de Cinema da Bahia, em 1950, estava plantando as bases e os fermentos da grande virada cultural modernizadora que aconteceu em Salvador pouco tempo depois. Toda a juventude pensante ou curiosa da cidade acorreu ao clube e logo apareceram jovens do interior e de outros estados, atraídos pelo rumor de que na Bahia estava acontecendo algo novo. Tudo que devia ser visto para a formação de uma excelente cultura cinematográfica foi exibido e comentado, todas as escolas, todos os estilos, todos os grandes artistas, todos os tipos de montagem e interpretação, todas as novas tendências. De Dziga Vertov a Norman McLaren, de Rossellini a Cassavetes, de Chaplin a Bergman e Yasujiro Ozu e Fellini e Ford e Emilio Fernández e todos os *et cetera* importantes para que entendêssemos as dimensões artística, psicológica, psicossocial, econômica e, aí estava o alvo de doutor Walter, humanista do fenômeno cinematográfico, o vírus do específico filmico. Logo o Clube de Cinema era o centro nervoso da cultura baiana, onde mestre Walter injetara uma nova interface da sua paixão: a possibilidade da produção de filmes na Bahia.

Incendiário também é um bom adjetivo para ele. Iniciou o incêndio que logo se propagaria com a montagem da vanguardista Universidade Federal da Bahia, pelo histórico reitor Edgar Santos, com atenção especial para as escolas de arte (teatro, música, dança, artes plásticas) e um grande salto qualitativo na área de humanidades, além da importação de grandes mestres e artistas estrangeiros e de outras partes do Brasil. E que se propagaria ainda mais quando toda uma geração muito especial começou a atuar nessa universidade e na produção cultural saindo, exatamente, dos portões abertos do Clube de Cinema: Glauber Rocha, João Ubaldo Ribeiro, Paulo Gil Soares, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Anecy Rocha, Roberto Pires, Antonio Pitanga, Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Helena Ignez, Sônia dos Humildes, Rogério Duarte, Waly Salomão, Emanuel Araújo, uma lista que encheria páginas porque também aí estão centenas de pintores, gravadores, escultores, jornalistas, músicos, poetas, dramaturgos, atores. E uma quantidade de cineastas e técnicos e críticos de cinema. Todos filhos espirituais de doutor Walter. Esses filhos espirituais foram os agentes do efervescente ciclo de cinema baiano, os quase quarenta

filmes produzidos de 1958 a 1968, quando Salvador foi saudada por Georges Sadoul, o maior historiador de cinema da época, como a nova “Meca do cinema” (não pela quantidade, mas pela qualidade dos filmes). Uma Meca tropical, esquerdista e com seu profeta a quem todos tratavam por doutor.

Sua atenção com os rebentos do Clube de Cinema continuava quando aqueles jovens se iniciavam na vida prática, profissional. Glauber recorria a ele para qualquer assunto, até para problemas de produção. Eu não havia cumprido nem um ano como crítico profissional, com coluna assinada, e ele me levou pelo braço à Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, em novembro de 1960, em São Paulo, quando conheci Paulo Emilio e Francisco Luiz de Almeida Salles, vi pela primeira vez *Aruanda* e me iniciei nos meandros da política audiovisual. Ele me jogou no meio da fogueira (como a centenas de outros). Uma generosidade apontada para pessoas e para as vanguardas. Com o surgimento do Cinema Novo na Bahia e no Brasil, entusiasmou-se e anteviu o impacto que aqueles filmes tão vigorosamente brasileiros e transgressores causariam no nosso cinema e no cinema em geral. Quando a onda do Cinema Marginal se fez presente, no final dos anos 1960, acompanhou-a de perto como um surfista, provocou Rogério Sganzerla, enalteceu *Meteorango Kid* de André Luiz de Oliveira: “um filme extremamente a se considerar pelo que representa como explosão de talento selvagem, como instinto para a criação cinematográfica, como manifestação de um testemunho crítico sobre o existir atual” (Tribuna da Bahia, 26-11-1969). Ele não se deixava ficar para trás, era um ginete de vanguardas — e o que alimentava essa atitude, esse olhar para além do horizonte visível, do presente, era a consciência da força da comunicação audiovisual, de que o cinema era mais do que uma grande arte e um grande negócio, que a invenção dos Lumière, de Edison e Méliès se transformava velozmente em uma linguagem decisiva para a saúde emocional, social e política da humanidade, enfim, para o futuro da espécie.

Orlando Senna é cineasta, escritor e jornalista. Ex-Secretário Nacional do Audiovisual e atual presidente da TAL-Televisão América Latina. Entre seus filmes destacam-se *Diamante bruto*, *Brascuba*, *Gitirana* e o clássico *Iracema*. Como roteirista, *Ópera do malandro*, *O rei da noite*, *Coronel Delmiro Gouveia*. Seus livros mais recentes são os romances *Um gosto de eternidade* e *Os lençóis e os sonhos*.

**POLÍTICA, OURO, JACARANDÁ,
GUERRILHA, PALAVRAS, SUICÍDIO**

Traduzido de *Cinéma 70*, n.º 150, 11/70 (escrito em 1968)

Publicado no Brasil em *Trajatória Crítica*, Ed. Pólis, SP, 1978

Vidas secas, *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, que datam de 1963/64, continuam sendo obras chaves da filmografia brasileira, mas pertencem indiscutivelmente ao passado. A vida inumana do Nordeste que, tal como a interpretava o cinema, exprimia antes a angústia da classe média que problemas rurais, é uma fonte de inspiração que se esgotou. Os conflitos da classe média aparecem de modo cada vez mais lúcido sem personagens como Fabiano de *Vidas secas*, Antonio das Mortes de *Deus e o Diabo*, o motorista de caminhão de *Os fuzis*, e se torna cada vez mais difícil para os cineastas deixar de abordar diretamente a situação desta classe de que constituem um dos aspectos da vanguarda cultural.

Os acontecimentos políticos e militares de 1964 aceleram esta evolução e surgem então filmes que tratam da classe média urbana. Estes filmes urbanos não atingiram o nível de expressão dos filmes rurais anteriores e não foram muito apreciados pelos europeus: nem por isto deixam de representar um passo à frente do cinema brasileiro. Quer se trate destes pequenos burgueses proletarizados de *Procura-se uma rosa* onde se manifesta a raiva do autor diante da dificuldade de entrar na sociedade de consumo (afinal, cada um tem direito à sua geladeira), ou dos gerentes de indústria de *São Paulo — sociedade anônima* onde os fabricantes de autopeças, apesar de sua euforia, não têm nenhuma autonomia e dependem dos trustes internacionais, ou ainda a mulher neurótica de *A falecida* que vive ativamente um processo de autodestruição, apresenta-se uma classe média apática, estagnada, angustiada, os braços abertos para o fascismo. Essa linha atinge seu ápice com o poema sociológico *Opinião pública*, onde a classe média é vista como uma massa que não constitui uma verdadeira classe social, é incapaz de discernir seus próprios problemas e, por causa disto, vive constantemente no medo, se alia a grupos políticos e econômicos que sabem manobrá-la, e tenta abafar sua inquietação, seu pânico, sua ausência de perspectiva no misticismo, no fanatismo, no moralismo.

Mas este caminho tem fim. Embora um filme como *Copacabana me engana* dê prosseguimento em 1968, com sensibilidade, à angústia sem perspectiva de um adolescente classe média, de nada adianta repisar na tecla do marasmo. O problema é político. Os cineastas não podem mais recuar diante da política, entendida em sentido lato. É *O desafio* que introduz a política no Cinema Novo.¹ Sem dúvida, já havia elementos políticos no cinema brasileiro por exemplo esta sátira da classe política feita através da caricatura de um deputado corrupto em *Rio quarenta graus*. Mas é a *O desafio* que se deve a introdução da política no próprio centro do filme. Marcelo é um jornalista que não faz, diretamente, política, mas cujo comportamento profissional e sentimental é inteiramente orientado pela posição que toma diante dos acontecimentos políticos e pelo futuro que aspira para o conjunto da sociedade brasileira.

Ser concernido pela política, no entanto, é insuficiente num país em transe: do jornalista Marcelo passamos ao poeta Paulo Martins que não pode deixar de fazer política. Só a política transformará a sociedade. É *Terra em transe* que orienta quase todo o cinema brasileiro até hoje. O poeta que se joga na política não é, nem se torna nunca um profissional da política. São motivos éticos, é a impossibilidade de aceitar a sociedade tal como ela é que o levam à ação. A política é para ele um instrumento da ética. A realização total será a harmonização da política, da ética e da estética. Ética e estética podem se harmonizar, já a política não é nem moral nem estética, e isto arreventa Paulo Martins, que desconhece Maquiavel. Por não se tornar um político profissional, Paulo Martins será sobretudo uma força de pressão. Ele tentará influir sobre os centros de decisão neste ou naquele sentido, agirá sobre o governador populista para que se torne uma real expressão do povo. Quer dizer que Paulo Martins procura a política no nível em que ele se expressa oficialmente, no nível dos altos mandatários. O que Paulo Martins consegue identificar como política no conjunto da sociedade, é somente a política de cúpula. É isto a política no atual cinema brasileiro: o sistema parlamentar e a política partidária tal como existem no Brasil, ou melhor, tal como existiam antes de 1964. A política não é um fenômeno que

1 A política, não o político que permeia todo o cinema novo.

concerna ao conjunto da sociedade, o conjunto das classes sociais. É esta mesma política que encontramos em *Cara a cara* e *O bravo guerreiro*, onde ela será precisamente qualificada de “política do ouro e jacarandá”, alusão às ricas residências modernas de gosto colonial onde os políticos profissionais discutem e tomam suas decisões. O personagem que domina esta política do ouro e do jacarandá é um alto mandatário elegante, de um fascismo delirante, que Paulo Autran interpretou magnificamente em *Terra em transe* e que Paulo Gracindo retomará com a mesma segurança em *Cara a cara* ou *Blá blá blá*.

Em *O bravo guerreiro*, a política é a ginástica que faz um deputado que passa de partido em partido para obter a aprovação pelo Congresso de um projeto de lei favorável aos sindicatos. O filme segue com rigor matemático a dança do projeto de senador em deputado, de deputado da situação em deputado da oposição. Quase que não é mais política, é politicagem, é sobretudo formalismo político. A política encontra-se enclausurada numa esfera tão reduzida que o sentido político do filme se ressent. *O bravo guerreiro* é obviamente um filme de oposição, um filme que nega o mecanismo parlamentar e os homens que o manipulam possam ser a expressão política da sociedade. No entanto, como esta sociedade e sua expressão política não aparecem no filme, este se torna um ataque contra o Congresso e é qualificado de fascista (o que não é de modo algum) por ter sido lançado no momento que os militares também atacam o Congresso. Porque a política de cúpula não é senão um efeito da política, porque ela não pode expressar o conjunto da política, o sentido de um filme como *O bravo guerreiro*, aliás admirável, encontra-se reduzido. Estes filmes são antes filmes sobre a política do que filmes políticos. Os filmes anteriores a 1964, do tipo *Vidas secas*, que não se interessavam pelo mecanismo político, mas que apresentavam um mecanismo social global, têm certamente uma perspectiva política mais fecunda.

Será que os cineastas não têm uma compreensão mais realista da política? Provavelmente. Mas atualmente, eles não se detêm em captar o conjunto de um fenômeno político, nem apreender a significação política do conjunto da sociedade. Eles se preocupam principalmente em interrogar as possibilidades de ação política que tem um homem de seu meio.

A política então se reduz àquilo que este homem entende por política. O espectador, quer em *Terra em transe*, quer em *O bravo guerreiro*, não tem acesso direto ao fenômeno político; ele só tem acesso àquilo que uma consciência considera político. Entre o espectador e a política, há sempre a mediação de uma consciência (a do personagem). E esta consciência não é revolucionária, é reformista, pelo menos até os minutos finais do filme. Ela é reformista porque pertence à cúpula ela também. O poeta de *Terra em transe* é amigo do senador fascista que o considera como um filho. O bravo guerreiro é deputado e ligado ao sistema. Ora, o sistema e a cúpula só consideram política aquela que praticam. Como o povo não é uma entidade política formulada nos termos oficiais do sistema, como o povo não está fazendo a revolução, o povo simplesmente não existe. Há uma intenção crítica evidente nesta omissão do povo: trata-se de salientar que a política do ouro e do jacarandá só diz respeito aos interesses de alguns grupos dominantes; esta política não diz respeito ao povo, não o serve e não emana dele. Mas há também uma atitude menos crítica, embora lúcida em *Terra em transe*: a dificuldade que tem a classe média para entender a política no seu conjunto, de ter um ponto de vista político sobre o conjunto da sociedade. Pois ela está fechada sobre si mesma, sobre o seu medo. E também o fracasso, flagrante em 1964, da vanguarda da classe média quando tentou se associar ao povo. Assim, o povo não existe. Isto é subentendido de modo parnasiano em *O bravo guerreiro*, isto se expressa de modo angustiado em *Fome de amor* e quase trágico em *Terra em transe*. À pergunta “O povo, onde está o povo?” feita pelo personagem de *Fome de amor*, responde uma imperturbável panorâmica sobre a Baía de Angra dos Reis: uma natureza solitária e calma, a superfície da água que nada perturba e onde o sol se reflete, algumas ilhas de vegetação ainda virgem. O povo não existe. Em *Terra em transe*, o poeta tenta pela agressão levar os representantes do povo à política: ele violenta o camponês, o insulta na tentativa de acordar este povo “covarde e analfabeto”. Sem resultado, evidentemente. A política não é uma questão de moral.

Raros os filmes que tentaram apreender a política ao nível da sociedade global. Já foi citado *Opinião pública*: é o único filme que se esforçou em analisar a significação e o comportamento político de uma classe, a classe média. Pode-se criticar uma compreensão insuficientemente dialética das

O bravo guerreiro



ACERVO FUNARTE

estruturas sociais, mas é uma tentativa única e que só foi feita em relação à classe média. *Proezas de Satanás na vila de leva-e-trás* pode ser um filme parcialmente fracassado, mas que, também, tem uma compreensão mais fecunda da política. O filme estuda um fenômeno político e econômico: o desenvolvimentismo. Paulo Gil Soares tenta apresentar o funcionamento e o sentido de todas as camadas sociais: como se verifica este repentino surto de crescimento, como se organizam as diversas camadas sociais em função deste desenvolvimento, quais são as relações que se estabelecem entre elas, quais os efeitos sobre a política de cúpula, quais as conseqüências do fracasso. Embora limitado porque a análise política não foi suficientemente aprofundada, *Proezas de Satanás* é uma das grandes aberturas para o atual cinema político brasileiro.

Opinião pública e *Proezas de Satanás* são possíveis porque não há personagem mediador entre a política e o espectador. Nestes filmes, opera-se diretamente a análise ou a reconstrução de um fenômeno político. Mas, por enquanto, são exceções. Em geral é um personagem que nos introduz à política. E o que acontece com este personagem? As pressões exercidas por Paulo Martins sobre o sistema ficarão sem resultado; é uma ação individual que o sistema não pode aceitar até o fim, porque, em última instância, até para os demagogos, o sistema defende os seus interesses. Portanto, o personagem fracassa. Já que são motivos éticos que o levaram à política, este fracasso é vivido de modo bastante individual e desesperado. O desespero o conduz a uma negação radical do sistema e do tipo de ação que ele mesmo praticou. Esta negação pode assumir a forma de um suicídio. É o que se dá em *O bravo guerreiro*, cuja última imagem apresenta o deputado em primeiro plano, olhando o público nos olhos, com o cano do revólver na boca. E isto é uma novidade total para o cinema brasileiro. Já era muito raro que um personagem morresse no final de um filme (o que ocorre em *Os fuzis*), mas era impensável que um filme se encerrasse com um suicídio. *O bravo guerreiro* ainda é caso único.² A forma

2 Posteriormente, *O bandido da luz vermelha* também levaria o personagem ao suicídio.

atualmente generalizada da negação é o apelo à violência, à guerrilha. A metralhadora erguida pelo poeta agonizante no final de *Terra em transe* inaugurará este final (...).

A guerrilha, qual o seu sentido no cinema brasileiro? Ela não representa uma proposta realmente nova, nem uma ação política realista. Ela é antes de mais nada a sublimação do desespero do personagem principal e do autor do filme. O indivíduo que fracassou, sem perspectiva, grita pela violência para sair do seu desespero. A guerrilha torna-se assim um mito compensatório; a impotência da ação gera, ao nível do imaginário, uma ação radical. A guerrilha não é encarada nestes filmes como uma possibilidade real. Ela não é uma possibilidade real porque a ação política praticada anteriormente não era real. É a mesma saída que propõe um filme amador como *Sara*: um estudante está confrontado com os terríveis problemas que lhe coloca a sociedade brasileira, sem que a universidade lhe proporcione os meios de enfrentá-los; seu desespero individual o leva a uma corrida desenfreada erguendo uma metralhadora. Poderia até se chegar a filmes que apresentam a guerrilha como remédio contra a fossa. Estou exagerando, mas há muita ingenuidade nesta guerrilha para a qual se encaminha o intelectual frustrado de *Desesperato* ao final de uma festa mundana, após ele ter percebido que a alta sociedade à qual pertence está podre e nada tem a propor. Ingenuidade que revela também a encenação: os guerrilheiros perseguidos por um avião preferem caminhar pelo rio aberto a embrenhar-se pelo mato, isto porque o caminhar pelo rio era um símbolo mais expressivo. Esta interpretação da guerrilha mostra claramente que este cinema político é antes o resultado de uma frustração que de uma consciência política. A violência tomada como resposta à política de cúpula tem, antes de mais nada, uma função catártica.

A isto responde *Fome de amor*. Um dos personagens principais do filme é um intelectual revolucionário, que participou diretamente das guerrilhas latino-americanas e que foi vítima de um atentado que o tornou cego, surdo e mudo. A isto é reduzido Paulo Martins na metáfora de *Fome de amor*. A esquerda intelectual, que acredita ser revolucionária, vive uma alienação, ela é desnordeada, cega, sem perspectiva, isolada do mundo. Uma mulher



apaixona-se por este homem e à medida que ela se aproxima dele e adquire idéias “revolucionárias”, ela deixa de falar, transforma-se em surda, isola-se do mundo: para escutar a chuva, usa um microfone e ouve o barulho da chuva reproduzido pelo gravador. Finalmente, no decorrer de uma orgia mascarada, o surdo-mudo será fantasiado com uma barba grotesca e uma boina com estrela. Uma linda mulher grita euforicamente: “Eis o Papai Noel das Américas Latinas!” É a caricatura de Che Guevara. O filme não tem de modo algum a intenção de criticar o homem político e guerrilheiro Che Guevara, mas de esvaziar o mito Che Guevara, ele esvazia a guerrilha considerada como antídoto das angústias dos intelectuais que se querem revolucionários. O filme acaba com o surdo-mudo-cego procurando a revolução, guiado por um cachorro, numa ilha deserta da Baía de Angra dos Reis.

Fome de amor leva a problemática adiante: é possível que personagens como os de *O desafio* ou *Terra em transe* continuem a aparecer nos filmes brasileiros, mas não será mais possível apresentá-los, sem ingenuidade, como a chave da revolução.

Um outro filme retoma a política de cúpula, o fascista delirante e a guerrilha, mas abre novas perspectivas: *Blá blá blá*. Este ensaio de curta metragem apresenta uma grande novidade: contrariamente aos filmes em que a guerrilha é um ponto de chegada, *Blá blá blá* ambienta-se após o fracasso da guerrilha. Um filme atualizado em relação aos acontecimentos bolivianos do ano passado. Entre as forças políticas e o espectador, nenhum personagem mediador. Há um esforço para colocar o espectador diretamente em contato com as forças que compõem o quadro político: o ditador fascista, o guerrilheiro que fracassou mas não desespera, o representante de um tradicional partido de esquerda que renega a estratégia até então adotada e opta pela violência dos terroristas, uma revolta nas ruas, a Igreja que intranquiliza o governo. E de todas estas forças, a mais forte é o ditador que, além dos meios de comunicação de massa, dispõe também dos soldados, dos aviões, das bombas. O romantismo não é mais possível.

É provável que *Fome de amor*, *Blá blá blá* e *O bravo guerreiro* fechem um ciclo iniciado com *O desafio* e *Terra em transe*, o da política de cúpula.³ Esta política se esvai em palavras. *O bravo guerreiro* amplifica um tema presente em *Blá blá blá*: um deputado impotente que só sabe falar é o centro do filme. O Congresso é o lugar por excelência onde só ocorrem palavras. A impotência política leva a uma valorização delirante da palavra (o que já encontramos em *Terra em transe*). Todo o filme é um ritual em torno da palavra, atores petrificados, câmara estática. A última seqüência é um discurso de doze minutos, onde já não importa mais saber o que dizem as palavras, alienação verbal. Imagem final: um revólver na boca, matar o órgão que sobrevive à impotência, um órgão inútil. Após esta onda de filmes onde a política é acuada na cúpula, poderá desenvolver-se, mais fecunda, a orientação de *Proezas de Satanás*, ou então a de *O bandido da luz vermelha*, que acaba de receber o prêmio do Festival de Brasília. Este filme, que seu autor chama de *western urbano sobre o terceiro mundo*, reincorpora a política no conjunto da sociedade.

3 Após estes, só um filme importante deu prosseguimento ao ciclo: *Os inconfidentes*.

Jean-Claude Bernardet



GRANDE SERTÃO: VEREDAS AVANCINI EM GRANDE ESTILO

Há uma declaração atribuída a Orson Welles de que apenas os livros ruins dão origem a bons filmes, pois o cineasta, diante da ausência de um estilo a ser respeitado, pode se preocupar apenas com o enredo. Apesar disso, os produtores teimam em preferir os *best-sellers*, ou então abordar os clássicos. Entre nós isso também acontece, e existem autores cuja marca ultrapassa qualquer efeméride. São cânones onipresentes, forjadores da identidade nacional.

O sucesso de uma adaptação tem muito a ver com o estilo do escritor. Uns são mais cinematográficos do que outros. Jorge Amado e Érico Veríssimo, autores de sagas regionais com dezenas de personagens, tiveram mais sorte na televisão que no cinema. Por outro lado, Graciliano Ramos, com sua prosa seca e objetiva, funcionou muito bem nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman. Já a sutileza e a ambiguidade de Machado de Assis não tiveram tanta sorte, e todas as tentativas até agora, de Humberto Mauro a Luiz Fernando Carvalho, passando por Paulo César Saraceni e Júlio Bressane, não encontraram o tom certo. Também Clarice Lispector não dá filme, embora insistam em filmá-la. É interessante observar como isso acontece, e analisar os motivos.

No cinema, Guimarães Rosa ocupa um espaço entre Graciliano e Machado. Entre o facilmente cinematográfico e o impossível de captar. A primeira adaptação, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de 1965, dirigido por Roberto Santos, continua excelente. A lista das outras (cerca de uma dezena) tem altos e baixos. Mas, se nem sempre foi bem filmado, Rosa teve a sorte de não ter sido abordado de modo equivocado. Existe uma dificuldade real de transferir para a imagem o seu estilo barroco, cheio de palavras arcaicas ou moderníssimas, regionalismos e onomatopeias, num diapasão quase precioso, próximo de Euclides da Cunha e Coelho Neto. Dão-lalalão, urubuquaquá, miguilim, pinhém, nonada, iauaretê, nhorinhá, tutaméia. Sons e sílabas inusitados hipnotizam o leitor, antes e durante





a narrativa ficcional, ajudados pelas frases retumbantes: “viver é muito perigoso”, “Deus se vier, que venha armado”, “o diabo na rua, no meio do redemoinho” etc. Tudo isso é que o faz único, exemplar e excelente.

O cinema é diferente. Parte da imagem fotográfica, inevitavelmente realista. Uma árvore é uma árvore é uma árvore, é pela imagem que ela entra nas nossas retinas. Ou pela sua citação oral ou escrita, que será associada em nossas mentes à imagem de uma árvore bem real. Pier Paolo Pasolini constatou num artigo de 1966, *La fine della avanguardia*, que “o cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não imita a realidade, como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagens e sons. Ao reproduzir a realidade, o que faz então o cinema? O cinema exprime a realidade com a própria realidade”. Assim sendo, qualquer adaptação de Guimarães Rosa estaria destinada ao fracasso se os seus enredos não fossem também épicos formidáveis de um Brasil profundo.

Ele estreou para valer na literatura em 1946, com *Sagarana*. É uma coletânea de contos, como toda a sua obra, com a exceção de *Grande sertão: veredas*, que é de 1956. Esse foi um grande ano para ele, então com 48 anos, pois também é a data de *Corpo de baile*, marcando o apogeu da sua obra. O que vem depois é redundante, mesmo quando ótimo. O romance, pela sua própria dimensão (460 páginas), é mais ambicioso que as narrativas menores, embora mantenha a mesma ambientação: as lutas dos jagunços e fazendeiros entre si e contra o governo central, numa época indeterminada. Provavelmente na então jovem República Velha, quando escaramuças semelhantes se repetiram no Nordeste (Canudos) e no Sul (Contestado). Mas vai bem mais além, englobando ainda uma visão metafísica do universo, com traços do realismo fantástico, indagando sobre a existência ou não do diabo, e sua interferência nos feitos humanos. No livro esse é o tema

principal, mas no cinema e na televisão predominaram os atos aventureiros. No meio dessas lutas sanguinolentas, destacam-se as dúvidas do professor Riobaldo, que se torna o jagunço Tatarana por causa do amor enrustido por um companheiro do bando, o enigmático Reinaldo, dito Diadorim. É uma atração proibida, que o perturba e desestrutura. Apenas no final o leitor descobre que Diadorim, morto em combate, era uma mulher disfarçada, e que todo moralismo de Riobaldo não teve razão de ser. Tarde demais. Quem não arrisca, não petisca. Herdando umas propriedades, ele abandona a luta e se casa com a meiga Otaclia, começando uma nova vida. Agora pertence ao grupo dos proprietários, é cidadão. Diadorim foi apenas um fogo que apagou antes de queimar, mas que ele não esquecerá jamais.

No romance, Riobaldo é o narrador, e fala para um interlocutor não identificado, seguramente mais instruído, certamente o autor, mas também pode ser o leitor. Como vemos, uma estrutura bastante complexa, de adaptação nada fácil. Existem duas versões filmadas. Uma em película, ainda em 1965, assinada pelos irmãos Santos Pereira, dois mineiros de muita dedicação e pouco prestígio no cinema nacional. Intitulou-se apenas *Grande sertão*. A segunda em vídeo, exatamente 20 anos depois, como minissérie em capítulos, dirigida por Walter Avancini, um dos craques da televisão brasileira. Manteve o nome verdadeiro, *Grande sertão: veredas*. A primeira tem 92 minutos, a segunda 14 horas. Não dá para comparar. Por sua pretensão e ousadia, é a versão televisiva que nos interessa.

Ambas, entretanto, possuem um ponto em comum, que é a incapacidade em abordar o personagem Diadorim. No filme, antes da primeira metade é revelado que o jovem jagunço é mulher, destruindo assim a própria razão de ser de todo enredo. A atriz Sonia Clara disfarça bem, e a dublagem por uma voz masculina cria uma estranheza que a direção foi incapaz de aproveitar. Na minissérie, em som direto, esse



artifício está descartado. Não se revela o segredo, mas a caracterização de Bruna Lombardi põe todo mistério a perder, apesar do seu grande e muitas vezes bem-sucedido esforço de composição. Acontece que o público sabe que Diadorim é mulher. Então, o que seria um bom mistério (Riobaldo e os espectadores descobrindo juntos o grande segredo) se transforma em mero suspense (o público já sabe o segredo e se contenta em observar as reações de Riobaldo, que tudo ignora). Não deixa de ser interessante, mas é certamente uma coisa bem diferente.

O roteiro-base, de autoria de Walter George Durst e José Antonio de Souza, é bastante fiel ao enredo original. Usa e abusa nos diálogos do dialeto roseano, propositalmente artificial, numa tentativa evidente de contraponto ao realismo das imagens. A música de Júlio Medaglia é conceitual e episódica, sem envolver como em Hollywood. Tudo funciona, orquestrado pela personalidade abrangente de Avancini, diretor-geral, autor do roteiro final, supervisor da edição, desenhista dos figurinos. Estamos no tempo dos dinossauros, quando havia televisão de autor no Brasil, e esse podia ser um diretor, e não apenas o escritor das telenovelas. Esse homem não foi pouca coisa, e tinha uma preocupação aparentemente sincera com a representação oferecida aos brasileiros da sua própria identidade histórica. Fez novela de Jorge Amado em 1975 (*Gabriela*) e posteriormente minisséries como *Chapadão do bugre*, *Xica da Silva*, *Abolição*, *República*, *Zumbi dos Palmares*. Na Globo, na Manchete, na Bandeirantes e na Cultura. Uma trajetória inquieta e temperamental. Surpreende e decepciona que sua única incursão cinematográfica (*Boca de ouro*, versão 1990) tenha sido tão equivocada.

Como dissemos antes, a obra de Guimarães Rosa, retirada sua prosódia experimental, sobrevive enquanto narrativa épica das brenhas do interior. Essa luta entre o poder central e os chefões provincianos semi-independentes aconteceu também pouco antes no Japão com o fim do

feudalismo, e nos Estados Unidos com a colonização do Oeste selvagem. É um tema frequente no cinema de gênero. Nos filmes de samurai, que perderam as funções militares no período da modernização, e também no *western*, onde uma das vertentes principais trata da luta dos xerifes contra os fora da lei. Assim lá como aqui. Temos o líder carismático e paternalista (Joca Ramiro) assassinado por um subalterno radical (Hermógenes), causando a luta fratricida entre os jagunços. Aproveitando a brecha, avançam as forças do governo, por um momento comandadas por Zé Bebelo, que pretende acabar com a jagunçagem, para depois se eleger deputado. É uma luta inglória, porque as forças centralizadoras e mais progressistas tendem a vencer. Bebelo e Riobaldo compreendem isso, depõem as armas e se integram na nova sociedade. Os outros morrem de bala, de faca ou de teimosia.

A minissérie parece mais cinema do que televisão. Filmagens em locação, inclusive os interiores. Grandes espaços. Planos gerais, planos sequência, gruas, panorâmicas. Uso controlado do *close* e do plano médio (americano), hoje predominantes na cartilha da televisão acadêmica mundial. Muitos figurantes, cavalhadas, cachoeiras, buritizais, desertos, rios caudalosos, cobras, onças, capivaras. Nos melhores momentos estamos próximos de Kurosawa (notadamente *Os sete samurais*) e Sam Peckinpah (*The wild bunch/Meu ódio será tua herança*), com algumas pitadas de Sérgio Leone e Glauber Rocha. Nos mais fracos lembra o aspecto meramente técnico de tantas superproduções chinesas (vide *O clã das adagas voadoras*), embora seja muito anterior. Um grande elenco de atores competentes interpreta personagens de dimensões shakespearianas, e mesmo os coadjuvantes podem ser marcantes. Um personagem praticamente mudo, a mulher de Hermógenes, é tão bem construído que se torna inesquecível. Há momentos excelentes, como o julgamento de Zé Bebelo pelos chefes jagunços, e o massacre dos cavalos no cerco da Fazenda dos Tucanos. E também

ousadia de costumes, cenas ardentes entre Riobaldo e as prostitutas, inclusive um *ménage à trois*. Nu frontal completo na cena da lavagem do cadáver de Diadorim, quando Riobaldo descobre finalmente que ele era mulher. Isso 25 anos atrás, no canal campeão de audiência, saindo da ditadura militar.

Grande sertão: veredas foi uma obra de exceção, produzida para comemorar os 20 anos da emissora mais poderosa do país, uma das maiores do mundo. A TV Globo nessa época dominava tanto a audiência que podia se dar ao luxo de uma superprodução como essa, quase megalômana, adaptada de um livro de difícil leitura. Fora de seu formato original (20 episódios de 50 minutos, com intervalo comercial), e oferecida em 14 horas, divididas em quatro discos de três horas e meia, ela ganha muito em fluência narrativa, mas corre o risco de cansar o espectador. Evidentemente, numa obra dessa duração, existem altos e baixos, entre estes algumas repetições circulares de *flash-backs*, essenciais num seriado, mas que poderiam ter sido melhor editadas nessa versão compactada. Mas quem arriscar não se arrependerá. É entretenimento de alto nível, algo cada vez mais raro. É possível também que atualmente agrade mais aos cinéfilos do que aos amantes da televisão.



E agora, Laís? ▶ Se pensarmos em cineastas brasileiros especialmente atentos à construção de personagens, o nome de **Laís Bodanzky** logo virá à mente. O solo impressionante do jovem Neto (Rodrigo Santoro) em *Bicho de sete cabeças* e o painel de pessoas maduras no filme-baile *Chega de saudade* já comprovavam essa aptidão. Mas a parceria de Laís com o marido e roteirista Luiz Bolognesi alcança novo ápice com o premiado *As melhores coisas do mundo*. Laís reflete aqui sobre o sucesso desse filme e sua relação com os personagens. Por fim, lista 10 filmes que marcaram sua formação como espectadora e diretora.



Trabalheira e felicidade

Desde os meus primeiros trabalhos no curta-metragem, fiquei com a pulga atrás da orelha sobre essa história de que você vai aprendendo com os seus filmes e tudo fica mais fácil a cada filme que passa. Quando assisti ao documentário *Apocalypse de um cineasta* (*Hearts of darkness: a filmmaker's apocalypse*) – Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991 – vi no experiente Coppola a crise da criação e, mesmo ainda amadora na profissão, eu me identifiquei profundamente com a dor dele e pensei com meus botões “será que eu vou aguentar esta vida?”. E não deu outra, no meu terceiro longa (*As melhores coisas do mundo*) a dor da criação é a mesma. Como já sei disso, em cada novo trabalho tenho o mesmo respeito e rigor do primeiro. Por enquanto, a trabalheira tem me dado muita felicidade, mas isso não impediu que, mesmo ganhando oito prêmios no Cine PE, eu tenha ficado no dia seguinte com uma baita enxaqueca de tanta tensão que passei (não era ressaca!).

O filme mais técnico

As melhores coisas do mundo é o meu filme mais técnico. Trabalhei com a janela 2:35 e com muitas lentes tele que exigiam muito do foco. Por outro lado, eu só tinha uma câmera, o que me fazia rodar várias vezes a mesma cena, mesmo sem nenhum erro técnico, pois tinha que trocar a lente e/ou mudar a câmera de lugar para garantir um material rico para o Daniel Rezende se divertir na montagem. A linguagem previa uma edição bem picotada. O engraçado é que justamente neste filme trabalhei com atores

inexperientes, pois eram todos adolescentes vivendo pela primeira vez um *set* de filmagem. Sei que é uma contradição, mas eles foram muito profissionais e não sabem o duro que deram. Faziam tudo sem reclamar e sempre com o mesmo frescor do primeiro *take*. Ufa, deu certo!

A emoção dos personagens

Em *As melhores coisas do mundo*, minha maior dificuldade foi decupar as poucas cenas de ação como o acidente da *bike* na calçada, por exemplo. Acho que isso tem a ver com o fato de eu me interessar mais pelas evoluções emocionais das personagens, me ocupar mais com as tramas internas do que com as externas. E fazer das tramas externas um jogo de espelho e um catalisador das tramas internas. Deu pra entender? *Chega de saudade* é o maior exemplo disso. Tenho muito orgulho dele, pois o Luiz Bolognesi e eu quebramos a cabeça e buscamos na sutileza da emoção de cada personagem a trama da história. Esse aprendizado de respeito a cada detalhe da curva dramática do personagem a gente trouxe para *As melhores coisas do mundo*. A contribuição do ator para os personagens é fundamental, mas oferecemos um delicioso prato para ele se esbaldar.

O teatro, para relaxar

Meu próximo projeto é dirigir uma peça de teatro. Já tinha dirigido em 2005 *Essa nossa juventude*, de autoria do dramaturgo/roteirista e diretor Kenneth Lonergan. Agora vou dirigir um texto do Bráulio Mantovani, *Menecma*. Vai ser uma farra, pois é um texto bem divertido, cheio de

Bicho de 7 cabeças



MARLENE BERGAMO / ED VIGGIANI

metalinguagem e humor. Longa-metragem vai demorar, estou exausta. *As melhores coisas do mundo* foi grudadado no *Chega de saudade*, e em paralelo tenho a minha produtora com projetos que não param: Cine Tela Brasil, Oficinas de Audiovisual Tela Brasil e o portal *TelaBr* de formação e informação audiovisual (www.telabr.com.br).

Fazer e exibir filmes

Eu aprendo a fazer filmes exibindo filmes. Durante a viagem do projeto Cine Mambembe (fase romântica do Cine Tela Brasil), o Luiz e eu discutíamos muito sobre cinema e sobre o que é esse tal “grande público” que consome o *blockbuster* e as telenovelas. E percebemos que é possível fazer um cinema que fale com muita gente e ao mesmo tempo ofereça uma linguagem cinematográfica mais sofisticada à qual não estão acostumados. O roteiro do *Bicho de sete cabeças* nasceu dessa percepção. E ficamos muito felizes por até hoje muita gente nos procurar por *e-mail* para saber, por exemplo, de quem é aquela poesia na parede do manicômio. A resposta é: *O buraco do esprelho*, de Arnaldo Antunes no auge do seu ‘ensimesmismo’. Em nossos filmes esse desafio está sempre presente: levar para um público desavisado algo que ele não conhece mas é capaz de digerir e se transformar. Agora no *Melhores coisas...* li um blog de uma jovem dizendo que foi ao cinema para ver o filme do Fiuk, mas que quando terminou a sessão ela estava mexida, pois não tinha visto um filme do Fiuk, mas sim um Filme – e um filme que a fez sentar-se e escrever porque precisava pôr para fora os sentimentos em ebulição.

A hora da estrela e Iracema, uma transa amazônica



Faróis

Os dez filmes que mais influenciaram a concepção de cinema de Laís Bodanzky

1. ***Iracema, uma transa amazônica***, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna

Por motivos óbvios de reconhecer um cinema inovador até hoje, mas por ser uma gostosa lembrança de infância das sessões lá de casa (N.R. Laís é filha de Jorge Bodanzky).

2. ***Guerra nas estrelas***, de George Lucas

Uma experiência sensorial cinematográfica que me pegou ainda menina, sonhando em ser princesa.

3. ***La boum (No tempo dos namorados)***,

de Claude Pinoteau

Um filme francês que me colocou adolescente na tela e me fez rir de mim mesma.

4. ***Meu gato sumiu (Chacun cherche son chat)***,

de Cédric Klapisch

Outro francês que me despertou para o cinema de busca das personagens.

5. ***O carteiro e o poeta (Il postino)***, de Michael Radford

O único filme que me fez pagar duas vezes o ingresso.

6. ***Vicky Cristina Barcelona***, de Woody Allen

O melhor do melhor cineasta de todos os tempos.

7. ***A hora da estrela***, de Suzana Amaral

Cinema de verdade, sobre a verdade, com muita ficção.

8. ***A família***, de Ettore Scola

Scola é o pai que acolhe todos os seus personagens, sem esquecer de nenhum e com o mesmo carinho por todos.

9. ***Trainspotting***, de Danny Boyle

Para suportar a barra pesada, só sendo pop.

10. ***O ilusionista***, de Jos Stelling (N.R. Um filme de pantomima, sem diálogos)

Um dia vou fazer um filme assim.

E AGORA?

E agora, Ivan? ▶ O que te leva a fazer filmes?

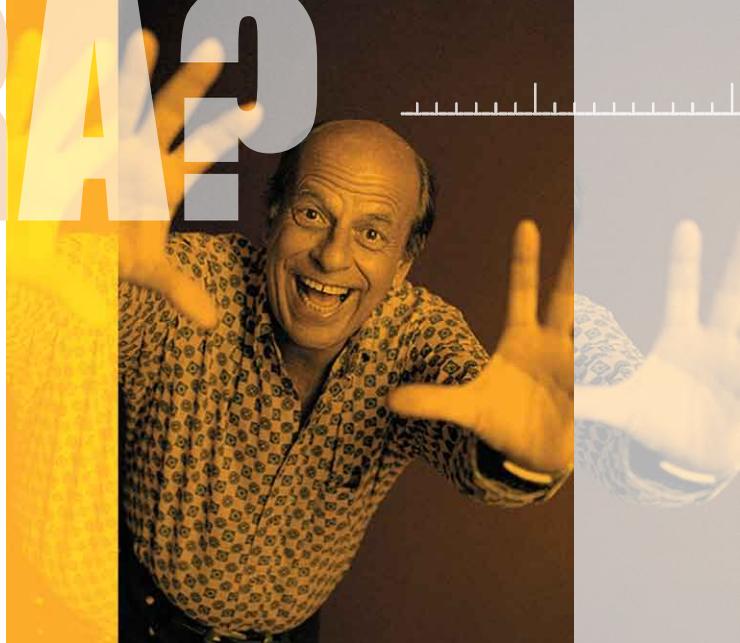
Quando eu fiz uma cine-entrevista com o Nelson Gonçalves, fiquei pedindo que ele cantasse cada um dos sucessos do Adelino Moreira que tinha gravado. Teve um momento em que achei que estava exagerando e pedi desculpas, mas ele disse que não se incomodava: “Eu canto essas músicas porque adoro elas!”, e me mostrou o braço para que eu visse como ele ficava arrepiado. É isso, eu faço cinema porque eu sou apaixonado por esses filmes. Tanto é que não mudei de gênero e me sinto muito bem assim.

Seus filmes do terror sempre assumem um tom de paródia. Como anda o ambiente para isso?

Está ficando cada vez mais difícil. Com a cultura do “politicamente correto”, parece que não tem espaço para nada que não seja careta. Recentemente, eu estava expondo na galeria Paparazzi, em São Paulo, umas fotos que fiz em 1979 do Hélio Oiticica chupando o cano de um revólver. Essas fotos circularam o mundo, mas na Pauliceia Desvairada foram censuradas... Estou escrevendo uma carta ao prefeito Kassab para ele me explicar o porquê. A galeria estava expondo as fotos em *outdoors*. Acontece que ao lado dela tem uma escola pública e a sua diretora disse numa reportagem que “aquilo não era arte”. Ela telefonou para o secretário de Educação, que resolveu, sem saber do que se tratava, interditar a exposição. Não entenderam que o Hélio fez uma tradução metassêmica, ou até “matassêmica”, porque ele transformou o revólver em bala... Não é melhor usar um revólver para chupar do que para matar?

E você não está com novos trabalhos em andamento?

O cinema é um dos meus vícios, a fotografia é outro. Como eu sou viciado nestas coisas, tenho vários projetos em curso, como o *Dracula's Club*, que é o meu preferido, por ser uma história de vampiras. Tenho outros projetos também, como *As xifópagas no cio!* Um filme divertido, em que essas irmãs xifópagas transam juntas, fazem suingue... Mas quem vai topa patrocinar um filme com xifópagas, ainda mais no cio? Tenho ainda outro projeto, *O estrangulador de mulatas*. Todos são filmes com grande apelo popular, mas atualmente até mulata é um nome proibido. Agora que os globetes invadiram a nossa praia, o único negócio a fazer é o que eles não podem: radicalizar, submergindo novamente para o *underground*. Até para escapar deste estado policial



que estamos vivendo, em plena democracia. Eu tenho grande facilidade para filmar, ainda mais com essas câmeras de vídeo Hi-8, que são muito parecidas com as de Super-8 que eu usava no início da minha carreira. Estou desenvolvendo sozinho uma série de filmes abstratos – já fiz mais de dez, com resultados surpreendentes. Eu saio à noite, quando está chovendo, deixo a câmera com foco automático apontada para o vidro do carro, com as “luzes da cidade” escorrendo pelo para-brisa sem acionar o limpador e saio fazendo *travellings* incríveis. Eu sinto que isso tem a ver com os meus curtas experimentais, que às vezes ficam eclipsados pelo terror. Hoje eles circulam bastante no exterior. Em 2007, houve uma exposição dedicada ao Oiticica na Tate Modern, em Londres, onde exibiram os meus filmes sobre ele. No mesmo andar tinha outra exposição, *Salvador Dalí e o cinema*, onde também estavam passando *Um chien andalou*, *L'Âge d'or*, *Spellbound*... Que outro diretor tupiniquim projetou seus filmes junto aos do Buñuel e do Hitchcock?

Como você vê o esquema atual para fazer e exhibir filmes?

Olha, eu estou cansado desta farsa toda. Esse negócio que se chama de cinema brasileiro, pelo qual lutei quarenta anos da minha vida, só existe ainda por causa dessas leis de incentivo fiscal. Falar em cinema brasileiro já é uma coisa meio anacrônica, nacionalista, em torno dessa ideia fajuta de nação. É um jogo sujo com cartas marcadas. Não é a relação com o público que permite que sejam feitos filmes milionários, sempre produzidos pelas mesmas pessoas. Hoje em dia, posso me dar ao luxo de me dedicar mais à fotografia, porque meus trabalhos se valorizaram bastante no mercado de arte. Como sou moço, eu posso esperar os marajás que controlam a nossa Roliudi morrerem para voltar a filmar. Macabro, não é?



Faróis

Os dez filmes que mais influenciaram a concepção de cinema de Ivan Cardoso

1. *Gilda*, de Charles Vidor

O Zé Lino Grünwald dizia que o filme bem montado é aquele que te faz dormir tranquilamente, enquanto o filme mal montado atrapalha o sono. Esses filmes americanos antigos eram tão bem feitos, com bons *castings*, que eles faziam a gente acreditar em tudo. Podiam mostrar até a Roma Antiga com os atores falando em inglês que a gente acreditava. Vou dar uma de colonizado (ou globalizado): cinema tem que ser falado em inglês. Com a Rita Hayworth, então...

2. *Uma aventura na Martinica* (*To have and have not*), de Howard Hawks

Para mim, é melhor que *Casablanca*. Humphrey Bogart é o ator que eu mais gosto, e esse é com a Lauren Bacall, que depois virou sua esposa. E ainda tem o Walter Brennan numa inesquecível interpretação: “Você já foi mordido por uma abelha morta?”

3. *O túmulo vazio* (*The body snatcher*), de Robert Wise
O Boris Karloff é o cara, não é mesmo? Não tem ninguém que se compare. Nesse filme ele é um ladrão de cadáveres. Esse é um tabu – houve um tempo em que os cientistas precisavam fazer isso para pesquisar. E nesse filme Karloff faz um cocheiro que nas horas vagas rouba cadáveres para um médico. É produzido pelo genial Val Lewton.

4. *Sangue de pantera* (*Cat people*), de Jacques Tourneur
Outro filme do Val Lewton. Quem gosta de filme *noir* poderia dizer que esse foi um sonho que aconteceu no escurinho do cinema.

5. *A ilha do dr. Moreau* (*Island of lost souls*), de Erle C. Kenton

Mais um do Val Lewton. É impressionante como uma fita P/B, dos anos trinta, com apenas 57 minutos de duração, tenha me marcado a ponto de poder afirmar que *Um lobisomem na Amazônia* é a continuação dela. Aliás, o Paul Naschy me disse que só aceitou vir ao Brasil para não perder a chance de encarnar o diabólico Dr. Moreau.

6. *Acossado* (*À bout de souffle*), de Jean-Luc Godard
O Godard foi o grande subversivo da história do cinema. Ele revolucionou e acabou com tudo, decretando a morte do cinema. Foi a partir de fitas como essa que eu comecei a gostar de cinema, e isso foi bom, porque eu comecei a gostar a partir da desconstrução. Foi ele que quebrou todas as regras, podia ter câmera balançando, cortar sem continuidade, o ator olhar para a lente – liberou geral, mas ele fazia isso com sofisticação. E o Belmondo não é o Nuno Leal Maia, mas é sensacional!

7. *Psicose* (*Psycho*), de Alfred Hitchcock
Uma verdadeira aula de cinema, que me deixa em pânico do primeiro ao último minuto. Talvez seja ainda mais moderno que *Acossado*.

8. *A marca da maldade* (*Touch of evil*), de Orson Welles
Com o espetacular plano-sequência de dez minutos abrindo o filme. Diz a lenda que nele Welles teria gastado mais da metade do seu orçamento. É melhor até que *Cidadão Kane*.

9. *O homem que matou o facinora* (*The man who shot Liberty Valance*), de John Ford
Certa vez, perguntaram ao Orson Welles quais eram os três maiores diretores da história do cinema, e o gênio respondeu: “*John Ford, John Ford & John Ford.*”

10. *O grande golpe* (*The killing*), de Stanley Kubrick
É impossível ter a pretensão de fazer uma lista dos Dez Melhores Filmes. Mas de uma coisa você pode estar certo: Stanley Kubrick não estará fora dela.

Um bônus:

O bandido da luz vermelha, de Rogério Sganzerla
Esse é um raro filme brasileiro que é americano. É bem filmado e montado pra cacete, os atores são sensacionais. É uma tristeza, o cinema brasileiro matou o Sganzerla. E por quê? Porque ele era o melhor de todos; um cara desses só surge a cada cem anos.



O DESCONHECIDO CINEMA DE NOSSOS VIZINHOS

O bom momento que a cinematografia argentina tem vivido, com sucessos de bilheteria e receptividade em festivais e premiações internacionais, já provocou centenas de análises melancólicas traçando comparações com os filmes brasileiros. O tema se tornou onipresente e, considerando-se a doce desinformação com que se observa a grama do vizinho, há uma certa ironia histórica nisso, já que, em termos de prestígio internacional, décadas atrás ocorreu situação contrária. Durante os anos 1960, período de glória internacional do grupo do Cinema Novo brasileiro, também na Argentina foram produzidos vários filmes ligados ao movimento do que se chamou de cinema moderno – algo que ocorreu também no Chile e em Cuba. Alguns filmes e diretores do período logo ganharam notoriedade (como o cubano *Memórias do subdesenvolvimento*, de Tomás Gutierrez Alea), outros acabaram sendo reconhecidos com o passar dos anos (como o chileno Raul Ruiz), mas a moda internacional daquele momento foi a produção cinemanovista brasileira. E, no caso argentino, os filmes que se tornaram mais célebres foram os de Fernando Solanas e Fernando Birri, justamente aqueles cujo engajamento político era explícito – enquanto alguns dos filmes mais interessantes produzidos no período em solo portenho praticamente não tiveram difusão internacional. Hoje, quando boa parte dos filmes cinemanovistas está inacessível ou tem circulação restrita até mesmo no Brasil, o cinema argentino do final da década de 50 a meados dos anos 70 é pouco lembrado em seu país e completamente ignorado fora de lá (por outro lado, é comum que jovens cinéfilos de outros países anotem apenas o nome de Glauber Rocha como resumo do período brasileiro).



Crónica de un niño solo



É uma pena que isto aconteça, e o prestígio que o cinema argentino vem ganhando bem que poderia despertar uma maior curiosidade entre *nosotros* pelos filmes mais canônicos desta cinematografia, assim como por um panorama mais amplo da produção recente (infelizmente, as discussões costumam se restringir a meia dúzia de títulos). A falta de cópias dos principais filmes é um entrave para que esta curiosidade se propague, mas muitos deles estão disponíveis em *sites* de compartilhamento na *web*, como o Clan-sudamerica (<http://www.clan-sudamerica.net/>). Além disso, embora ainda não tenham sido lançados em DVD no seu próprio país os filmes de alguns dos principais realizadores de décadas passadas (como Rodolfo Kuhn, David J. Kohon ou Alberto Fischerman), vários filmes de Torre-Nilsson e os melhores trabalhos de Leonardo Favio tornaram-se disponíveis recentemente. De Favio, é especialmente precioso o lançamento do seu *Crónica de un niño solo*, impressionante retrato do cotidiano de um garoto sem família, entre detenções e fugas.

O fato de este belo filme de 1965 ter sido o longa-metragem de estreia do diretor nos faz lembrar que na Argentina há dezenas de filmes de estreantes sendo feitos ano após ano, todos eles virtualmente ignorados pelos cinéfilos do país vizinho que fala português. É verdade que poucos se tornam sucessos de bilheteria – o que é natural. Há casos até extremos, como o de *Snuff 102*, filme de horror dirigido por Mariano Peralta – que explora cenas de tortura a tal ponto que alguns classificariam seu gênero como *porn torture*, verdadeira violência pornográfica. O enredo do filme nem é original (ele guarda várias semelhanças com *Tesis*, o filme de estreia do diretor Alejandro Amenábar), mas as cenas de tortura são tão excessivas que, em sua primeira exibição, na edição de 2007 do festival de Mar Del Plata, *Snuff 102* provocou reações extremadas da plateia – a ponto de um espectador mais exaltado ter partido para a agressão física ao realizador.

Se nem todos os filmes de jovens cineastas provocam tamanhas reações, alguns conseguem obter boa ressonância nos círculos de cinema argentinos – algo que, no entanto, raramente se difunde por outros países (as exceções recentes são, como se sabe, Lucrecia Martel e os portenhos Pablo Trapero e Lisandro Alonso). No ano

passado, um novo filme de baixíssimo orçamento obteve boa recepção no Bafici, principal festival de Buenos Aires, o *Historias extraordinarias*, dirigido por Mariano Llinás. Exibido posteriormente na Mostra de Cinema de São Paulo, onde não recebeu grande atenção, o filme de Llinás é uma narrativa fascinante que, dividida em vários capítulos, mostra-nos ao longo de quatro horas as intrincadas tramas que envolvem seus personagens. Organizado por uma permanente narração em *off*, com um pé na modernidade de Tarantino, outro na tradição das narrativas orais e uma perspectiva que remete aos labirintos borgeanos, ele apresenta com vigor seus enredos sobre perda de controle, deriva, mudanças, engodos, obsolescência, sobre a falência de projetos e sobre a vida que segue em meio a tudo isso.

Feito com recursos mínimos (afora apoios, o desembolso limitou-se a pouco mais de 30 mil dólares), *Historias extraordinarias* é um exemplo notável da vitalidade da cinematografia argentina. Ele deixa clara uma lição que vários brasileiros já compreenderam: os filmes precisam apresentar um vigor, uma força cinematográfica que lhes seja própria. Precisam provocar esse vigor na sua relação com o público, mesmo que ela seja cada vez mais restrita, por circunstâncias diversas. É inútil pretender encontrar modelos pré-formatados, já que filmes são diferentes uns dos outros; um filme que conseguisse ser idêntico a seu modelo já seria, desde a origem, óbvio e dispensável. O que se pode pretender, ao olhar casos bem-sucedidos, é descobrir de onde tiram a sua força para estabelecer uma relação vigorosa com o público. É esse o sinal de vitalidade que interessa. Quanto às discussões sobre premiações e afins, estas a gente pode deixar para os que têm mais interesse em abobrinhas do que em filmes.



Historias extraordinarias

Balsa (em cima) e Pacific (em baixo)

Cinema passageiro ▶ Chama atenção o fato de um jovem realizador pernambucano ter feito, consecutivamente, dois filmes inteiramente rodados a bordo de embarcações. Seria apenas uma curiosidade logística, não fossem *Balsa* e *Pacific* duas viagens em busca de linguagens pouco usuais no documentário brasileiro.

Em *Balsa*, um média-metragem de 48 minutos, Marcelo Pedroso instala a câmera em diversos compartimentos de uma balsa que transporta carros e passageiros entre as margens de um rio em Alagoas. No longa *Pacific*, ele apenas reúne e monta cenas filmadas por turistas durante um cruzeiro que parte de Recife em direção a Fernando de Noronha. O fato de ambos os filmes se passarem a bordo é a única semelhança evidente. De resto, eles se opõem visceralmente como dispositivos de registro documental.

As diferenças começam no sentido mesmo das viagens. As travessias de *Balsa* são cotidianas, rotineiras, momentos de suspensão na trajetória de pessoas rumo ao trabalho ou ao lazer. A esse vazio da viagem corresponde a quase total indiferença em relação à câmera, afixada em pontos estratégicos da embarcação. Isso permite captar o absolutamente casual: embarques e desembarques, rostos ensimesmados, olhares vadios, gestos fortuitos, corpos que saem e entram no quadro sem qualquer propósito deles próprios ou da câmera. O estado de suspensão sugere pausa, serenidade, comedimento.

Pacific é em tudo o oposto disso. Os passageiros do cruzeiro estão navegando em direção à concretização de um sonho de consumo: a chegada ao paraíso de Noronha. As imagens, solicitadas pela equipe do filme somente depois de encerrados os cruzeiros, carregam a plena espontaneidade do registro doméstico, aí incluídos narração e comentários incessantes do cinegrafista e das pessoas ao redor. Nada soa casual nessa coletânea de registros exaltados pelo deslumbramento e a autossatisfação. Ao contrário de *Balsa*, aqui o empenho dos passageiros é maximizado. As imagens exprimem uma catarse.

A estética de cada filme, naturalmente, é pautada por essas diferenças. A câmera sempre fixa de *Balsa* colhe



ora o acaso dos movimentos no interior do barco, ora a composição rigorosa e expressiva dos movimentos da paisagem de fundo. O diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo usa recursos simples como grandes-angulares, teleobjetivas e seleção de foco para criar imagens de grande força plástica. Variações de luz e reflexos, somados a belos contrastes entre ruído e silêncio, imobilidade e deslocamento, acabam por desenhar uma pequena fenomenologia visual da travessia. Investimento mínimo dos passageiros, investimento máximo dos realizadores.

Inverta-se esta última fórmula e temos a equação de *Pacific*. Tudo o que está na tela foi produzido pelos passageiros. Daí a falta de rigor, a trepidação permanente do quadro, a caça sôfrega ao imediato, o excesso de intenções superlotando cada cena. Se *Balsa* promove o olhar do cineasta como instância organizadora do mundo, à revelia dos homens, *Pacific* propõe vermos o mundo pelos olhos dos homens. Ainda que, nos dois casos, sejamos sempre *voyeurs* dos viajantes.

Duas maneiras de abordar o estar a bordo, duas maneiras extremas de relacionar-se com os personagens de um documentário. Em nenhuma das duas existe o contato entre documentarista e documentado. Estaríamos, assim, de volta a um estágio inicial do cinema ou a uma alternativa contemporânea de dramatizar percursos reais? Uma coisa é certa: estamos a anos-luz da interatividade obsessiva que vem pautando o documentário brasileiro recente.

Uma curiosidade a mais sobre os filmes de Marcelo Pedroso, um aficionado por meios de transporte: seu primeiro longa-metragem, *KFZ-1348*, codirigido por Gabriel Mascaro, levantava a história de um velho Fusca através de seus sucessivos proprietários. O próximo será um documentário ambientado num aeroporto.

de // com // sobre // para Helena Ignez A musa de imortais

Os curtas da Filme Cultura nº 51 são de, com, sobre e para Helena Ignez. Ela que é a própria personagem, miss, musa, mulher. A luz que dança a vida e guiou tantas inspirações. Reunidas em torno dela estão estas citações, quatro filmes. Cada uma por sua conta e risco.

Helena passou boa parte da vida casada com Rogério Sganzerla, mas antes foi mãe de Paloma e mulher de Glauber Rocha. Que outra poderia ter cometido esta proeza? Coisas da vida de miss-musa de toda uma época. A Belair se foi, mas ela ficou para contar a história e manter viva a imaginação de mais uma leva de amantes de seu talento e graça.

Helena Ignez, mulher de sonhos, 2006

“Estrela plena, musa de imortais, dona da cena e dos mananciais, da poesia extrema que virou cinema. A tarde amena transporta sinais da paixão de Helena por dois geniais poetas da imagem. Seu talento selvagem fez deles heróis sonhando poemas sobre seus lençóis.”

EUGÊNIO MÁXIMO



Ele beija a TV e enquadra *closes* da tela sem cerimônia. Do outro lado, Helena. A mulher do sonho flana pelos jardins cheia de charme, tremulando o mesmo véu ralo de antes para não esconder as margaridas do cabelo. Rodopia na direção de bons e inesquecíveis tempos. A memória não é só dela, é com ela, sobre ela, para ela. A memória é ela. *Helena Ignez, mulher de sonhos*. Assim a homenageia

Cactus Intactus – o curta está no DVD 2 da coletânea *Kyne-Makyna (Assalto ao cinema)*. O roteiro simples só tem graça porque Helena faz Helena mesmo. Ela foge de Eugênio Máximo, estudante que um dia teve uma bela ideia: pedi-la em casamento na esperança de virar um grande cineasta – depois de Glauber e Sganzerla. Vale ver.

Veludo & cacos-de-vidro, 2004

“O negócio é pegar um lance que foi de outro e tornar seu, todo meu, novo.”

HELENA CACOS-DE-VIDRO - personagem de Julie Cristie



O catarinense Marco Martins é menos explícito, homenageia Helena e toda a aura do romance de Ignez e Rogério em tom de assumi-los como ícones de uma época. Curta universitário, ganhou e abriu espaços. Pode ser visto online, encontre o *link* em www.filmeicultura.org.br. É o primeiro da *Trilogia da paixão marginal*, como o diretor chama suas investidas pelas referências da cinematografia brasileira dos anos 1970. O segundo filme saiu no final de 2009, *Beijos de arame farpado*. Ambos são produções da Vinil Filmes, mas é *Veludo* que marca o estilo desse diretor que está dando o que falar por aí. A opção dele expõe o caricato intencionalmente, sem deixar de arrancar risos e aplausos. Embora tenha virado polêmica por ter sido proibido na faixa das 22h30 da TV aberta, não tem nada de mais. Curioso.

▶ | ◀

Helena zero, 2005

"Hoje eu ouvi a primeira definição de saudade que eu gostei, de Guimarães Rosa: saudade é ser depois de ter."

HELENA IGNEZ



Joel Pizzini assina um filme-retrato sobre Helena Ignez, com toda a propriedade de genro e talento de pintor de quadros em movimento. *Helena zero* é um especial de TV com produção de Paloma Rocha. Em verdade não é bem um curta, tem 26 minutos e um intervalo. Nem que seja por licença poética, podemos considerá-lo como dois curtas de 13', ou um curta mais longo um pouco. Assim fico "autorizada" a citá-lo aqui. Joel concentra-se na beleza da musa e de sua arte através do tempo, mas para isso documenta a sogra em um balé de *tai chi chuan* ao ar livre deixando o foco para o sentimento. E na edição do doc, o tempo todo ela parece dançar. Quando não o faz de fato, a beleza das imagens dança por ela, no exato movimento da música. Um *potpourri* de Helena Ignez e seus incontáveis personagens. Bonito.

A Miss e o dinossauro, 2005

"A Belair é uma grife de um trabalho intenso que foi feito neste período que ela existiu, cinco meses. Foi o começo dos anos setenta."

HELENA IGNEZ



Esse é de Helena. Sobre a Belair, curta-documento. Preservação da memória de uma geração do nosso cinema. Cenas que nos fazem crer na juventude eterna das almas. E dá saudade mesmo em quem nasceu nos anos 1970, sem chance de conhecer aquela vida de perto. E ela cuida da imagem daquele momento como quem dá amor e alimento a um ser vivo. Nos oferece um passeio pelos personagens da Belair, protagonistas e coadjuvantes, de ficção e documentais. Registro histórico também de uma época dura, que terminou por extinguir a própria experiência cinematográfica do grupo de saudáveis loucos, que foi parar no exílio "com as latas de filmes embaixo do braço". Um encanto.

PAULO GARCEZ



A morte do *transfer*?

ATUALIZANDO

Objeto de desejo da maioria dos cineastas brasileiros, o *transfer*, processo de impressão de imagens digitais em cópia ótica, continuará a reinar absoluto nos próximos anos, mas caminha impreterivelmente para o ocaso, na visão dos profissionais do setor. Num futuro no qual a exibição digital exterminaria a cópia ótica, às hoje cultuadas máquinas de *transfer* Arri, Lasergraphics e Celco restaria um lugar no museu do cinema ao lado dos projetores óticos, seu parceiro indissociável.

Três dos quatro grandes estúdios nacionais de pós-produção com tecnologia de ponta para *transfer* – Mega/Megacolor, Labocine/Cinema e Link – já detectaram uma queda na demanda pelos serviços, ainda que a procura continue alta. A demanda caiu principalmente entre os produtores de curtas, pois vários festivais de cinema começam a se abrir para a projeção digital. Entre os longas, a demanda por *transfer* continua aquecida, porque o circuito brasileiro de salas digitais é restrito.

Mas mesmo entre os longas a sede por *transfer* já foi maior. Com a expansão do sistema digital alternativo da Rain, hoje presente em mais de 170 salas híbridas (com projetores óticos e da Rain), muitos docs longa são captados, editados, finalizados e exibidos em digital.

Esta tendência de “fazer tudo” em digital também deve chegar aos longas ficcionais brasileiros, que um dia serão exibidos no país dentro do padrão digital aceito internacionalmente, o *Digital Cinema Initiatives* (DCI). Mas esta realidade ainda deve demorar alguns anos para se concretizar.

“As salas de cinema com projetores digitais no padrão DCI no Brasil estão inteiramente dedicadas a exibir filmes norte-americanos em 3D. Não há salas digitais para os filmes brasileiros”, afirma José Augusto De Blasiis, coordenador do CasablancaLab. “Nos próximos cinco anos a demanda por serviços de *transfer* continuará aquecida.”

Havia em maio no Brasil 130 salas com projeção dentro do padrão DCI, todas elas com capacidade para projeção em 3D, de acordo com a Filme B.



Casulo

Como os profissionais dos outros três estúdios, José Augusto identificou uma queda na demanda por *transfer* no segundo trimestre deste ano, mas atribuiu o fenômeno à sazonalidade de um ano com Copa do Mundo e eleições.

“A demanda por *transfer* já está caindo.”, afirma Adenilson Muri Cunha, gerente de pós-produção dos Estúdios Mega em São Paulo. “Todo mundo prefere a película, mas cada vez mais festivais têm projeção digital, e não só da Rain.”

“O auge do *transfer* foi durante o período de 2006 a 2008. Desde então sentimos uma queda na procura, principalmente em relação aos curtas”, reitera Leonardo Puppim, gerente de pós-produção da Labocine.

As previsões a respeito do futuro do *transfer* seguem a mesma linha de raciocínio das apostas sobre o fim da projeção com cópias óticas. Enquanto houver salas projetando o bom e velho filme em película, haverá necessidade de serviços de *transfer*, uma vez que a intermediação digital veio para ficar. Num cenário em que as exibições ótica e digital convivam, o *transfer* continuaria existindo, ainda que com uma importância menor do que a atual.

Se o digital matar completamente a exibição ótica, o *transfer* desapareceria ou, na visão de Ricardo Zimelewisk, coordenador de *transfer* da Link, ainda assim poderia sobreviver com um papel na preservação de acervos: “Já está provado que o negativo é o melhor suporte para a preservação de um filme. O *transfer* vai continuar a existir com esta função de preservação.”



Uma década de reinado

Este reinado do *transfer* teve início no princípio deste século, quando grande parte dos produtores brasileiros se convenceu das vantagens de editar e finalizar os filmes em digital. Até então estes processos eram feitos em película, mas o digital propiciou mais rapidez e qualidade.

No modelo atualmente predominante, sobretudo para os longos de ficção, a captação é feita por câmeras 35 mm ou Super 16. Começa em seguida o conjunto de etapas conhecido como intermediação digital. O filme é telecinado em baixa resolução e editado (ou montado). O próximo passo é o escaneamento em alta resolução do filme editado. De posse deste arquivo, os técnicos fazem a correção de cor e adicionam, se for o caso, efeitos especiais. Finalizada a intermediação digital, as imagens são impressas em película via *transfer*.

No caso de certos curtas e docs, a captação muitas vezes é feita diretamente em digital, o que reduz os custos com negativos, telecinagem e escaneamento. Com a evolução da qualidade das câmeras digitais, alguns longos brasileiros de ficção também aderiram à captação digital, como *Chico Xavier*, de Daniel Filho, filmado por câmeras digitais Red.

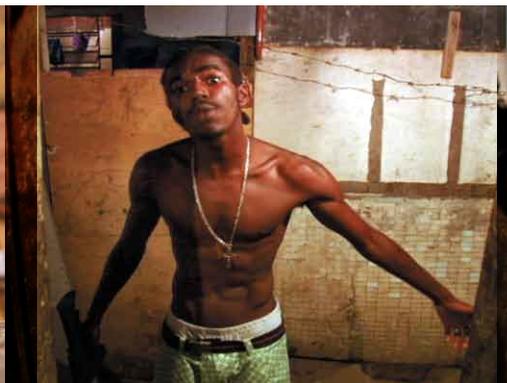
Independentemente da forma de captação, ao longo de toda a primeira década do século 21 prevaleceu a preferência pela transposição, na ponta do processo, para a cópia ótica: no caso das grandes produções, por falta de um circuito de exibição DCI; no caso dos filmes de baixo orçamento, por exigência dos festivais.

A forte demanda por *transfer* fez com que os quatro grandes estúdios importassem equipamentos de primeira linha com base na tecnologia CRT (Lasergraphics e Celco) e laser (Arri). Estes prestadores de serviço têm capacidade

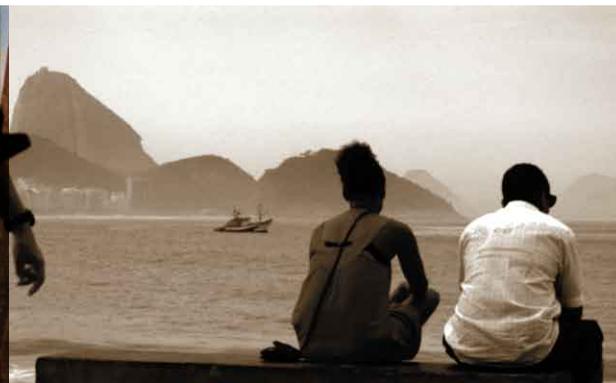




A distração de Ivan



Em trânsito e Sete minutos



para atender a demanda do mercado brasileiro. Mas o custo do trabalho, que pode variar de 500 a 2 mil reais por minuto de filme transposto, assusta os produtores com poucos recursos.

Criou-se então uma cadeia de prestadores de serviço de *transfer* que podem ser classificados como alternativos e incluem pequenas empresas, técnicos trabalhando em casa e até instituições governamentais. O Centro Técnico Audiovisual (CTAv), por exemplo, no sentido de atender os pequenos realizadores, desenvolveu uma tecnologia própria alternativa. De 2007 a 2008, com equipamento montado e *software* desenvolvido na instituição, foi feito o *transfer* de sete curtas.

“Comecei a desenvolver esta tecnologia em 2000 e contei com a colaboração de Luiz Fernando Ferreira, programador do CTAv. Criamos um *film recorder* alternativo. Na época achei que fazia algo original, mas depois tomei conhecimento que esta mesma tecnologia, com base no CRT, já existia no exterior”, relata Aloísio Gonzaga de Oliveira Costa, analista de pesquisa e tecnologia do CTAv.

Ele explica que o equipamento consiste basicamente numa câmera 35 mm adaptada para filmar frame a frame imagens digitais e controlada por um *software* específico. A equipe de *transfer* do CTAv aguarda a liberação de uma nova câmera para reiniciar a prestação de serviços, acrescenta Aloísio.

No campo das soluções caseiras, a mais econômica e criativa coube ao curtametragista carioca Cavi Borges. Ele desenvolveu uma técnica que consiste na filmagem, por uma câmera 35 mm, da projeção de imagens digitais numa cartolina branca e sem textura. Os negativos são em seguida encaminhados para um laboratório profissional

para a revelação e edição de som. Cavi transpôs através desta técnica, que denominou *toscotransfer*, dois de seus 18 curtas, *Sete minutos* (2007) e *Engano* (2008).

“Os filmes ficaram um pouco escuros, o que foi até bom no caso destes dois curtas. Mas não recomendo para filmes com fotografia mais apurada”, afirma.

Segundo Cavi, o custo da transposição para película (*transfer* e edição de som) de um filme de 12 minutos, que seria de cerca de R\$16 mil num estúdio comercial, cai para R\$5 mil com o uso do *toscotransfer*, desde que o produtor consiga uma câmera 35 mm emprestada.

Recentemente Cavi aposentou a técnica, preferindo contratar os serviços de *transfer* e edição de som da Technicolor, em Los Angeles. Mediante o recebimento pelo correio do filme digital numa fita HD Cam, a empresa estadunidense devolve em quatro dias úteis o curta pronto. Segundo o realizador, o custo total (fita, correio e serviço) é de apenas R\$4 mil para um filme de 12 minutos.

Os curtas *Em trânsito*, do próprio Cavi, *Casulo*, de Bernardo Uzeda, *Ensaio de cinema*, de Allan Ribeiro e *Raz*, de André Lavaquial, foram finalizados na Technicolor, cita Cavi.

“A qualidade final é muito boa. Mas há dois aspectos negativos: a gente não tem nenhum controle sobre o processo e a Technicolor fornece apenas uma cópia positiva, o que impossibilita a feitura de outras cópias no Brasil”, afirma.

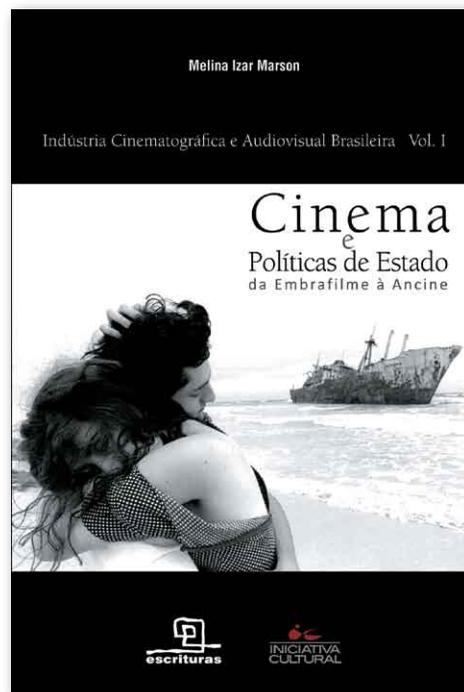


História e economia do cinema e do audiovisual no Brasil: passado, presente e futuro

De um modo geral, o mercado editorial tem lançado um número significativo de livros de cinema e audiovisual. Presentemente, escolher um título se trata de uma tarefa um tanto inglória, e, também, um desafio digno de nota. Isto porque a publicação de uma grande massa de obras esbarra no seguinte problema: existe um enorme volume de temas que vêm sendo abordados pelos escritores e pesquisadores de cinema, tanto nacionais quanto estrangeiros.

O fato é que se de maneira regular temos novos títulos nas prateleiras das livrarias, isto acontece junto a uma nova realidade. O dado novo é que o acesso a algumas destas obras está mais fácil, principalmente, graças à internet e a outros meios digitais. Algumas pesquisas publicadas estão, cada vez mais, acessíveis ao leitor. Vivemos na era do culto (ao) do amador, como diria o pensador norte-americano Andrew Keen.

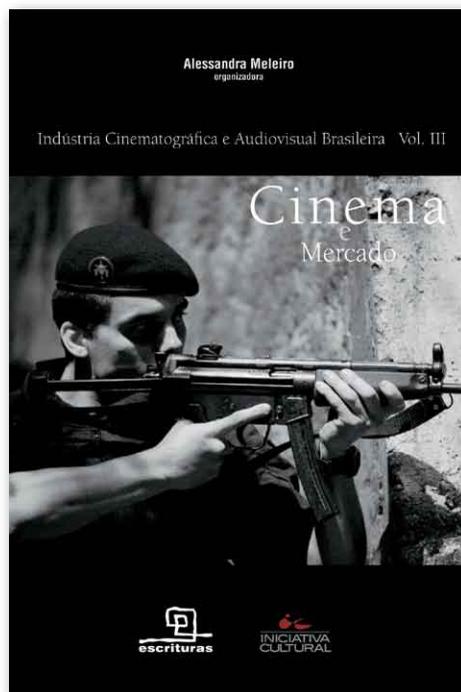
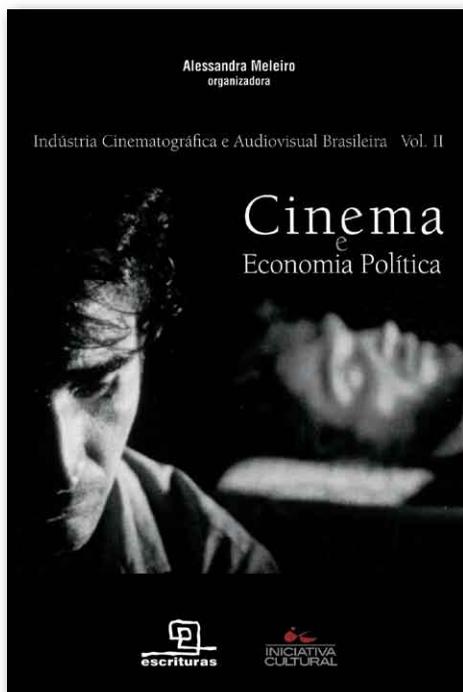
O livro escolhido para ser analisado se trata de uma obra bastante peculiar e pertinente ao escopo do cinema brasileiro e de sua historiografia. Refiro-me à revista *Alceu* nº 15, que é, na realidade, uma coletânea de textos publicada originalmente na Itália, em 2004, pela prestigiosa Universidade de Salerno e pelo Istituto di Studi Latinoamericani. A obra foi lançada sob o título de: *Alle radici del cinema brasiliano*, organização de Gian Luigi de Rosa. O livro chegou até nós por meio do esforço do departamento de Pós-Graduação em Comunicação da PUC/RJ, fato que limitou a difusão dos textos. Entretanto, os mesmos se encontram disponíveis para *download* no sítio da revista na internet (<http://www.publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>).



O livro conjuga autores brasileiros e estrangeiros. Os textos chegam ao expressivo número de 27 e tentam cobrir, de maneira mais ou menos cronológica, os principais fatos e personagens que deram arcabouço à historiografia do cinema brasileiro.

As ideias, principalmente, dos autores nacionais, já eram, mais ou menos, conhecidas entre nós, seja pela recorrência das hipóteses, seja pela reiteração dos temas. Ainda que os textos nem sempre tenham sido escritos por pesquisadores acadêmicos, a obra traz uma série de assuntos relevantes. Pela originalidade dos temas, destaco os de Miguel Pereira (*O Columbianum e o cinema brasileiro*), Eryk Rocha (*A exaustão da normalidade*), Hilda Machado (*Cinema de não ficção no Brasil*).

Entretanto, é nos textos dos autores estrangeiros que se encontram os olhares que considero como mais



originais, talvez por desconhecimento da obra da maioria dos integrantes. Isto se deve ao fato de que a literatura italiana sobre cinema brasileiro é muito pouco divulgada nos nossos meios intelectuais e acadêmicos, pois nestes existem clara preferência por autores de língua inglesa e francesa. Entre os gringos, dois textos chamaram-me a atenção: *Cinema novo e depois. Quero ser novo de novo: uma questão de perspectivas*, de Marco Cipolloni, e *Entre o cinema e a literatura. Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excursão da transposição cinematográfica no Brasil*, de Gian Luigi de Rosa. Estes dois trabalhos lançam novas luzes sobre assuntos amplamente debatidos entre os nossos pesquisadores. Cipolloni destaca uma particular relação entre o movimento cinemanovista e o tropicalismo e o que derivou deste diálogo, enquanto De Rosa vai fazer uma retrospectiva histórica do que ele denomina transposição literária para o cinema. No texto o autor faz

uma brilhante análise do filme-fetice do cinema nacional: *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

Outro enfoque que se destacou nos últimos anos foi o da chamada ala industrialista. Este segmento de pesquisa cresceu substancialmente no campo do cinema e do audiovisual, tanto no exterior quanto no Brasil. Destaco aqui uma coleção inaugurada com três obras. Trata-se de *A indústria cinematográfica e audiovisual brasileira*, organizada pela pesquisadora Alessandra Meleiro, que anteriormente editara a coleção *Cinema no mundo: economia, política e mercado*. Nesta são discutidos assuntos de ordem econômica em várias localidades do planeta (Europa, EUA, Ásia, África e América Latina) e participaram os principais pensadores contemporâneos sobre o assunto da economia do audiovisual. Em *A indústria*

cinematográfica e audiovisual brasileira, o enfoque agora recai exclusivamente sobre a economia do cinema e do audiovisual nacional. Os textos que compõem a presente coleção não têm o mesmo fôlego da coleção anterior, mas, de qualquer maneira, são de grande contribuição para o estudo da circulação da mercadoria audiovisual nacional em solo pátrio e no mercado externo.

O primeiro livro da coleção se intitula *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. Esta pesquisa é de autoria da estudiosa Melina Marson. A obra deriva de um projeto acadêmico realizado no âmbito do Departamento de Ciências Sociais da Unicamp. O texto aborda as complexas relações entre cinema e Estado no Brasil nas últimas décadas. Apoiando-se numa historiografia clássica, a autora entende que houve o fim de um ciclo e o começo de um novo. Isto num claro esforço de entender o que aconteceu no campo cinematográfico neste período mais recente. Não obstante, a publicação é bastante rica em informações e traz uma bibliografia que pode se revelar como um rico instrumento para aquele leitor interessado em entender a relação entre o setor do audiovisual independente e o Estado brasileiro.

O segundo volume intitula-se *Cinema: economia e política*, e nos traz oito artigos de diversas lavras e, portanto, de diversos olhares sobre um aspecto ainda pouco discutido no ambiente intelectual nacional. De maneira geral, a maioria dos textos se mostrou relativamente acrítica e elegiaca, ao mesmo tempo, enquanto outros tocam nos problemas, mas são bastante superficiais na sua análise.

O artigo de abertura de Marco Farani foca na questão da promoção do cinema brasileiro no mercado externo. O autor se mostra bastante tocado pela ação internacional dos Festivais de Cinema Brasileiro no exterior e expõe uma visão chapa-branca do problema, obliterando as questões de fulcro que agonizam a atuação do cinema nacional no âmbito internacional.

Um capítulo supérfluo é aquele denominado *Para uma economia política do audiovisual brasileiro* (César Bolaño e Anna Carolina Manso). Escrito a quatro mãos, o mesmo nos dá a impressão de um lugar-comum na análise

apressada do modelo de regulação do audiovisual no mercado nacional. Para se ter uma pálida ideia, os autores entendem que o modelo Embrafilme-Concine foi “catastrófico”. Curiosamente, foi neste período que o cinema brasileiro alcançou seus mais expressivos números.

O trabalho mais original de *Cinema: economia e política* é de autoria de Isaura Botelho, que faz uma radiografia das práticas audiovisuais em São Paulo.

O volume três, denominado *Cinema e mercado*, tem como objeto a circulação da mercadoria audiovisual no espaço nacional. Este volume se revela como aquele que contém a maior coerência interna da coleção. Isto tanto no que diz respeito ao nível dos autores quanto ao conteúdo abordado pelos mesmos. Trata-se de uma obra orgânica, pois parte de um histórico do pensamento industrial (Arthur Autran) e aborda a questão da exibição (Luiz Gonzaga de Luca) e da distribuição (João Paulo da Mata) de maneira pedagógica. E, no último capítulo, o pensador Randal Johnson comenta a inserção do cinema brasileiro nos Estados Unidos e na Inglaterra, destacando o campo de pesquisa nestes países sobre o cinema nacional.

Na segunda parte do livro, os autores (João Carlos Massarolo, Daniela Pfeiffer etc.) discutem questões relativas às novas possibilidades de negócios em função das novas tecnologias digitais de difusão e produção de bens audiovisuais. O problema é quantificar quanto representam para o cinema nacional estes novos espaços.

Referências bibliográficas

Alceu 15 - *Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 8, jul./dez. 2007. ISBN 1518-8728, PUC-Rio, 352 p.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras, 2010. ISBN 978-85-7531-348-0.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e economia política*. São Paulo: Escrituras, 2010. ISBN 978-85-7531-350-3.

_____. *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2010. ISBN 978-7531-357-2.

André Piero Gatti é professor doutor do mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi-Morumbi, em São Paulo, onde também leciona o curso de História do Cinema Brasileiro na graduação.



FILMES POLVO ▶ www.filmespolvo.com.br

Eles são oito redatores, como os tentáculos de um polvo. De Belo Horizonte, desde 2007, editam a revista eletrônica Filmes Polvo, dedicada à análise do cinema em suas várias modalidades. No farto menu da revista, o leitor pode encontrar críticas de filmes, ensaios, cobertura de eventos e reflexões sobre a atualidade do audiovisual.

Não há preconceito nas páginas de Filmes Polvo. Ali têm lugar tanto a teoria de Jean-Louis Comolli como as comédias produzidas e/ou dirigidas por Judd Apatow, só para citar dois exemplos aparentemente extremos. São comuns também os textos de aproximação entre filmes diversos, na tentativa de iluminar constâncias e tendências do cinema contemporâneo. Outra característica editorial interessante é a remissão a textos de outros veículos, como no caso da polêmica em torno de *Moscou*, de Eduardo Coutinho.

A revista inscreve-se em um novo movimento da crítica brasileira, iniciado pela Contracampo e prosseguido pela Cinética, que vê o cinema no contexto mais amplo da cultura audiovisual, onde a televisão e a internet também merecem destaque. Da mesma forma, considerações sobre a própria crítica são incorporadas a grande parte dos textos de Filmes Polvo.



TV NAVEGAR ▶ www.tvnavegar.com.br

Não é de hoje que o binômio Amazônia-tecnologia está no foco do cineasta Jorge Bodanzky. O autor de *Iracema, uma transa amazônica* e do primeiro CD-Rom sobre aquela região do país vive hoje uma nova e profícua fase com seu projeto Navegar Amazônia. Num barco modernamente equipado, ele singra os rios do Norte do país levando internet e oficinas de vídeo às populações ribeirinhas. O objetivo é capacitar a população a gerar seus próprios conteúdos e exprimir a força da cultural local.

Os resultados desse trabalho deságuam no *site* da *webtv* Navegar. A lista de materiais acessíveis inclui documentários, entrevistas, miniprogramas sobre identidade indígena, filmagens de expedições, vídeos de temática socioambiental e a íntegra da bela série *Pele verde – a vida na floresta contada por quem vive nela*.

A interação do olhar de Bodanzky e sua equipe com a expressão dos habitantes da Amazônia é uma marca definidora dos trabalhos exibidos na TV Navegar. Trata-se de uma curiosa conjugação de *expertise* e espontaneidade, informação e divertimento.



ESCREVER CINEMA ▶ www.escrevercinema.com

O crítico José Carlos Avellar não escreve regularmente para a imprensa há um bocado de tempo, mas isso não significa que sua produção esteja inacessível. Pelo contrário, no *site* Escrever Cinema, que criou há quatro anos, ele vem publicando não só textos recentes (alguns escritos originalmente para publicações estrangeiras e catálogos), como também trabalhos mais antigos, repescados em seus arquivos quando se tornam novamente oportunos. O centenário de Kurosawa, por exemplo, ou a retomada do tema do terrorismo no cinema alemão.

O *site* permite uma navegação variada, com linhas que se cruzam para determinado texto ser acessado ou pela região de origem do filme, ou por suas vinculações com a literatura, a pintura, o documentário. Há numerosos ensaios que estabelecem relações entre filmes diversos ou exploram procedimentos cinematográficos como o plano-sequência. Além de reflexões sobre filmes exibidos em festivais internacionais (muito frequentados pelo autor), o *site* compreende uma sessão dedicada à análise visual de trechos de filmes e à recuperação de fotos de grandes cineastas feitas por Avellar.

Escrever Cinema é não só uma janela para o pensamento de um dos maiores críticos de cinema do país, como também uma inspiração simples e eficaz para outros críticos organizarem e disponibilizarem seus acervos.

NOTAS E FATOS CURIOSOS SOBRE
"SIMÃO, O CAÏLHO"

INVASÃO DE UMA VILA DURANTE 24 HORAS

Durante 24 horas seguidas foi tomada de assalto uma vila da Rua Santo Antonio, em São Paulo. Esta notícia foi espalhada pelas redondezas da referida vila, com foros de ocupação militar, dado ao fato de caminhões com geradores, peruas, grandes câmeras, rebatedores de luz e demais aparelhos de filmagem estarem sendo estacionados e descarregados na vila. Uma multidão apareceu subitamente e invadiu com os técnicos e artistas do filme "Simão, o Caïlho", a vila que foi ocupada. Logo, entretanto, os moradores se confraternizaram com a equipe de filmagem da Maristela e foram os melhores colaboradores das cenas em que Mesquitinha, Rachel Martins, Carlos Araujo, Claudio Barsotti e outros vivem na vila onde mora "Simão, o Caïlho". Cavalcanti, o diretor do filme, não perdeu a chance quando viu aquela multidão e gritou para os assistentes:

-- Junte essa gente toda e vamos filmar logo a cena da expulsão da Moreninha da Vila.

E ninguém mais saiu da vila que continuou ocupada por 24 horas pela equipe de "Simão, o Caïlho".

- - - - -

PELA PRIMEIRA VEZ UMA CORUJA É ESTRELA

Uma das coisas mais curiosas do filme "Simão, o Caïlho" é a apresentação da coruja Roberta. O cinema americano nos tem brindado com inúmeros animais amestrados desde o mulo Francis até o coelho Harvey, mas nunca apresentou uma coruja. Essa primazia coube ao cinema nacional apresentando Roberta, a coruja estrela, que numa cena faz a imitação de Simão, o Caïlho e acompanha o Santo (Carlos Araujo) em todas as suas meditações no laboratório de inventos inusitados. Além de Mesquitinha e Carlos Araujo, no elenco de "Simão, o Caïlho", o filme dirigido por Cavalcanti, estão Rachel Martins, Sonia Coelho, Silvano Aguiar, Claudio Barsotti e outros.

JOSÉ CANIZARES - EDITOR PREMIADO EM BUENOS AIRES - TRABALHA EM
"SIMÃO, O CAÏLHO"

A distribuição dos prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas da Argentina, contemplou dois elementos já reconhecidos na cinematografia brasileira. Um deles é o diretor de fotografia Mario Pagés e o outro é o editor José Canizares. Ambos premiados pelos trabalhos respectivos em "Los Isleros", recentemente apresentado com grande sucesso em Buenos Aires. José Canizares, logo depois de terminar esse filme na capital Argentina transferiu-se para a Maristela e acaba de começar a editar o filme dirigido por Alberto Cavalcanti intitulado "Simão, o Caïlho", que tem nos principais papéis Mesquitinha, Rachel Martins e Carlos Araujo.

CAVALCANTI

dirigiu



SIMÃO, o caôlho

INSPIRADO NAS PERSONAGENS DAS CRÔNICAS DE GALEÃO COUTINHO

Com

★ MESQUITINHA ★ RACHEL MARTINS
★ CARLOS ARAUJO

UMA PRODUÇÃO DE ALFREDO PALÁCIOS



CINEMATOGRAFICA MARISTELA

Edição 52
Fotografia "Jova"

Edição Direção: Topy S. R. S. Paulo



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

PATROCÍNIO



PETROBRAS

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



MINISTÉRIO
DA CULTURA

Secretaria do Audiovisual Ministério da Cultura



REALIZAÇÃO



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

IHL

INSTITUTO
HERBERT LEVY