

53

FILMECULTURA

FEBRE DE CINEMA



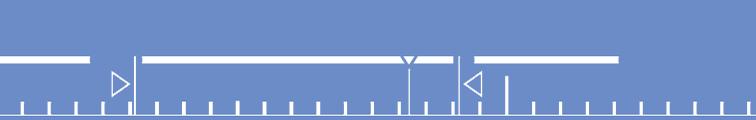
que



Seu carro pode ter muitos sonhos.
Pelo menos um deles a gente realiza.

Combustíveis Petrobras. O sonho de consumo de todo carro.





PRESIDENTE DA REPÚBLICA DILMA ROUSSEFF
MINISTRO DA CULTURA ANA DE HOLLANDA
SECRETÁRIO EXECUTIVO / MinC VITOR ORTIZ
SECRETÁRIA DO AUDIOVISUAL ANA PAULA DOURADO SANTANA
GERENTE DO CTAv GUSTAVO DAHL

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

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

www.filmeicultura.org.br
filmeicultura@filmeicultura.org.br
distribuicao@filmeicultura.org.br



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





O bandido da luz vermelha

- 4** EDITORIAL GUSTAVO DAHL | **5** O FRAGMENTO DE UM TEMPO DO CINEMA GERALDO VELOSO
9 PERIÓDICOS DE CINEMA NO BRASIL HERNANI HEFFNER | **14** SALAS DE CINEMA COMO TEMPLOS DE CINEFILIA RODRIGO FONSECA
19 PORQUE CINEMA É A CACHAÇA DE MUITA GENTE DÉBORA BUTRUCE
24 PEQUENO ABECEDÁRIO DE UM CINÉFILO DA PERIFERIA MARCUS VINÍCIUS FAUSTINI
28 UM BREVE PASSEIO PELAS BORDAS DO CINEMA BRASILEIRO BERNADETTE LYRA E GELSON SANTANA
33 SGANZERLA, O CINEASTA CINÉFILO RAQUEL WANDELLI | **38** A CINEFILIA CANIBAL DOS FILMES DE CARLOS REICHENBACH DANIEL CAETANO
41 FILMAR COMO RETRIBUIÇÃO FÁBIO DE ANDRADE | **44** A CINEFILIA ONLINE CARLOS ALBERTO MATTOS
48 FILME CULTURA ENTREVISTA ADHEMAR DE OLIVEIRA DA REDAÇÃO | **53** ENSAIO FOTOGRÁFICO WALTER CARVALHO
61 UM FILME / 500 ALMAS DANIEL CAETANO E MARCELO IKEDA | **67** CINÉFILOS DE CARTEIRINHA RESPONDEM
73 PERFIL / RUBEM BIÁFORA GUSTAVO DAHL | **78** OUTRO OLHAR / O CAÇULA DO BARULHO JOÃO CARLOS RODRIGUES
82 CINEMATECA DE TEXTOS / RONALD F. MONTEIRO | **84** LIVROS / JAIRO FERREIRA NO SÃO PAULO SHIMBUN JOÃO CARLOS RODRIGUES
87 E AGORA? LÍRIO FERREIRA | **89** E AGORA? ANNA MUYLAERT | **91** ATUALIZANDO MARCELO CAJUEIRO | **94** LÁ E CÁ CARLOS ALBERTO MATTOS
96 CURTAS JOANA NIN | **97** PENEIRA DIGITAL CARLOS ALBERTO MATTOS | **98** LISTA MAIS QUERIDOS DO CINEMA BRASILEIRO | **100** 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
PRODUTORA LETÍCIA FRIEDRICH | SECRETÁRIA DE REDAÇÃO MARIANA MARTINS
COLABORADORES BERNADETTE LYRA, DÉBORA BUTRUCE, FÁBIO DE ANDRADE, GELSON SANTANA, GERALDO VELOSO, HERNANI HEFFNER,
MARCELO IKEDA, MARCUS VINÍCIUS FAUSTINI, RAQUEL WANDELLI, RODRIGO FONSECA, WALTER CARVALHO
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO MARCELLUS SCHNELL | PRODUÇÃO ICONOGRÁFICA RICARDO RODRIGUES
RESTAURAÇÃO DIGITAL DE FOTOGRAFIAS ANA OLIVEIRA ROVATTI | REVISÃO EDITORIARTE | PRODUÇÃO GRÁFICA SILVANA OLIVEIRA
SUPERVISÃO DO PROJETO (INSTITUTO HERBERT LEVY) JOSÉ CARLOS BARBOZA DE OLIVEIRA

Grupo Gráfico Stamppla | tiragem 2.000 exemplares

EDITORIAL

Num mundo em que o número de telas se conta por bilhões e aquelas específicas de exibição cinematográfica por dezenas de milhar, torna-se difícil explicar o poder de convocação que o cinema mantém. A massificação da televisão aberta data de sessenta anos, e foi quando o cinema, enquanto entretenimento, começou a mudar. Depois de ter, juntamente com a indústria automobilística, durante a primeira metade do século XX, construído a hegemonia norte-americana, o cinema deixou de ser o maior instrumento de comunicação de massa da história da humanidade. Hoje esse título cabe à internet. As mídias que não convergem com ela estão zonzas. A perda dos suportes físicos (filme, fita magnética, DVD etc.), substituídos eletronicamente pelos sinais de zero e um, seguramente transformou a essência da percepção da imagem. A velha distinção de Marshall McLuhan entre mídias quentes e frias. Tudo ficou frio, mas a tela de cinema continua quente. É certo que a noção de um espetáculo visto junto com plateia esquenta a percepção sensorial. Mas a mística do cinema, de remotas origens, transporta além, ao terreno das devoções.

O fenômeno onírico – não confundir com o que os livros de auto-ajuda chamam de sonho pessoal – é uma manifestação fisiológica, neuronal, com aspectos psicológicos, extremamente assemelhada ao cinema. Seguramente daí se origina a força mítica que percorre ambos, e os torna misteriosos. Estamos também perto do transe e das possessões primitivas. Epifanias e mergulhos no abismo. No cinema a vida é maior que ela mesma e as emoções frequentemente mais profundas, como nos sonhos e alucinações. Paixão, loucura, fanatismo, barato, febre fazem parte da relação com ele. A palavra “cinefilia”, que define o gosto por ele, parece um termo clínico.

É deste universo que a atual edição de Filme Cultura pretende dar conta, em seus mais variados aspectos. Os recortes que se apresentam não esgotam o tema, apenas o enunciam. Fica latente a discussão da diferença entre cinema e audiovisual, se ela existir. É apenas bordejado o mistério que faz com que novas gerações descubram o cinema clássico (até pela internet e numa tela de computador). Ou então se matriculem maciçamente em cursos de cinema, formais e informais, universitários e livres. Ou ainda manipulem o registro audiovisual proporcionado pela evolução tecnológica como um segundo olhar. Mesmo as imagens mais banais conservam um segredo, a possibilidade da aparência se deixar capturar e a do tempo de interromper sua marcha.

Numa vida em que o real e o virtual se confundem cada vez mais, a capacidade do cinema de gerar arquétipos é o que o torna necessário e definitivo. Imprescindível.

GUSTAVO DAHL DIRETOR DA FILME CULTURA E GERENTE DO CTA_V

O FRAGMENTO DE UM TEMPO DO CINEMA

FEBRE DE
CINEMA

Só consigo conviver com esse fenômeno fundamental na minha formação teórica, pessoal e profissional de uma forma memorial e testemunhal. Que fenômeno? Ah, desculpem-me: o CEC (Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais).

O CEC é uma cria de Cyro Siqueira e seu irmão Cefas, juntos com Jacques do Prado Brandão. Em 1951 (em 2011 faz sessenta anos) surge o CEC. Primeiro a sua existência foi itinerante (Clube Belo Horizonte, Cultura Inglesa etc.), depois se estabeleceu no topo do prédio que abrigava o Cine Art Palácio, na rua Curitiba, no final dos anos cinquenta. O Art Palácio lançava o fino do cinema europeu (francês e italiano) e era, no momento, o mais luxuoso cinema da cidade. Na sua galeria havia uma série de lojas (bombonnières e outras) e uma pequena porta, à direita de quem entrava, nos dava acesso a uma enorme escada que culminava na portaria do CEC. Foi criada uma sala de uns 100 lugares, com cadeiras do velho Cine Floresta, que tinha dado lugar ao Cine Floresta Novo, na Av. do Contorno, doadas pelo Antônio Luciano (o maior exibidor da cidade, por muitos anos).

Mas o CEC funcionava às noites de sábado regularmente, e excepcionalmente em dias de semana. O Antônio Luciano nos emprestava seus cinemas nos domingos pela manhã para ver pré-estreias. Ali vi grande parte das estreias da *nouvelle vague*, de Visconti, Fellini, Bergman e outros (inclusive vários clássicos americanos).

Os filmes mais falados nos levavam a debates. Muitos deles se tornaram clássicos na crônica da casa: *On the waterfront / Sindicato de ladrões* levou os principais cérebros da crítica de cinema em ação naquele momento na cidade a discutir as questões em torno de Elia Kazan, com professores, escritores, jornalistas e outros curiosos eventuais.

Esse é um momento que define muito claramente o que se passava no CEC, na cidade e, num *tour de force* provinciano, de aproximação com o que se passava na província intelectual do mundo. O embate entre comunistas, existencialistas, religiosos, estetas de várias origens (Benedetto Croce, Sartre, Camus, Lukács, Vico, Heidegger etc.) dava origem a um *bolo* conceitual que moldava a cara do CEC.





ARQUIVO SILVIANO SANTIAGO

Grupo Complemento, BH 1955.

Teotonio Santos, Mauricio Gomes Leite,

Silviano Santiago, Ary Xavier, Ezequiel Neves,

Pierre Santos e Heitor Martins

Cyro Siqueira vai adiante e cria a Revista de Cinema, em 1954. Ali começa um exercício crítico que cobra uma autodefinição da crítica de cinema em direção a uma responsabilidade intelectual, cultural e, mesmo, política, em relação ao seu metiê. Alinha-se a um cinema “da realidade” e defende o *neorrealismo* e o cinema que se segue, sobretudo Ingmar Bergman (que certamente lhe trazia a consciência de um certo incômodo religioso em suas origens luteranas/calvinistas e uma percepção pessimista da existência, passando por Sören Kierkegaard), Antonioni (*Crimes d'alma/Cronaca di um amore e A aventura/L'avventura*) e Fellini (*A estrada/La strada, Os boas vidas/I vitelloni, A doce vida/La dolce vita*). Cyro é também um *fordiano*: suas críticas de *Rastros de ódio/The searchers*, ou *Paixão dos fortes/My darling Clementine*, ou *Marcha de heróis/Horse soldiers*, ou de *Depois do vendaval/The quiet man* criam um universo de identidade pessoal que já vinha moldada pelas preferências do meu pai por John Ford (já tinha visto *Depois do vendaval* mais de cinco vezes quando li o Cyro no Estado de Minas, jornal em que ele colaborava quase todos os dias como crítico).

Logo fui para o CEC e convivi com a geração que tomou vários rumos, no cinema ou na vida. José Haroldo Pereira, Guará, Moisés Kendler, Ronaldo de Noronha, Carlos Prates Correia, Ronaldo Brandão, Antônio Lima, Flávio Werneck, Paulo Leite Soares, Harley Carneiro, Oswaldo Caldeira, Sylvio Lanna, Edmar Pereira, Lúcio Weick, Sílvia Ferreira, Neville D'Almeida, Deli Fantini, Maurício Gomes Leite (vindo da revista Complemento de Silviano Santiago, Ivan Ângelo, Argemiro Ferreira, Teotônio Júnior, Frederico Moraes e muitos outros – todos frequentadores do CEC, e liderando essa nova onda de cinéfilos).

Maurício e Flávio Pinto Vieira abriram os *Cahiers du Cinéma* para o CEC. Se Cyro lia *Cinema Nuovo, Bianco e Nero, Sight and Sound*, MGL e Flávio traziam o discurso de Bazin e seus “meninos” (assim como de Rohmer, *a gangue Schéerer*) Rivette, Truffaut e Hans Lucas (ou Laszlo Kovacs) para o debate teórico. E nos apresentam seus filmes. A crítica de MGL sobre *Acossado* é antológica. Para mim cai como um ponto de virada das possibilidades da crítica: uma alta dose de subjetividade individual, brilhantemente referenciada na cultura (cinematográfica ou outra), contundência e humor sutil na construção das ideias. E uma geração do CEC passa a não querer mais nada a não ser filmar. *Acossado* nos traz esse sentimento: fazer cinema é possível, basta voltar a câmera para a nossa própria biografia, universo e idiossincrasias. O *neorrealismo* tinha ensinado isso: a câmera estava perto de nós, não mais como um trambolho intermediador e complicador, mas como uma cúmplice (e personagem: a câmera estava, ela mesma, presente na dramaturgia – Raoul Coutard e Dib Lutfi se tornaram imprescindíveis para a construção das imagens do tempo que eles fotografaram).

E o CEC se incendiava com as ideias de Bazin sobre o registro da realidade (seu artigo *Le montage interdit*) e seus ataques aos *sagrados* construtivistas soviéticos (Vertov, Eisenstein, Pudovkin), manipuladores (reconstrutores poéticos) do *real*. O debate ideológico é uma constante em suas cadeiras. O XX Congresso do PCUS (em 1956), a vitória dos barbudos de Sierra Maestra (1959), as lutas pela libertação da Argélia, a militância antinuclear (em plena beira do abismo do Apocalipse), o aparecimento do *terceiro mundo*, o início da escalada do Vietnã, a pílula anticoncepcional, os Beatles e por aí afora são assimilados nas várias tribos do CEC.



A estrada, de Fellini



A aventura, de Antonioni

Rastros de ódio, de John Ford



O CEC teve outros espaços de atuação e tempos (e está vivo até hoje e tem crônica e história), mas o espaço que mais deu uma “personalidade” ao CEC foi a sede situada no topo do Cine Art Palácio. Havia uma ebulição naquela rua e sua presença na cidade. A rua Curitiba era a espinha de uma crônica de lugares e personagens. Nela poderíamos ficar sem ir a lugar nenhum: havia de tudo, lá. Havia a *zona*, havia a sinuca, havia a pizzeria do Giulio, havia a Faculdade de Ciências Econômicas (ponto de debate político e teórico – todo mundo estava descobrindo as *ciências sociais*) e seu vizinho, o Bar Tirol, havia a Secretaria de Saúde e Assistência (com o seu auditório onde aconteciam os movimentos musicais da cidade – onde Milton Nascimento e vários *asseclas* tocaram em público, em seu início de carreira). Na rua Curitiba estava o jornal O Binômio, do José Maria Rabello e com os jornalistas mais competentes da cidade (foi empastelado por um batalhão da Aeronáutica devido a querelas com as Forças Armadas) e tinha sucursal em Juiz de Fora (como também o CEC teve) cujos colaboradores eram profissionais como Fernando Gabeira, Affonso Romano de Sant’Anna, Geraldo Mayrink, Flávio Márcio Salim etc. (todos frequentadores do CEC, em Juiz de Fora ou em Belo Horizonte). Lembro-me também do Edifício Levy, onde moravam meus tios Maria e Sebastião e os primos queridos, com vizinhos como Jonas Bloch, Chaim Samuel Katz, Marcinho Borges e Milton Nascimento, Martinha (o *Queijinho de Minas*, da Jovem Guarda) e muitos amigos.

Glauber Rocha quis conhecer Cyro. Veio a Belo Horizonte e acabou passeando e *pongando* de bondes na rua da Bahia, em frente ao Bar Estrela, com Maurício Gomes Leite, Jacques do Prado Brandão, Frederico Moraes e outros.

Tínhamos sempre muitas visitas ilustres: Paulo Emílio Salles Gomes, Humberto Mauro, Edgard Morin e uma conexão direta com Nelson Pereira dos Santos, que teve uma verdadeira cruzada, de Cyro Siqueira, em defesa do *Rio 40 graus*, em suas questões com um chefe de polícia do Rio que queria proibir o filme. Nelson sempre esteve por aqui de uma forma carinhosa, buscando colaboradores (fomos fazer *O padre e a moça*, indicados por Nelson para Joaquim Pedro).

Mais tarde o CEC perdeu a casa e teve de funcionar em espaços cedidos. Foi para a Imprensa Oficial, em seu teatro, para sessões semanais, aos sábados. Até a nossa Presidente diz que frequentava as sessões do CEC, junto com Marcinho Borges.

Isso durou pouco e o aperto oficial a espaços potencialmente ameaçadores, sobretudo na área intelectual, inviabilizou a continuidade das suas funções. Mas o *espírito CEC* de programação, de afinidade com uma ala mais *moderna*, mais sintonizada com o *Cinema Novo*, com a *nouvelle vague*, com o cinema italiano da época (dominado por Antonioni, Fellini, Visconti, com Rossellini reinventando a ideia do cinema didático), vai ressurgir na programação do cinema Pathé, próximo à praça da Savassi, num pacato bairro aristocrata, quase *no fim* da cidade.

Nesse momento, outro filhote do CEC havia surgido e começou a reunir pessoas, num projeto de fazer filmes: o Centro Mineiro de Cinema Experimental – CEMICE. Daí surgem os

ARQUIVO JOSÉ HAROLDO PEREIRA



BH, 1961.

Geraldo Veloso, Deli Fantini,

José Haroldo Pereira, Ronaldo de Noronha
e Schubert Magalhães.



O padre e a moça,

de Joaquim Pedro de Andrade



Jardim de guerra, de Neville D'Almeida

cineastas Carlos Prates Correia, Schubert Magalhães, Neville D'Almeida, Flávio Werneck, Guaracy Rodrigues, Alberto Graça, Geraldo Veloso, Sérgio Lara, José Américo Ribeiro, Hélio Gagliardi e muitos outros.

Hoje o que me interessaria (quem sabe ainda me dou essa missão?) seria rastrear as pegadas do CEC no cinema e na crítica de cinema, contemporâneos, do nosso país. Cineastas como Carlos Prates Correia, Neville D'Almeida, Maurício Gomes Leite, José Haroldo Pereira, Oswaldo Caldeira, Alberto Graça, Schubert Magalhães, Paulo Leite Soares, Sylvio Lanna, José Sette de Barros Filho, Túlio Marques Lopes Filho, Guará e muitos outros devem proporcionar um painel bem plural de uma geração que se formou dentro do *espírito CEC* representado por uma grande quantidade de pressupostos para o desenvolvimento de uma obra cinematográfica que nos deu, seguramente, uns 35 longas-metragens dentro deste critério/recorte sugerido. Como uma geração viu o seu mundo depois de uma presença em uma *irmandade* iniciática (o que no sentido religioso poderia ser o contrário da prática majoritária de um processo laico de ver o mundo), como o CEC? Mas havia os católicos e seus teóricos (Henri Agel, Amedée Ayfre etc.). Muito maltratados pelos heréticos, anticlericais. Luis Buñuel (e Ado Kyrrou) nos dava o combustível para as provocações. Glauber nos abria a primeira exegese de Buñuel na revista *Senhor*, falando de *Robinson Crusoe*, de Dom Luis. Ou líamos, em francês, a perfeita biografia de Jean Vigo, escrita por Paulo Emílio. A leitura obrigatória do Suplemento Literário do Estado de S. Paulo, no sábado, de manhã, nos abria o apetite para a polêmica por toda a semana. Paulo Emílio, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla nos informavam de muitas questões do cinema mundial.



Humberto Mauro

Há uma identidade entre esses filmes? Que identidades trazem esses filmes com o cinema do seu tempo? O que resulta de continuidade do cinema produzido pelos *CEC boys* e o que vem depois (Helvécio Rattón, Rafael Conde – quem mais?)? Paulo Augusto Gomes é um dos cineastas desse período, completamente identificado com o CEC. Com o cinema mineiro de agora, os traços de identificação são muito tênues. O CEC só pode reivindicar um *status* de pioneirismo que remotamente deu condições para outras gerações surgirem. Muitas outras determinações definem isso (desenvolvimento tecnológico, uma inspiração mais ligada à videoarte, à arte plástica, a um cinema dos anos 1915, de Richter, Eggeling, Ray, Ruttmann, Léger e outros, diferente do traço *contenudístico* – ou desconstrutor/parodístico – da geração a que me refiro).

Muita gente veio a Minas: Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Cacá Diegues, Walter Lima Júnior, Gustavo Dahl, Andrea Tonacci vieram se aproximar dos personagens dessa geração. Um cinema bastante particular e uma subdivisão teórico/estilística podem surgir da observação metodológica do *cinema que veio do CEC*. É apenas uma fração de um tempo do desenvolvimento do nosso cinema.

Geraldo Veloso é cineasta (montador, produtor, diretor de produção, produtor executivo, roteirista e diretor), realizador dos filmes *Perdidos e malditos*, *Homo Sapiens* (longas-metragens), *O circo das qualidades humanas* (codireção com Jorge Moreno, Paulo Augusto Gomes e Milton Alencar Jr.) e *Toda a memória das Minas*, entre outros curtas-metragens. É o coordenador do projeto Consórcio Mineiro de Audiovisual.

PERIÓDICOS DE CINEMA NO BRASIL

FEBRE DE CINEMA

ALGUMAS INDICAÇÕES

Os primórdios

No Brasil, a primeira “revista de cinema” de que se tem notícia surgiu em 1898 com o nome de Animatographo. Era o órgão de divulgação da sala de exibição do Salão de Novidades Paris no Rio, pertencente ao empresário Paschoal Segreto, primeiro produtor cinematográfico do país. Durou apenas 4 números. A ausência inicial de uma revista em moldes tradicionais, isto é, noticiosa e não meramente informativa, publicitária e não meramente divulgadora, comentadora e não meramente descritiva, está a indicar o pouco interesse que produtores e exibidores, naturais investidores a essa altura, tinham pela alavancagem comercial de seus negócios, sobretudo no que tange à ampliação do mercado interno e ao filme brasileiro. Por volta de 1905 já tinham surgido as primeiras publicações duradouras nos Estados Unidos (Variety) e na França (Photo-Ciné-Gazette).

Quando ocorre por volta de 1911 o processo de separação entre distribuição e exibição, e a formação dos primeiros oligopólios internos, como a Companhia Cinematográfica Brasileira, que passam a trabalhar apenas com o filme estrangeiro, parece chegada a hora de incorporar a revista de cinema como instrumento acessório de uma economia cinematográfica periférica em desenvolvimento. Foi o que aconteceu em janeiro de 1913 com o lançamento da Revista Cinematographica. Apresentava-se como uma espécie de guia de programação das salas da cidade do Rio de Janeiro, informando um pouco mais substancialmente sobre o enredo dos filmes e fornecendo pequenos informes sobre o circuito. A capa já destacava algum intérprete conhecido, embora a revista carecesse de mais imagens.

Talvez ecoando os novos ventos, a primeira revista de cinema brasileira com perfil mais independente e informativo, sem o financiamento direto de uma firma do ramo, parece ter sido Cinema, lançada no fim de 1913. Começou sendo editada em Paris, o que talvez traia alguma ligação com interesses comerciais franceses para com o Brasil. De qualquer maneira, para sobreviver ao fantasma do número único, que assombrou boa parte das publicações nacionais da área, teve que trocar seu nome para Cine-Theatro, ampliando seus interesses e explorando também um assunto de maior penetração junto ao público.



Mesmo assim, nesse começo algo esquálido, surgem mais algumas iniciativas e duas linhas se salientam, demonstrando provavelmente a pouca penetração deste tipo de assunto junto ao público brasileiro, ainda muito “europeu” em seu trato com os meios culturais. Cine Revista, Revista dos Cinemas e O Cine eram como Caretas ou Fon-Fons! Cinematográficos: cheias de arabescos *art-nouveau*, charges, caricaturas, textos rápidos e visual *chic*. Pouco se aprofundavam na pauta principal. Pretendiam impor-se por um padrão gráfico e jornalístico já testado no mercado de imprensa e não conseguiram, até porque este padrão estava em vias de desaparecimento. Já a outra linha investia na estratégia usada em Cine-Theatro. Secundando-a temos Theatro e Film, Palcos e Telas e Telas e Ribaltas. Destas, Palcos e Telas conseguiu uma certa notoriedade e alguns anos de permanência na praça.

Consolidação do mercado

A primeira revista de cinema realmente popular editada no país se ateriam simplesmente a reproduzir o material estrangeiro. De contribuição própria, apenas o formato (o maior até então), o papel de boa qualidade e as cores (bicromia). Trata-se de A Cena Muda, lançada em 1921 e só encerrada em 1955. A estrutura, reproduzida em maior ou menor grau pelas sucessivas congêneres até os dias de hoje, era muito simples e extremamente funcional. Constava de uma página de fofocas, fotos de atores e atrizes e sinopses ilustradas dos filmes a estrear nas próximas semanas.

A consolidação do espetáculo cinematográfico como lazer de massas começou a despertar a atenção das grandes casas editoras que, em geral, vinham dedicando espaços relativamente pequenos e inconstantes ao cinema em suas publicações. O temor quanto a uma revista exclusivamente cinematográfica talvez se explique pelo destino inglório de todos os títulos da década de 1910. Na virada para os anos 20, segue-se uma sistematização na cobertura na maioria das revistas regulares da época, e no caso de dois semanários mundanos em especial, uma crescente tomada de espaços pelo material cinematográfico, a ponto de eles se tornarem praticamente revistas de cinema, durante algum tempo; trata-se de Para Todos... (editada por O Malho) e Selecta (editada por Fon-Fon!). Nestas duas publicações começa progressivamente a se insinuar uma concepção mais completa, abrangente e articulada de uma revista de cinema. São introduzidos editoriais específicos e matérias sobre outros assuntos, além dos astros, seção de cartas e, pela primeira vez, uma seção permanente consagrada ao cinema brasileiro (primeiro em Selecta, depois em Para Todos...). As respectivas editoras, entretanto, resistiam em torná-las exclusivamente cinematográficas. Em função disto o corpo de redatores de Para Todos... começa a lutar por um novo veículo. Surge, em 1926, o primeiro marco do setor, a Cinearte.

Embora em linhas gerais seguisse a fórmula de A Cena Muda, Cinearte ampliou consideravelmente o leque de assuntos normalmente cobertos por uma revista cinematográfica. Começou a falar de técnica, estética, cinema amador, cinema educativo, censura e muito mais. E, principalmente, começou a refletir sobre os fatos e a buscar soluções práticas, técnicas e conceituais para os diversos problemas enfrentados pela cinematografia brasileira. O êxito comercial de Cinearte ultrapassou de muito o de suas concorrentes, chegando a tiragens



de 100.000 exemplares semanais no final dos anos 20, tornando-se uma espécie de modelo maior cuja repercussão pôde ser sentida até a década de 1980 em periódicos tão diferentes quanto Cinemin ou Pipoca Moderna.

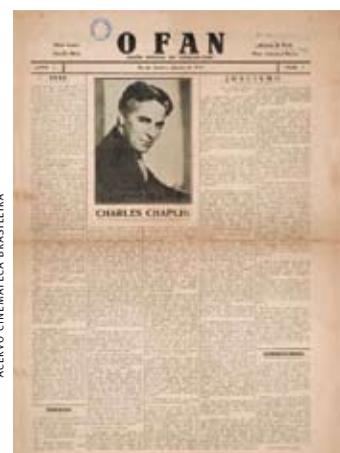
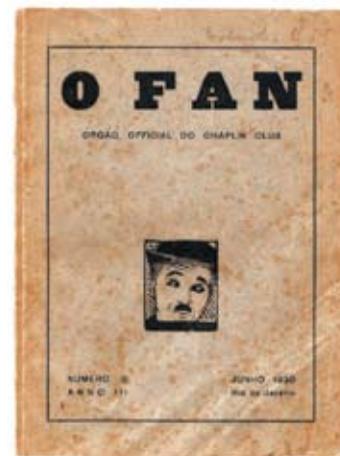
Houve outras propostas editoriais na década de 1920 como o tabloide A Tela, a mitológica A Fita de Amador Santelmo (ninguém viu, embora haja citações dela, precursora do reconhecimento da condição marginal do cinema brasileiro), a sofisticada Artes & Artistas, a luxuosa Frou-Frou, e o primeiro periódico dedicado inteiramente à discussão estética: O Fan, órgão impresso do cineclubes Chaplin Club. A amplitude de estratégias parece refletir a crescente diversificação do mercado de impressos, assim como uma complexificação do próprio campo cinematográfico. Busca-se um público com maior poder aquisitivo, eventualmente regionalizado – o primeiro título era editado no Rio Grande do Sul e o terceiro na Bahia, os demais, como sempre no Rio de Janeiro –, e cada vez mais cinéfilo, espelhando a formação de uma cultura cinematográfica local de grande envergadura intelectual. O Fan traduzia a percepção do cinema como uma forma de expressão sofisticada e autônoma, concorrendo ainda para a sustentação pública de iniciativas criativas, como a do filme *Limite*, dirigido por Mário Peixoto.

Quase todas essas revistas não viam a década seguinte. Aliás, a chegada do som, antecipada pelo rádio, que se reestruturava no começo dos anos 1930, e sacramentada pelo cinema sonoro, traria modificações na estrutura das revistas que conseguiram vencer este obstáculo, basicamente Cinearte e A Cena Muda. Desapareciam progressivamente as sinopses ilustradas ainda apresentadas na tradição do folhetim popular do século XIX e avultavam as reportagens com astros e os detalhes inusitados que cercavam determinadas produções. As novas publicações para fãs, contraditoriamente cada vez em menor número, já que o mercado exibidor e o público continuavam a crescer, trataram de incorporar a novidade do momento, como a Rádio-Cine-Theatro e o Cine-Rádio-Jornal. Um dos motivos para o refluxo parece residir na definitiva formalização de espaços cinematográficos na grande imprensa, particularmente a crítica diária, institucionalizada e consagrada ao final da década.

Mudança de rumos

A escassez de títulos e uma possível queda de vendagem por volta dos anos 1930 gerou um fenômeno coetâneo interessante: a proliferação de *house organs* de distribuidoras estrangeiras e de revistas destinadas a exibidores. Todos os dois tipos duraram décadas, sendo que o primeiro surgiu a rigor no início dos anos 1920 com a Revista Universal e se encerrou com o Pandora Press nos anos 1990, e o segundo em meados dos 1930 com Cine Magazine e Cine Repórter, prosseguindo até os anos 1970 com títulos como O Exibidor e Projeção.

A década de 1940 também não foi boa para o setor. Mesmo assim, conheceu a primeira publicação inteiramente dedicada ao cinema nacional, Cinema Brasileiro, que parece não ter ultrapassado o nº 1. Apareceu Celebidades, também efêmera. E tentou-se novamente uma revista de discussão estética, Filme, que durou apenas dois números, embora fosse uma iniciativa do poeta Vinícius de Moraes e do crítico Alex Vianny. Ao final da década, com Cinearte já desaparecida e A Cena Muda perto do final, as editoras decidem investir numa



ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



BIBLIOTECA JENNY KLABIN SEGALL - MUSEU LASAR SEGALL - IFRAM/MINC



linha mais popularesca, explorando os estereótipos do *star-system* clássico e a aproximação a novos meios da nascente indústria cultural brasileira. Temos então Cinemin (em sua série inicial), Cinelândia, Filmelândia e as diversas “fãs”: Cine-Fan-Magazine, Tela-Fã etc. Paralelamente aflorou uma voga “ilustrada”, com Aí Mocinho (*westerns* quadrinizados), Cinemin quadrinizada (biografia de artistas), Superscope e Cinemascope (filmes em geral), e as inspiradas em fotonovelas: Cine Aventuras, Super Aventuras, Cine Revelação, Cine Romance, Hollywood Cine Ilustrada, Foto-Aventuras, Foto-West etc.

Na passagem aos anos 1950, o crescente esgotamento do filão popular abre espaço para novas tentativas não muito duradouras, das quais as mais significativas por seu viés estético são as mineiras Revista de Cinema, primeira publicação de teoria e crítica moderna do país, e Revista de Cultura Cinematográfica, esta de inspiração católica, e as paulistas Seqüência e Delírio, a primeira iniciativa do futuro cineasta Luís Sérgio Person, com a participação de nomes de peso como Francisco Luís de Almeida Salles e Paulo Emílio Salles Gomes, além de um jovem entusiasta chamado Eduardo Coutinho; e a segunda capitaneada por Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl, funcionários da então Fundação Cinemateca Brasileira. Destas apenas a Revista de Cinema teve uma brevíssima e barulhenta reviviscência nos anos 1960.



Praticamente todos os títulos que se conheciam de momentos anteriores desaparecem na virada para os anos 60. O período que se abre em seguida, apesar da efervescência e criatividade de obras, ideias e textos cinematográficos, conhece um dos mais áridos momentos em termos de publicações para o setor. Sem esquecer o peso da ditadura militar que se instaura, faz-se o elogio da especificidade nas mais diversas áreas do conhecimento e a época passa a conhecer publicações vindas de setores muito particulares como as Cinematecas e os Cineclubes, entrando na seara também edições oriundas de órgãos públicos como o Geicine, todas igualmente efêmeras. De novo e relevante apenas Filme Cultura, que, apesar de financiada pelo Estado, começa como revista de “alta cultura”, discutindo basicamente o cinema estrangeiro. Em que pesem diversas fases editoriais e formatos gráficos, além da periodicidade irregular, com direito a grandes intervalos de publicação, firma-se afinal a partir dos anos 1980 como o mais longo e importante título do período.



Nos anos 1970 o fenômeno da especialização prossegue com o surgimento de revistas técnicas como Imagem e Comunicação, publicada pela Kodak e com informações sobre seus produtos, e de títulos com a preocupação de resgatar a dimensão histórica da atividade cinematográfica no Brasil, como Boletim do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. No contexto mais amplo três novas linhas se apresentam: as revistas ligadas ao filão erótico de produção cinematográfica da Boca do Lixo; as tentativas de cineastas consagrados de construir um canal de comunicação com o grande público; e as publicações interessadas em formas de cinema não dominantes no período. No primeiro grupo temos as bem-sucedidas comercialmente Cinema em Close-Up, SB Cinema e Fiesta Cinema. No segundo se colocam iniciativas como a Luz & Ação original, que acabou não sendo lançada de fato, e a Cinema BR. O terceiro segmento produtor a se apropriar do espaço editorial impresso era menos coeso e mais anárquico, inserindo-se na chamada imprensa “nanica” e abrangendo desde os superoitistas, que publicaram Super 8 & Quadrinhos, os curta-metragistas, que publicaram Cinemação, e os “marginais”, que publicaram Cine Olho. Como se autodefiniu a tardia

Cinema Livre, criada por uma nova geração rebelde baiana capitaneada por Edgar Navarro, eram todos “panfletos kinéticos pós-novos” (Jornal da Bahia, 22/03/1986).

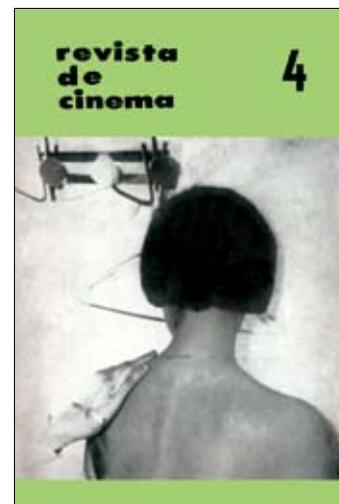
Novos tempos

O que marca as últimas décadas em termos de publicações sobre cinema é o que se pode denominar de videomania. Com efeito, a explosão do mercado de vídeo, primeiro com o VHS e depois com o DVD, leva à criação de dezenas de periódicos. Recupera-se assim a função de intermediação entre produtor estrangeiro e mercado local estabelecida décadas antes pelos interesses dominantes na área. Por vezes surgem iniciativas independentes, como o Jornal do Vídeo Club ou o Ponto de Vídeo, ligados a locadoras ou grupos de consumidores. Mas a grande maioria assume a configuração de um guia de vendas junto ao novo circuito de exploração filmica, como o Jornal do Vídeo, criado em 1985. A ampliação das janelas de mercado e a recomercialização de obras do passado nesses novos suportes propiciou um retorno da revista de fã, destacando-se uma nova publicação chamada Set e mais uma série da clássica Cinemin. Houve também muitas publicações artesanais e o fenômeno dos fanzines.

Define-se mais uma vez uma produção editorial alternativa, algo descentralizada geograficamente e com recortes de interesse mais centrados no cinema brasileiro e no cinema de arte. Revistas como a gaúcha *Moviola* e a goiana *Cisco* e os tabloides cariocas *Cine Imaginário* e *Tabu* preenchem mais significativamente os poucos espaços em meio à grave crise econômica dos anos 80 e ao desmonte das formas de produção cinematográfica até então existentes. Sobressaem também publicações como *Imagens*, lançada pela Universidade de Campinas já nos anos 1990. Com proposição teórica e estritamente acadêmica, foi a publicação mais cara do meio em toda a sua história, com custo médio de 30 mil dólares estadunidenses por número.

O período mais recente espelha as diversas tendências editoriais anteriormente esboçadas, com uma leve acentuação na especialização, sobretudo técnica neste momento, certamente devido à introdução dos equipamentos e técnicas digitais. Publicações como *Luz & Cena*, *Produção Profissional* e *Backstage* dão conta de uma atualização tecnológica ainda em processo em vários campos técnicos. Deve-se mencionar ainda títulos com preocupações mais “estruturais” como *Tela Viva*, *Marketing cultural* e *Filme B*. Restam poucas revistas de perfil mais geral e jornalístico, como *Revista de Cinema* e *Plano B* (atualmente denominada *Beta*).

Embora sem a mesma estabilidade e fôlego, um outro nicho demonstrou certo vigor no período, o das revistas impressas e virtuais com perfil de análise crítica e estética de alto nível, muitas guardando intermediações com a academia. Nunca antes um tão grande número de títulos se apresentou e sua presença se alongou para além do funesto único número. Os títulos impressos parecem mais comedidos e táticos, circunscrevendo claramente seus interesses, destacando-se iniciativas como *Cinema*, *Cinemais*, *Coisas de Cinema*, *Sessões do Imaginário*, *Sinopse*, *Teorema*, *Paisà*, *Taturana* e *Juliette*, algumas já descontinuadas ou prolongadas apenas em versão *on-line*. Quanto às revistas propriamente eletrônicas, é um fenômeno ainda em maturação, sendo impossível no momento dimensioná-lo completamente (uma lista inicial de sítios pode ser obtida em www.olhoslivres.com.br).



ACERVO FUNARTE

SALAS DE COMO TEMPLOS

POR RODRIGO FONSECA

Cine São Luiz - Recife, Pernambuco



Espalhadas entre 382 municípios, as 2.210 salas de exibição hoje existentes no Brasil tentam manter viva a mítica que fez cines lendários serem encarados como verdadeiros templos pela cultura da cinefilia nacional. Muitos deles acompanharam a evolução tecnológica, indo da era muda às primeiras experiências em Cinemascope dos anos 1950.

“No Rio dos anos 30, no bairro de Campo Grande, todas as quintas eu ia ao Cine Progresso com a empregada, onde eu via os seriados de Flash Gordon e Fu Manchu. Lá, eu descobri John Ford com *O delator* e com *No tempo das diligências*. E lá eu vi o brasileiro *Favela dos meus amores*”, lembra o pesquisador Dejean Magno Pellegrin, que nos anos 1950 fundou o Museu de Arte Cinematográfica e o Grupo de Estudos Cinematográficos.

Ao relembrar as salas de sua mocidade, Dejean incorre várias vezes na importância do jornalista Alberto Shatovsky, hoje ligado à programação das salas do Grupo Estação, como um agitador da cultura cinematográfica no país. Nos anos 50, Shatovsky esteve à frente do Cinema de Arte no teatro Mesbla, onde trabalhou com Oswaldo Leite Rocha, divulgador da Paramount Pictures no Brasil. Criador do Cinema 1, em Copacabana, que serviu de reduto para obras de realizadores autorais, Shatovsky marcou época no imaginário da cinefilia com o cinema Alvorada, no Posto 6, entre as ruas Raul Pompéia e Francisco Otaviano, que operou a partir de 1958 com um público cativo. “Começamos com *Um homem tem três metros de altura*, de Martin Ritt, com Sidney Poitier e John Cassavetes, que era considerado um filme não comercial”, lembra Shatovsky. No Cinema 1, com a ajuda do crítico Ely Azeredo, ele ajudou a popularizar a obra do sueco Ingmar Bergman. “Um dia, o gerente da Paramount me chamou e disse que tinha um filme guardado que ninguém queria, centrado na história de um motorista de carro que era perseguido por um caminhão. Resolvi exibir esse filme e ele virou um sucesso. Era *Encurralado*, cujo diretor, então desconhecido, se chamava Steven Spielberg. O sucesso do Cinema 1 era tanto que chegamos, também nos anos 70, a montar o Cinema 2.”

CINEMA DE CINEFILIA

FEBRE DE
CINEMA

Mas, de todas as salas do Rio, poucas geraram mais impacto – estético, político e afetivo – do que o Paissandu, no Flamengo, extinto há três anos. A sala chegou a ser tema de livro: *Geração Paissandu*, escrito pelo crítico Rogério Durst. “O Cine Paissandu abrigou em suas poltronas uma geração de cinéfilos interessados, inquietos e sempre prontos para uma boa discussão, que acontecia antes ou depois nos bares. Era uma época de revoluções, vinham de fora os ecos da contracultura, da liberdade sexual, da rebelião contra o estabelecido, aqui era a Redentora, o golpe militar ainda não reforçado pelos desmandos de 1968, mas presente na cabeça de todo mundo que vivia numa cidade que ainda parecia a capital de fato, embora não de direito. O Paissandu, na rua Senador Vergueiro, no Flamengo, foi inaugurado em 1960, como mais um cinema de rua, pelos franceses irmãos Valansi, da Cia Cinematográfica Franco-Brasileira”, conta Durst. “Além de importarem filmes eles atuavam na construção imobiliária. Ou seja, eles construía um cinema no qual poderiam exibir seus filmes, uma galeria ao redor e um prédio em cima. Em 1964, havia um público ávido por novidades não americanas e poucos lugares onde assistir a tais filmes”.

Segundo Durst, um acordo entre os Valansi e o pessoal do MAM colocou na sala títulos clássicos do acervo da cinemateca e novidades da Europa. “Tinha Godard, Truffaut e Resnais, e além dos franceses tinham os filmes tchecos e poloneses. O sucesso foi imediato, as sessões eram disputadas, e a existência de dois bares na mesma calçada ajudava muito. E por lá se encontravam, ou não, pessoas como Caetano Veloso, Fernando Gabeira, Cacá Diegues, Murilo Salles, Sérgio Augusto e muitos mais, incluindo aqueles que só iam para serem vistos.”

Citado por Durst, Murilo Salles, diretor de *Nunca fomos tão felizes*, reconhece a primazia do Paissandu. “Às sextas-feiras, nas sessões de meia-noite, bombava mais do que qualquer boate da moda de hoje. Tinha até porradaria depois que fechava a bilheteria e muita gente não conseguia entrar, por conta da lotação esgotada”, lembra. “Numa época de cinema com ‘C’ maiúsculo, em que Antonioni e Bergman lotavam salas, gerando filas quilométricas, a minha geração estava no Paissandu vendo toda a obra de Godard. Ele sediou ainda o festival de cinema amador do Jornal do Brasil, que serviu de vitrine a todos os diretores que foram meus contemporâneos.”

Salles lembra ainda da importância da Cinemateca do MAM. “Funcionando no segundo pavilhão do Museu de Arte Moderna, sob a direção de Cosme Alves Neto, a Cinemateca tinha a melhor sala de projeção do Rio, pequenininha, com um ar condicionado poderoso. Ali, nós víamos todos os ciclos do cinema europeu, acompanhados de um prospecto mimeografado com a sinopse e uma fortuna crítica dos filmes. Tinha ainda a salinha de cinema do Museu da Imagem e do Som, o MIS, que exibia Alain Resnais. Víamos também ciclos franceses então contemporâneos na Maison de France.”



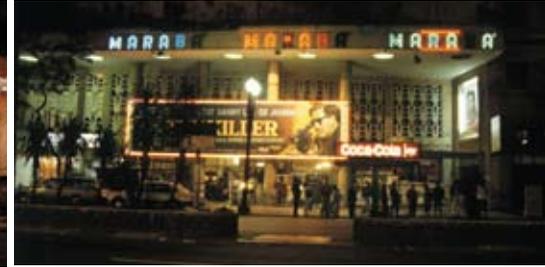
Cine Paissandu, Flamengo



Cine Olaria



Cine Marabá



Nos arredores da capital, em municípios e cidades do interior do estado, o Rio também fervia. “A minha infância e juventude foram muito bem passadas na Petrópolis dos anos 60, onde existia a sessão Passatempo, recheada de seriados e de filmes B dos mais sensacionais projetados às 8h30 da manhã no Cine Capitólio, um espetacular cinema de rua que hoje não passa de um triste estacionamento”, conta o cineasta Paulo Sérgio Almeida, diretor do portal Filme B. “Logo em seguida, corríamos para a pré-estreia do Cine Petrópolis, que virou igreja e, recentemente, está vazio. Lá, às 10h30 da manhã, eram apresentados os grandes filmes do momento. Nos dois, as plateias eram lotadas até o teto. Todo mundo ficava muito excitado. À tarde, o quente era ir no Cine Dom Pedro, que, aliás, foi uma das locações de *Banana split*, meu filme que tenta reproduzir esta época. Os três cinemas eram do Grupo Severiano Ribeiro. Fora estes, havia o cinema da Art Filmes, com uma programação espetacular de filmes europeus e italianos. No final dos anos 60, começou a decadência e eu abri o Cineclubes Chaplin, para poder ver os filmes de arte que começavam a desaparecer do mercado e também para fazer alguma agitação política. Esta agitação me trouxe para o Rio de Janeiro.”

São Paulo, a maior metrópole do país, conheceu a grandiosidade arquitetônica dos templos cinéfilos em diferentes segmentos de seu perímetro urbano. Lá funcionaram salas lendárias como o cine Marabá, fundado em 1942, que “hospedou” a fina flor dos estúdios Vera Cruz. Além dele, reativado em 2009 pelo Grupo Playarte, o Centro paulistano era tomado por polos exibidores como o Jussara, o Regina, o Bandeirantes, o Paratodos, o Rivoli e o Ipiranga, um dos mais populares da cidade, que chegou a acolher os primeiros filmes de Zé do Caixão.

“Na minha infância, foi muito importante a presença do cine Piratininga, uma salinha na minha cidade natal, Ribeirão Bonito, interior de São Paulo”, conta o escritor e cineasta João Silvério Trevisan. “Na minha formação como cinéfilo, há várias salas na cidade de São Paulo que foram marcantes, em especial na década de 60: o cine Bijou, um cinema de arte na Praça Roosevelt, o cine Apolo, pequeno cinema de arte também no Centro, onde vi muitos filmes de grandes diretores. Havia ainda os cinemas japoneses do bairro da Liberdade. Tinha também o cine Coral, na rua 7 de Abril, especializado em filmes europeus. Já nas décadas de 70 e 80, eu frequentei o cineclubes Bexiga, que reprisava grande filmes de arte. Algumas salas exibiam filmes da Boca do Lixo, sobretudo as pornochanchadas: Marabá, Ipiranga e Art Palácio são aqueles de que me lembro mais. Às vezes, entravam filmes do cinema marginal nesse circuito também.”

Terra santa para os filmes de Mazaropi, que cruzavam com facilidade a fronteira do milhão de pagantes, o interior paulista teve palácios imponentes, colecionando causos cinéfilos, como conta o produtor e cineasta Flávio R. Tambellini. Seu pai, o também realizador Flávio Tambellini (1925-1976), diretor de *A extorsão*, 1975, cresceu em Batatais, encantado pela magia da tela



Cinema 1, Copacabana



grande. “Meu pai me contava que havia uma única sala de cinema em Batatais onde ele e os amigos descobriram um atalho para entrar no cinema sem pagar. Só que eles entravam por trás e eram obrigados a ver o filme do lado oposto da tela e ler as legendas na ordem contrária.”

Em Belo Horizonte, o *bunker* de resistência estética audiovisual da juventude mineira dos anos 1960 e 70 era o extinto Pathé, na região de Savassi. “Foi ali que eu vi *Deus e o diabo na terra do sol*, do Glauber e *A grande cidade*, do Cacá Diegues. Foi ali, que, entre os meus 14 e 15 anos, eu descobri o Cinema Novo”, lembra o diretor Helvécio Rattton, realizador de *Batismo de sangue*. “O Pathé, que hoje virou um estacionamento, onde funciona regularmente uma feirinha de artigos de informática, era a sala exibidora capaz de reunir as cabeças de vanguarda de BH, as pessoas interessadas em política. Quando ela acabou, foi surgindo um circuito de arte que nos consolou. Circuito que hoje está combalido. Mas como a casca do Pathé ainda está de pé, ou seja, ainda é possível ver a sua fachada, dá uma saudade danada do que ele foi para nós.”

Um dos fundadores do Cinema Novo, Carlos Diegues cresceu no Rio de Janeiro em meio a uma esfuziante oferta de salas exibidoras. “Em Botafogo, onde eu morava e de onde minha mãe não deixava eu sair, eu praticamente morei no Guanabara, um palácio exibidor de arquitetura e decoração eclética que ficava no Mourisco. O Guanabara tinha uma programação que durava quase o dia inteiro: dois longas, muitos curtas, episódios de pelo menos dois seriados, jornais da tela, não acabava nunca. A gente saía pra comprar um sanduíche e voltava correndo para a próxima atração. Depois, na juventude, já independente do olhar da mãe, frequentei muito o Roxy e o Metro Copacabana, ambos no bairro mais charmoso do Rio de Janeiro. Um dia, eu botei paletó e gravata, então obrigatórios nos cinemas do Centro da cidade, para ver a estreia de *O manto sagrado* e conhecer o Cinemascope, no Cine Palácio.”

Mas Cacá também preserva memórias dos cinemas de Alagoas. “Eu saí de Maceió aos seis anos de idade, quando meu pai se mudou pro Rio. Até meus 13, 14 anos, nós passávamos nossas férias de verão todas lá. O cinema maior e mais frequentado era o São Luiz, na rua do Comércio, onde imagino ter visto meu primeiro filme na companhia de uma tia, antes do seis anos de idade. Nas férias de verão, nós também frequentávamos as sessões semanais de filmes no Clube Fênix Alagoana, muito perto da casa dessa minha tia, onde nos hospedávamos. Nossa, faz tempo.”

Do Recife, o diretor Marcelo Gomes preserva saudades de uma sala que marcou a juventude pernambucana. “Havia um cinema no centro que tinha uma arquitetura maravilhosa e foi lá onde assisti a muitos e muitos filmes na minha infância: o São Luiz. O cinema foi fechado, como a maioria das salas exibidoras do centro. Mas, recentemente, ele foi restaurado e está exibindo uma programação de filmes muito boa, abrindo os festivais organizados pelo crítico Kleber Mendonça.”



Cine Metro Tijuca

Na Bahia, o crítico João Carlos Sampaio ressalta a relevância que o Cine-Teatro Maria Bethânia teve para os cinéfilos formados nos anos 1980 e 90, ao exhibir clássicos. “Foi lá que vi, pela primeira vez, alguns filmes de Bergman, Fellini. Lembro, sobretudo, de uma inesquecível sessão de *A regra do jogo*, de Renoir. *Cenas de um casamento*, de Bergman, fez-me sair depois da meia-noite e acabei ficando sem ônibus para voltar para casa naquela noite. Ainda em Salvador, o Cine Bristol, que depois virou Cine Art, era um poeira delicioso do Centro. Nas quartas à tarde, pagava meia pra ver os filmes que acalentavam meu coração adolescente, ávido por bom motivo para filar a aula e substituir matemática por bom cinema. Foi assim que vi *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, *Syd & Nancy*, o libelo punk de Alex Cox, e os poucos filmes italianos e franceses que rompiam aqueles anos 80, tão cheios de Schwarzenegger, Stallone, Steven Seagal, Chuck Norris e todos aqueles fortões. Na Praça Castro Alves, recanto popularíssimo, o Guarany exibia muito filme brasileiro, que a molecada, incluindo eu lá no meio, ia conferir as musas da TV tirarem a roupa, como a Cláudia Ohana, a Matilde Mastrangi e a Débora Bloch.”

“Se as salas de exibição de rua, em sua maioria, desapareceram, alguns cinemas em todo o mundo começam a recuperar as grandes telas, mostrando que, muitas vezes, o velho é o novo.”

Um dos nomes mais aclamados da nova geração de realizadores gaúchos, Gustavo Spolidoro, diretor de *Ainda orangotangos*, atribui suas ambições estéticas às lições aprendidas nos principais cinemas de rua de Porto Alegre. “Frequentei cinemas de bairro, como o Marrocos, no bairro Menino Deus, onde lembro ter assistido a *Superman, o filme*, e o Astor, lá em Auxiliadora, onde vi *Os saltimbancos Trapalhões* sentado no braço da poltrona. Em Azenha, havia o Roma, onde me emocionei com *ET*. Já no Centro, havia a mais elegante e clássica das salas, o Imperial. Ainda guri, fui impactado por um filme que era muito diferente de seu título: *O beijo da mulher aranha*, concorrente ao Oscar, assistido no também central Cacique”, conta Spolidoro. “Mas a minha formação cinefílica veio mesmo por volta dos meus 15 anos, com a abertura das salas da Casa de Cultura Mario Quintana, no antigo Hotel Majestic, ali na rua dos Andradas, ou rua da Praia. Foi nas três salas da CCMQ que assisti a mostras e festivais importantes, como as itinerâncias da Mostra Internacional de São Paulo, as reprises do Festival de Gramado e retrospectivas da Nouvelle Vague.”

Cada um com sua história, cada um com seu cinema, muitos lamentam a desapareção gradual dos grandes templos, sucateados e trocados por farmácias, igrejas e garagens. Mas houve compensações, como sugere Paulo Sérgio Almeida, referindo-se à explosão das salas I-Max, à aparição de telonas gigantes ao ar livre e às obras que ampliaram o tamanho dos *écrans* em vários espaços. “Se as salas de exibição de rua, em sua maioria, desapareceram, alguns cinemas em todo o mundo começam a recuperar as grandes telas, mostrando que, muitas vezes, o velho é o novo.”

Rodrigo Fonseca é repórter e crítico de cinema de O Globo. Professor da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu, é autor dos livros *Meu compadre cinema - Sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos e Cinco mais cinco - Os melhores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*, coescrito por Luiz Carlos Merten e Cacá Diegues.

POR DÉBORA BUTRUCE

POR QUE CINEMA É A CACHAÇA DE MUITA GENTE

FEBRE DE
CINEMA

Em janeiro de 1920, o francês Louis Delluc escreveu: “Existe o *Touring Club*, é preciso haver também o *Ciné Club*”. A frase, que ficou famosa, saiu no primeiro número da revista *Cine Club*, onde foi publicado o estatuto do que veio a ser considerado a primeira associação do gênero organizada em bases definidas e de caráter específico. A pretensão inicial seria a realização de “conferências acompanhadas de projeções ambulantes”, segundo palavras do próprio Delluc em sua biografia, escrita por Marcel Tariol.

No Brasil, algumas atividades de caráter cineclubista iniciam-se já em 1917, a partir do grupo conhecido como Paredão – composto por Adhemar Gonzaga, Paulo Vanderley, Pedro Lima, entre outros – que se reunia para assistir filmes nos cinemas Íris e Pátria, no Rio de Janeiro, e realizava discussões na casa do colecionador de películas Álvaro Rocha após as projeções. Embora a atividade não se constituísse formalmente como um cineclub, o grupo se utilizava das práticas consagradas pelo cineclubismo. Alguns anos mais tarde, dois integrantes do grupo serão os responsáveis pela criação de colunas específicas sobre cinema em importantes revistas brasileiras da época: Gonzaga na *Paratodos* e Pedro Lima na *Selecta*, inaugurando no Brasil a discussão e reflexão sobre o tema, e, em especial, sobre o cinema brasileiro. Em 1926, Gonzaga e Mário Behring lançam a *Cinearte*, revista dedicada exclusivamente ao cinema do país, quando novamente reuniu o grupo do Paredão. Aquela atividade de caráter cineclubista impulsionou iniciativas duradouras, que, aliadas a outras influências, não apenas marcaram o desenvolvimento do cinema no Brasil mas, principalmente, influenciaram de maneira decisiva a trajetória do cinema nacional daquele período.

Em São Paulo, no ano anterior, o cantor, compositor, ator e diretor Jaime Redondo utiliza a palavra “cineclube” em um programa quando trabalhava na Rádio Educadora Paulista. Em 1926, a revista Cinearte publica fotos de um cineclube em São Paulo, com ampla sala de projeção, sala de leitura e salão de chá. Estes indícios podem vir a revelar que a atividade cineclubista no Brasil se iniciou já em meados de 1920, antes do que se convencionou definir como marco do surgimento do cineclubismo no país.

Mas é a criação do Chaplin Club, em junho de 1928, no Rio de Janeiro, que oficialmente inaugura o cineclubismo brasileiro. O mérito é justo: foi o primeiro a manter uma atividade sistemática de exibição e discussão de filmes. O grupo de fundadores, composto por Plínio Sussekind Rocha, Octávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, contava com personalidades de grande prestígio no meio cultural carioca da época, fazendo com que o cineclube alcançasse grande repercussão e influenciasse de maneira fundamental a formação de uma cultura cinematográfica no país. Em agosto lançam a revista O Fan, publicação oficial do cineclube, que será editada durante dois anos, com cerca de nove edições. Diferente da Cinearte, mais ligada ao cinema comercial americano, a revista era marcadamente ensaística. Aliada à programação de uma filmografia internacional riquíssima, o ambiente intelectual do cineclube promoveu uma intensa discussão estética sobre o cinema. Em 1931, o Chaplin Club lança o filme brasileiro mais importante do período: *Limite*, de Mário Peixoto. O filme só viria a ser exibido novamente mais de duas décadas depois, em 1952.

A exígua historiografia sobre o cineclubismo brasileiro constata um hiato entre o Chaplin Club e o Clube de Cinema de São Paulo, criado em agosto de 1940 por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza. A iniciativa de criação do Clube de Cinema partirá do meio acadêmico, da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, onde as reuniões aconteciam, e está intimamente ligada a um contexto de grande agitação cultural na capital paulista. O cineclube propunha “estudar o cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações”, evocando a herança do Chaplin Club através, principalmente, da figura de Plínio Sussekind, que Paulo Emílio conheceu durante seu exílio na França.

Esta fase inicial do cineclubismo brasileiro demonstra-se um tanto restrita, já que a discussão permanecia entre pequenos grupos de intelectuais dotados de expressiva cultura cinematográfica. O que se sobressai na evocação desses cineclubes, nesse primeiro momento, além dos nomes de seus fundadores, é uma nova forma de se relacionar com o cinema, o advento de uma reflexão crítica e coletiva. Nesse aspecto, representa um avanço fundamental, pois demonstra a insatisfação com o que era oferecido pela rede comercial, propondo uma nova forma de exibição e apreciação da arte cinematográfica. Mas o D.I.P (Departamento de Imprensa e Propaganda) não considerou toda essa agitação cultural propícia para o período e fechou o Clube de Cinema após cerca de dez exibições públicas, e as projeções só prosseguiram durante pouco tempo, clandestinamente, na casa de Paulo Emílio.

Como ao redor do mundo, também no Brasil o cineclubismo se expande e se desenvolve significativamente após 1945. Com o fim do Estado Novo, em 1946, o Clube de Cinema



Cachaça Cinema Clube



Paulo Emílio Salles Gomes



retoma suas atividades ao lado de diversas iniciativas que surgem ao redor do país, passando a caracterizar, efetivamente, um movimento. Neste período o Clube de Cinema de São Paulo une-se ao Museu de Arte Moderna (MAM) e transforma-se na Filmoteca do MAM, embrião da futura Cinemateca Brasileira. No ano de 1952, a FMAM organiza em São Paulo a Primeira Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em colaboração com os Centros de Estudos Cinematográficos do Rio e São Paulo. Pela primeira vez no país realizava-se uma mostra retrospectiva de filmes brasileiros de forma didática, com palestras após as sessões, trazendo para novas gerações filmes de difícil acesso.

Paralelamente a esses acontecimentos, uma instituição vinha realizando desde 1936 um trabalho fundamental para a ampliação da prática cineclubista no Brasil: a Igreja. Foi neste mesmo ano que a Ação Católica Brasileira criou o Serviço de Informações Cinematográficas, cuja missão era divulgar boletins com as cotações morais dos filmes exibidos no Brasil. A fim de realizar cursos e seminários e estimular a organização de cineclubes em instituições ligadas a ela, chega ao país em 1952 uma missão do recém-criado OCIC – Ofício Católico Internacional do Cinema. A partir dessas iniciativas, a Igreja conseguiu estabelecer uma verdadeira política para a atividade cineclubista, mobilizando pessoas e recursos e se tornando a maior corrente no cineclubismo brasileiro até o início dos anos 1960. Não só eclodiram dezenas de cineclubes em todo o país, em colégios, seminários e instituições laicas com influência da Igreja, como também publicaram-se livros e apostilas, culminando na elaboração de um método cineclubista católico, baseado na promoção dos princípios cristãos e na conformidade de sua aplicação ao cinema e na “educação” do público.

Após o período de expansão geográfica e numérica, inicia-se a fase de organização, quando começam a surgir as primeiras entidades. Federações estaduais são criadas durante a década de 1950 e, em 1962, é fundado o Conselho Nacional de Cineclubes. Desde 1959 são organizadas as Jornadas Nacionais, encontros regulares, geralmente anuais, realizados sempre em diferentes locais do país.

Época de renovação do teatro, surgimento de importantes inovações na música popular e criação do grupo do Cinema Novo, basicamente constituído por toda uma geração de cineclubistas: Leon Hirszman, Glauber Rocha, Jean-Claude Bernadet, João Batista de Andrade, nomes que revolucionaram o panorama do cinema brasileiro. Diante de toda a agitação pela qual passava a sociedade brasileira na década de 1960, especialmente entre os jovens, o desenvolvimento dos cineclubes concentrou-se principalmente em universidades e escolas, acompanhando o ritmo de algumas manifestações culturais do período, como o Centro Popular de Cultura organizado pela União Nacional dos Estudantes.

O recrudescimento da ditadura extinguiu toda e qualquer manifestação cultural com a mínima vocação democrática. O cineclubismo, representado nesse momento por uma juventude bastante atuante, também sofreu essas consequências, tendo suas entidades fechadas ou proibidas de atuar. Mas a retomada das atividades cineclubistas não tardou: no início da década de 1970 o movimento já começa a dar sinais de vida, embora em bases diferenciadas. A abertura de espaços de discussão neste momento tentará dar conta de questões mais



FÁTIMA TARANTINO

VII Jornada Nacional de Cineclubes
1974 - Curitiba

amplas sobre a sociedade brasileira, para além das cinematográficas. Em 1973, durante a 8ª Jornada Nacional de Cineclubes, em Curitiba, as entidades presentes ao encontro redigem um documento que afirma o comprometimento com a defesa do cinema brasileiro. Conhecido como “Carta de Curitiba”, lançou os eixos programáticos que nortearão o movimento cineclubista por cerca de uma década. A Carta também previa a criação de uma distribuidora alternativa de filmes, mas tal ação será concretizada somente em 1976 pelo Conselho Nacional de Cineclubes, com a criação da Dinafilme (Distribuidora Nacional de Filmes).

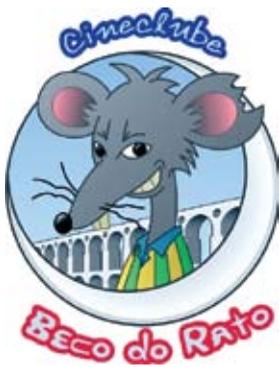
Esta fase da atividade cineclubista no Brasil é caracterizada pela existência abrangente de cineclubes por quase todos os estados e principais capitais do país, ultrapassando o escopo de escolas e universidades. Neste momento o cineclubismo se desenvolve principalmente em sindicatos e associações, o que lhe garantiu uma feição extremamente politizada e popular.

Em 1985, com a chegada da Nova República, muitos cineclubes, caracterizados principalmente por uma atitude político-cultural, perderam sua função. Com a volta da normalidade democrática, a instrumentalização que muitos partidos e outras organizações faziam dessa atividade não era mais necessária. A partir daí, buscou-se consolidar uma nova fase por parte daqueles que estavam interessados em um trabalho verdadeiramente cultural. Com a escassez de películas em 16 mm, muitos cineclubes se direcionaram para a profissionalização, optando por montar salas com equipamentos em 35 mm. Esses cineclubes seguiam o modelo do bem-sucedido Cineclubes Bixiga, em São Paulo, um dos mais importantes desta época. O projeto agradou em cheio o público cinéfilo, sendo implementado posteriormente por diversos cineclubes, como o Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, Oscarito e Elétrico, em São Paulo, e Savassi, em Belo Horizonte.

Com o esfacelamento do setor cinematográfico no início dos anos 1990 pelo governo Collor, que ocasionou a quase extinção da produção e o fechamento de diversos órgãos ligados ao setor, muitos cineclubes e suas entidades representativas praticamente desapareceram, salvo algumas exceções. Mas é no início dos anos 2000 que o cineclubismo brasileiro ganha novo fôlego, com destaque para as atividades desenvolvidas no Rio de Janeiro. Começam a surgir diversos cineclubes na cidade, e suas formas de realização se mostrarão bastante diferenciadas das que existiam no cenário cineclubista até então. Um dos maiores exemplos dessa nova maneira de se exibir e discutir filmes será o Cachaça Cinema Clube, que se mantém em atividade no cinema Odeon desde agosto de 2002. Criado por quatro estudantes de cinema da UFF – Débora Butruce, João Mors, Karen Barros e Lis Kogan – o CCC ou Cachaça, como também é conhecido, baseia-se na tríade: exibição de filmes, degustação de aguardente e festa. Esta junção, a princípio inusitada, deu resultado: em oito anos de existência o cineclubes conseguiu atingir um público de mais de 40.000 pessoas, com a média de 400 espectadores por mês. Tornou-se ponto de encontro não apenas de curtas-metragistas, mas também de um público bastante diversificado que, não acostumado a frequentar festivais voltados para o formato, lá teve pela primeira vez contato com este tipo de obra.

O intuito dos idealizadores era criar um espaço regular de exibição de curtas-metragens brasileiros que fugisse do formato tradicional – projeção seguida de debate – e que oferecesse





um ambiente descontraído onde as discussões entre os espectadores e realizadores fluísse informalmente. No início, esse clima um tanto festivo foi encarado com desconfiança tanto por cineclubistas puristas quanto por cineastas da velha-guarda, mas o cineclube acabou conquistando a ambos por meio daquilo que faz melhor: a curadoria. Composto por cineastas, preservadores audiovisuais e produtores, o grupo conseguiu aliar a exibição de títulos clássicos e mesmo obscuros, pesquisados em cinematecas e acervos públicos e privados, à produção contemporânea. O cineclube recuperou obras marcantes para a história do cinema e da cultura brasileira, fazendo com que dialogassem com a cinematografia nacional atual. Desta forma, o público pôde ter acesso a filmes antigos raramente ou nunca antes exibidos no Rio, além de conferir estreias em primeira mão. Cineastas de fundamental importância tiveram suas obras resgatadas, enquanto uma nova geração de diretores nasceu aos olhos de uma nova audiência. Tudo isso aconteceu em um espaço cada vez mais raro – um cinema de rua no centro da cidade, o Odeon – que se encaixou perfeitamente com o desejo do cineclube de valorizar o curta-metragem, transformando-o em atração principal e possibilitando que fosse projetado em uma sala nobre e em seu suporte original, seja ele digital, 35, 16 ou 8mm. Atualmente é um dos cineclubes mais tradicionais do Rio de Janeiro, cidade cujas iniciativas culturais vivem sob o ditame de modismos e que pouco favorece a consolidação de tais ações.

Mas o Cachaça Cinema Clube não esteve sozinho. O Mate com Angu, que existe desde 2002 em Duque de Caxias, segue a linha irreverente e também conta com uma animadíssima festa ao final da exibição. Assim como o Buraco do Getúlio, em Nova Iguaçu, o Beco do Rato, na Lapa, e diversos outros que surgiram na cidade nesta década. A característica deste novo cineclubismo é associar o espetáculo cinematográfico a um ambiente festivo e a outras intervenções artísticas, possibilitando a aproximação de um público que normalmente não frequentaria esse tipo de atividade. Outro traço marcante é que a maioria de seus idealizadores são também realizadores, que buscaram neste circuito alternativo uma maneira de exhibir e dialogar sobre suas próprias obras.

É neste contexto que o movimento inicia sua fase de reorganização, a partir da realização de uma Jornada durante o Festival de Cinema de Brasília em 2003, que constatou a existência de vários cineclubes atuando isoladamente pelo país. Desde então, o movimento cineclubista vem ganhando unidade e reconhecimento crescentes, e no final de 2007, a Agência Nacional de Cinema promulga a Instrução Normativa 63, que reconhece e regulamenta a existência dos cineclubes. Regionalmente organizam-se as federações: primeiro a Ascine no Rio de Janeiro, depois as federações de São Paulo e a Capixaba, seguidas por um Conselho de Cineclubes no Ceará e uma federação em Pernambuco.

A Ascine-RJ, criada em 2004, possui atualmente 38 filiados, que exibem para um público de cerca de 1.500 pessoas por mês. Em todo o Brasil, o Conselho Nacional de Cineclubes estima que existam mais de 500 em atividade. Mas pode ser mais. As formas de consumo variam, mas o vício permanece o mesmo: o cinema e sua dimensão de espetáculo coletivo.

Débora Butruce é mestre em Comunicação pela UFF, preservadora audiovisual e uma das fundadoras do Cachaça Cinema Clube. Atualmente é coordenadora técnica do projeto Banco de Conteúdos Culturais pelo CTAV e do projeto de restauração do acervo Cinédia.



NOÉLIA ALBUQUERQUE

Cineclube Mate com Angu



MARCELO MIRRELA

Cachaça Cinema Clube

PEQUENO ABRE UM CINEFILO

FEBRE DE
CINEMA



Quando recebi o convite para escrever nesta revista sobre cinéfilos na periferia, fiquei instigado pela questão. Sabia que qualquer coisa que eu escrevesse dificilmente fugiria da ideia preconcebida sobre cinéfilos e periferia. Este seria um problema interessante, já adiantado pelos editores da revista no convite feito. Toda produção de representação desses dois universos é bombardeada por ideias algo redutoras presentes no senso comum. A caricatura é usual em opiniões que mostram o cinéfilo com um estilo de vida que o torna o outro do mundo e a periferia sendo chamada de lugar de ausência e de não-lugar.

Sabendo disso, e de que não teria outro caminho a não ser a colisão com este imaginário para produzir uma percepção um pouco mais íntima sobre este campo comportamental e operador de subjetividade, decidi encarar os clichês a partir de algumas estratégias. Meu objetivo aqui neste trabalho não é descobrir um novo movimento ou revelar um novo tipo de comportamento social extraordinário, gestos muito comuns em quem aborda esse tipo de assunto.

Procuo formular uma abordagem que possa estabelecer uma relação de proximidade e expressão das negociações que uma pessoa que se declara cinéfilo na periferia costuma fazer. Desde a importância na organização da coleção de DVDs até as conversas sobre filmes com amigos no MSN madrugada adentro, passando pela consciência de imitação na vida de gestos cinematográficos, o ato de gostar de cinema traz um desejo de mundo que organiza a passagem pela juventude nos territórios populares. Entretanto, esse desejo de mundo para outros se expressa também no funk, na religião ou na política. Desta maneira é bom saber, como kit de partida para o mergulho no assunto, que não estamos falando de algo novo e nem raro.

A combinação de operações subjetivas que leva um jovem de periferia a se reconhecer numa prática de cinéfilo é mais um elemento do repertório de formas de significação da vida presentes hoje em parcela importante desta juventude. Digo isso para ficar claro que tanto o funkeiro como o cinéfilo possuem a mesma potência na vida. Apenas, até o presente momento da história do país, o cinema tem muito mais reconhecimento por parte dos estudos culturais. Assim, quando um moleque de periferia encoraja-se e declara sua cinefilia como estilo de vida, ele encontra um vasto repertório de representações miméticas, que podem ser seu guia. O curioso é que percebemos que quando este moleque imita comportamentos, sua cópia está produzindo mais subjetividade que o original. Trazendo novas articulações e combinações que podem contribuir no reenraizamento do cinema nas juventudes populares. E isso é bom!

DIÁRIO DE DA PERIFERIA

Território como tela

O primeiro procedimento que resolvi adotar foi fazer um recorte territorial. Nova Iguaçu é uma das principais cidades da Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro marcada por contradições sociais e lutas históricas da sociedade civil, na afirmação de um imaginário. Quando fui Secretário de Cultura de Nova Iguaçu, depois de ter criado a Escola Livre de Cinema e ter presenciado a emergência de uma cena muito forte em cineclubes espalhados em diversos cantos da cidade, reunindo jovens em busca de afirmação comportamental, já sabia que aquela efervescência estava no DNA da própria cidade, que já havia sido palco de outras experiências nos anos 1980, como a TV Maxambomba. Entretanto, a novidade ali presente, que num primeiro momento não se expressava com clareza, era a forte presença de uma cultura do faça você mesmo.

Além de se reunir para ver filmes, estudar e falar de cinema, realizar filmes a qualquer custo se colocava na ordem do dia para diversos jovens. Como sabemos, este conjunto de elementos de ação e recepção são capazes de produzir uma cena cultural. É bom salientar que não existe uma unidade nesses jovens desta cena de Nova Iguaçu. Temos desde filhos de classe média histórica da cidade até filhos de operários que se declaram amantes e realizadores da sétima arte.

O cinéfilo e seus amigos

Getúlio Ribeiro é considerado por seus amigos o maior cinéfilo da cidade de Nova Iguaçu. Esse título é muito mais um reconhecimento de códigos comuns por parte de todos do que uma conquista por feitos que o coloca nessa posição. Getúlio pertence a essa geração que vem, através de estratégias bem específicas, criando uma cena significativa que mistura audiovisual, juventude e ativismo cultural na Baixada Fluminense. Diversos cineclubes, pequenos projetos audiovisuais educativos, junto com a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e o seu festival anual, o Iguacine, caracterizam um cenário diverso onde este nosso cinéfilo passeia com habilidades que o retiram de qualquer arco dramático tipificado ou caricato.

O jovem de 21 anos vem de uma família popular de Nova Iguaçu, onde antes dele nenhum membro havia exercido qualquer relação de intimidade com o cinema ou práticas culturais. Recentemente descobriu que um primo distante em Pernambuco também gosta de ver filmes como ele. A compra de um aparelho de DVD por seus pais foi o dispositivo dessa intensa relação com o cinema que nosso personagem possui e onde começou também a sua peregrinação para conseguir assistir filmes cotidianamente. Ele não está só. Josy Antunes, Diego Bion e Luana Pinheiro são alguns dos jovens que também poderiam atender por esse nome, mas preferem



destiná-lo exclusivamente ao amigo – afinal Getúlio, segundo eles, tem todas as características de um cinéfilo. Sendo inclusive o mais disciplinado, já que na sua infindável lista de filmes sempre insere novos títulos a serem vistos. O que ocorre é que esse grupo de jovens tem em comum o interesse por cinema, o que inclui ver, falar e refletir sobre o que assistiram.

Contarei a seguir em forma de abecedário este breve encontro com Getúlio, o maior cinéfilo da Baixada Fluminense, segundo seus amigos. Escolhi esta forma para valorizar as breves reflexões desses jovens sobre o assunto. É possível que o leitor se reconheça em muitas situações. O que vale aqui é que elas mostram um desejo de pensar a sua vida como linguagem. Uma busca de significação da vida pelo cinema. Ideia necessária para qualquer país democrático. Eis o pequeno abecedário do cinéfilo de periferia:



A – ACHAR FILMES Ao encontrar um filme coreano em um camelô do calçadão de Nova Iguaçu, Getúlio vibrou. Desde então, Diego Bion e Luana Pinheiro, seus amigos organizadores do Cineclube Buraco do Getúlio, tentam, a pedido de Getúlio, encontrar uma data na programação do cineclube para realizar uma mostra de cinema asiático. A paixão por filme asiático começou com Getúlio assistindo por acaso a *Oldboy*, do diretor Park Chan-wook, em um canal a cabo. “Tem cinéfilo que se especializa num tipo de filmografia. O Getúlio, por exemplo, é louco por cinema asiático. O bom cineclubista exhibe filme para os cinéfilos. Vamos realizar essa mostra”, comemora Bion.

B – BAIXAR FILMES Depois que a banda larga chegou ao seu bairro, a conversa com amigos pela internet levou Getúlio a outra grande descoberta, o *Torrent*. Desde então o computador de sua casa passa dias ligado baixando arquivos de filmes. Para preocupação de sua mãe com a conta de luz.

C – CONVERSAR SOBRE FILME No início de qualquer conversa, Getúlio avisa logo que não gosta de futebol, gosta de filmes. Conversa longamente com amigos nas sessões de cineclube e até conseguiu uma namorada num encontro que começou com um simples papo sobre cinema. Sua capacidade de guardar nomes de realizadores é vista por seus amigos como uma qualidade, mas todos são unânimes em dizer que ele só abre a boca para falar de filme.

D – DVD Quando o pai comprou o aparelho de DVD que o tornaria cinéfilo, a mãe de Getúlio vivia dizendo: “Não acredito que você vai gastar dinheiro comprando filme.” Não adiantou, Getúlio tem mais de duzentos filmes e é capaz de discursar sobre cada um deles.

E – EXTRAS Foi assistindo aos extras e repetindo as melhores cenas dos filmes que Getúlio passou tardes em sua sala, com um DVD atrás do outro. Às vezes ele diz que está num dia Godard, outras vezes não suporta nem dez minutos de um filme pipoca, mas todo dia ele se senta para ver filme.

F – FESTIVAL DO RIO Apesar de ser cinéfilo, Getúlio nunca conseguiu ir ao Festival do Rio. Quando digo a ele que comprarei um “passaporte” e darei de presente para o próximo, seus olhos se mexem como quem assiste a um efeito especial na tela.

G – GETÚLIO Getúlio é tão cinéfilo que passa perrengue para ver filme. É assim que sua amiga Josy, aluna da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e organizadora do Cineclube Donana em Belford Roxo, inicia uma história contada depois por Getúlio sobre um domingo em que, com apenas dez reais no bolso, peregrinou pela metrópole do Rio para assistir a um determinado filme.

H – HABILIDADE Segundo seus amigos, Getúlio tem habilidade para decorar nomes da ficha técnica e cenas inteiras. Todos ficam chapados.

I – IR AO CINEMA SOZINHO Getúlio gosta de ver filme sozinho, gosta de ver a vida em planos, só não gosta de como o cinéfilo é retratado em alguns filmes, segundo ele como *nerd teen*. Considera o curta-metragem *Ensaio sobre cinema*, de Allan Ribeiro, a melhor representação de cinéfilo que já viu nas telas. “É uma grande homenagem ao cinema”, define.

J – JOSY É a amiga de Getúlio que o classifica como o maior cinéfilo da Baixada. Por sua vez, Josy se classifica como cinéfila de mentira, por não pensar em filmes toda hora. Mas é capaz de me escrever no *Twitter sobre* as características de um cinéfilo de periferia.

K – Km Andando um dia por Nova Iguaçu, Getúlio viu um *outdoor* da Escola Livre de Cinema. “Eu tinha vontade de estudar cinema, mas não tinha como naquele momento entrar na universidade. Depois de ter entrado na ‘Escola’, a vontade de fazer filmes virou uma fissura”, revela. Getúlio só pensava em filme todo dia, toda hora. Começou a perceber que aprendia coisas sobre a vida, o mundo, a matéria de História, vendo filme. Foi capaz de andar quilômetros para chegar à Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu.

L – LOCADORAS As boas locadoras de Nova Iguaçu foram acabando. Os camelôs viraram a melhor opção. “Tem coisas no camelô que nem as Americanas vendem!”, comemora Getúlio.

M – MUITO FODA! É assim que Getúlio classifica o cinema. “Criar um mundo só seu é muito foda!”

N – NAMORADA Beijando a namorada na estação de trem, Getúlio imaginou aquele momento da vida como cena. “Fiquei com a namorada e pensei: ‘Uma cena de cinema mesmo, a linha do trem, com música romântica’; tudo tinha plano”.

O – ORKUT Todo cinéfilo de periferia tem um álbum na rede social com cenas ou cartazes dos seus melhores filmes, afirma Josy.

P – PETRÓPOLIS Numa ida a Petrópolis, Getúlio encontrou numa galeria um sebo que vendia DVDs mais barato. “Foi um prazer incrível” – é assim que ele recorda aquela tarde inteira dentro do estabelecimento em Petrópolis. Uma tarde memorável.

Q – QUANTO VALE UM FILME? Quando contou para sua amiga Elaine Cristina que comprou um DVD pirata no camelô, teve que se explicar por horas, pois ela não admitia o fato de ele ser um realizador e não valorizar seu trabalho.

R – REALIZAR “De tanto ver e pensar os filmes, tive vontade de fazer”, conta entusiasmado.

S – SATISFAÇÃO É grande a satisfação pela coleção de DVDs na prateleira. “Eu gosto é de mostrar meus filmes. São como livros da escola, estudo por eles.”

T – TRABALHADOR Para Josy, cinéfilo de periferia é um trabalhador precoce, porque seus pais não têm dinheiro e não veem futuro nessa história de cinema. Ele tem que se virar!

U – UM Getúlio assume que a fissura não admitia ver apenas um filme por dia. “Já tive época de ver filme todo dia, mais de um.”

V – VISÃO Encarar a vida de maneira diferente com uma visão mais profunda é como Getúlio define o cinéfilo. É o cinema para pensar a vida.

W – WWW Getúlio e Josy embarcam nos papos pelo MSN misturando vida, ideias de roteiros etc. E assim o teclado devora a madrugada deles.

X – O xis da questão, para Getúlio e sua geração, é conseguir viver de cinema.

Y – Ver um filme até o final dos créditos. Procurar saber quem fez aquela cena que você gosta. Como foi feita? Ficar pensando! Ir até o final dos créditos como quem vai até o final do alfabeto, lá pela letra y.

Z – ZONA SUL A grande diferença entre cinéfilo de Zona Sul e cinéfilo de periferia, para Josy, é o bôton de filme cult feito à mão por eles na Baixada e vendido em lojas de artigos de cinema na Zona Sul.

Esses pequenos flagrantes constituem a formulação de uma geração desejante de cinema.

Marcus Vinícius Faustini é escritor, cineasta e diretor teatral.
Autor do *Guia afetivo da periferia*.

UM

BREVE PAUSA BORDAS CINEMA

FEBRE DE
CINEMA

O cinema não é somente a arte de juntar imagens e sons para modelar o tempo, o espaço e o movimento. É também uma indústria de produtos materializados em filmes. Jogar com essa dupla perspectiva é fundamental para que se possa falar, sobretudo, em cinema de bordas.

Mas, o que é mesmo cinema de bordas?

Usamos o termo para ancorar um determinado ponto de vista sobre o cinema e seus objetos. Esse ponto de vista tem como origem a tensão que se estabelece entre os parâmetros da historiografia cinematográfica tradicional – ou seja, daquela historiografia que estabeleceu padrões e cristalizou um modelo, e foi, em boa parte, pautada nas noções do autoral e do artístico – e os parâmetros de outras historiografias, que correm paralelas. Trocando em miúdos, cinema de bordas serve para recortar, pesquisar e estudar – dentro do universo de produção, realização e exibição – um tipo específico de filmes.

Antes de tudo, esses filmes são reflexos da formação cinéfila variada de seus realizadores. Assim, alguns apresentam um amadorismo instintivo; outros deixam à mostra um cuidado técnico e cinematograficamente bem resolvido. Mas todos se aproveitam de situações, cenas, imagens e sons que já foram usados por outros filmes e produtos de entretenimento, reciclando imagens visuais e sonoras já existentes nas revistas de HQ, nas *pulps*, nos velhos filmes seriados e de matinês, em que imperam, sobretudo, as aventuras no oeste americano, a literatura policial, as comédias adocicadas, o pornô, a ficção científica e o horror. Quase sempre, tal retomada fílmica visa, apenas, a uma reciclagem fragmentária que mistura os gêneros, e é efetuada sem pretensões a citações, homenagens ou reconhecimento. Além disso, os filmes de bordas se concentram em narrativas de ficção fantasiosas e produzidas com técnicas rudimentares. Outra característica comum é que todos contam com as precariedades decorrentes de orçamentos baixíssimos. Mas essa condição adversa é por eles contornada e aproveitada, através de técnicas e soluções criativas que se adaptam a uma estética mais ou menos “impura”, “mista” “trash” ou “tosca”, dependendo da intenção ou da pretensão de cada realizador.

As sete vampiras



DESSEIO PELAS DO BRASILEIRO



Quanto à exibição, esta segue o mesmo caráter improvisado do resto e se dá fora do circuito cinematográfico comercial ou de arte. Desse modo, os filmes de bordas circulam com certo sucesso, ligando-se a um público que participa direta ou indiretamente de sua realização. Além disso, são modelados e referenciados pelas regiões, pelo modo de vida e pelo imaginário popular e massivo das comunidades envolvidas em todo o processo.

O que estamos denominando cinema de bordas, portanto, se constitui sob um contrato marginal e periférico, mesmo não sendo um “cinema marginal” ou um “cinema de periferia”, nos sentidos que estes termos adquiriram, respectivamente, dentro do campo da história cinematográfica: ou designando um movimento agregador de cineastas que se dedicavam ao cinema de viés *underground* e poético ou rotulando um conjunto de filmes feito por indivíduos ou grupos sociais distintos, à margem dos modos tradicionais de realização e circulação, em bairros, centros comunitários e ONGs diversificadas.

De fato, o que diferencia o cinema de bordas deste último é justamente a razão, a voz e a atitude, uma vez que no primeiro não têm lugar vozes, razões ou atitudes identificatórias de protesto ou de autoafirmação de segmentos socialmente excluídos ou de comunidades e indivíduos submetidos à violência dos grandes e pequenos centros urbanos, sendo a sua única intenção os códigos do entretenimento descompromissado. Seria até muito fácil atribuir-lhe o epíteto de “cinema inocente”, ou “cinema de atrações” não fosse certa particularidade: o componente fortemente massivo e influenciado pelos meios audiovisuais da comunicação que o perverte e filtra o imaginário de seus elementos.

A nosso ver, no Brasil, o campo desse cinema de bordas é heterogêneo, apresentando variantes e oscilações entre as mesmas. Dessa forma, em uma primeira instância, é possível considerar, pelo menos, três estratos em que elementos “de bordas” se intercambiam e se comunicam:

1) Filmes do *mainstream*, francamente comerciais. Aqueles do chamado “cinemão”, produzidos com a única finalidade de atingir o mercado em larga escala, como os filmes produzidos



ACERVO FUNARTE



Os Trapalhões na terra dos monstros

e protagonizados pelos Trapalhões, que fazem uso de processos narrativos formatados em torno de dois grandes conjuntos: ação e sentimento, criando-se propositalmente situações paródicas decalcadas em outras produções de entretenimento trivial.

2) Filmes realizados com a explícita intenção de “parecerem” subculturais, com apelos às estratégias genéricas comerciais, ao *trash* e a outras categorias desvalorizadas pela crítica cultural e acadêmica. Em geral tais produções se inserem, propositalmente, contra certos “movimentos” ou escolas, e não raro exibem todo um conhecimento cinéfilo e domínio técnico de seus realizadores, como faz Ivan Cardoso ao citar clássicos do horror em *O segredo da múmia* (1982), *As sete vampiras* (1986) e *Um lobisomem na Amazônia* (2006).

3) Filmes articulados sobre modos artesanais e independentes de realização, produzidos por sujeitos que sentem cócegas para fazer cinema e o fazem a qualquer custo. Esses sujeitos são realizadores alternativos; por vezes, autodidatas; não raro, moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais. À falta de subsídios ou recursos, bancam sua própria produtora e fazem uso de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de promover a circulação dos filmes de maneira caseira, ou em salas quase sempre improvisadas. Festivais e mostras de nicho também servem para a exibição desses filmes que, à falta de espaço tradicional, encontraram na internet uma sala exibidora virtual à disposição.

Examinando o universo desse terceiro grupo da cinematografia de bordas, podemos pautá-lo em três eixos que se cruzam e se entrecruzam no panorama de agora.

O primeiro tem origem em realizadores que, à altura do final dos anos 1970, tiveram acesso às câmeras VHS, uma inovação na época. O uso dessas câmeras, portáteis, ligeiras e baratas, facilitou o desejo de fazer cinema daqueles que, antes, não dispunham de meios outros que as câmeras e as películas tradicionalmente produzidas pela indústria de produção de filmes. Sem perder de vista as características básicas de tais cineastas, como a cinefilia por vezes satisfeita nas velhas matinês de cine seriados e nas sessões de cinema do interior do país. São muitas as referências que unem, por exemplo, Simião Martiniano, de Recife, em Pernambuco, e Manoel Loreno (Seu Manoelzinho), de Mantenópolis, no Espírito Santo. Esses dois dinossauros sagrados do cinema de bordas têm em comum o fato de serem iletrados, mas terem sido devotos espectadores, desde jovens, e cultivarem uma intensa vontade de recontar, por sua vez, as histórias dos filmes vistos. Esse “desejo de cinema” os leva a utilizarem recursos, formas, técnicas e estilos extremamente precários, de que resultam filmes rústicos, mas não inferiores a quaisquer outros filmes daquela cinematografia institucionalizada, que eles retomam com bom humor, independência e liberdade. O que se vê, então, é uma chuva de repetições e reelaborações em que todos os gêneros cinematográficos – faroestes, musicais, comédias, melodramas, lutas marciais etc. – se misturam, sem o menor pudor, e em que as trilhas sonoras são aproveitadas de filmes alheios. Ambos os realizadores, além de dirigir, fazem questão de inventar o roteiro e são protagonistas de seus próprios filmes, encarregando-se, também, do elenco, em que juntam parentes, amigos e conhecidos próximos. Mesmo sendo daquela geração de realizadores de filmes de bordas



De cima para baixo:

O assassinato da mulher mental,

Minha esposa é um zumbi e Gato,

de Joel Caetano





Da esquerda para a direita:
O rico pobre, de Manoel Loreno,
A dama da lagoa, de Francisco Caldas e
Aldenir Coti em *Rambú*

que saíram das possibilidades de acesso às câmeras de vídeo, o primeiro filme de Simião Martiniano, *Traição no sertão* (1979), foi feito em Super 8 e os dois últimos, *A valize foi trocada* (2007) e *Show variado* (2008), tiveram as benesses da gravação digital, ao contrário dos demais, como *O herói trancado* (1988/89), *A rede maldita* (1991) e *O vagabundo faixa preta* (1992). Já Seu Manoelzinho filmou *O espantalho assassino* (1988), *O rico pobre* (2002), *O homem sem lei* (2003) e vários outros com uma velha câmera VHS, enquanto *A gripe do frango* (2007) contou com imagens captadas em digital.

Simião Martiniano se intitula, ele mesmo, “um camelô do cinema”, alusão à sua atual profissão, uma vez que já exerceu outras tão modestas quanto essa, como ter sido cortador de cana no interior pernambucano. “Desde 1979 venho lutando pelo cinema e tenho o resultado agora, com nove filmes, sete longas e dois curtas”, ele diz (entrevista disponível em vídeo em blogdozepereira.blogspot.com). E Seu Manoelzinho, o dublê de cineasta e pedreiro que diz já ter feito bem mais que 20 filmes, declara: “Eu ia para a sala do cinema (em que era faxineiro) e ficava imaginando fazer filme igual ao daquele povo” (entrevista em 2006, ao jornal O Século Diário, de Vitória, no Espírito Santo).

Outros realizadores dessa “geração VHS” continuaram a filmar neste século, já com câmeras digitais. Vale citar os filmes feitos no bairro São Jorge, em Manaus, no Amazonas, em que o serralheiro Aldenir Coti, devidamente caracterizado de bandana, calça camuflada e longos cabelos, personifica o herói Rambo, tornado famoso por Sylvester Stallone. Entre eles, *Rambú III: o rapto do jaraqui dourado* (2007) e *Rambú IV: o clone* (2008). Tais produções têm aspecto e sotaque das selvas amazônicas, histórias mirabolantes em que juntam pajés, traficantes de drogas, mulheres mestiças, travestis abusados e estatuetas de peixes dourados capazes de destruir a paz mundial, se subtraídos. Tudo de embrulho a lutas marciais, socos, pancadaria, rajadas de metralhadoras feitas de madeira e cano de ferro, facas de borracha e mortes espetaculares. Vale ainda citar Francisco Caldas de Abreu Júnior, de Pedralva, em Minas Gerais, realizador de um curioso filme sobrenatural de horror, *A dama da lagoa* (1997), com um enredo em torno do assassinato de uma jovem que retorna do além para inocentar o seu ex-noivo, injustamente acusado do crime. O filme, baseado em uma lenda da cidadezinha em que mora o diretor, apresenta efeitos especiais toscamente elaborados que contribuem para o divertimento causado nos espectadores, por eles, pelo espectro da assassinada e pela inusitada *mise-en-scène*.

O segundo eixo dessa periferia das bordas se localiza em uma geração que viveu a época de ouro dos fanzines, e retirou dessas publicações não só o espírito anárquico e independente que era usual na cena *underground* dos anos 1980, mas também o hábito de trocar informações entre outros interessados nos assuntos ecléticos como ficção científica, pornografia, sexo e *rock and roll*, ao mesmo tempo em que cultuava filmes *gore*, em que imperavam humor sinistro, horror debochado e sangue em excesso. O mais expressivo exemplo é Petter Baiestorf, de Palmitos, em Santa Catarina. Baiestorf lançou o *Manifesto Canibal* e criou a estética do *Kanibaru Sinema*. Em sua cinematografia explodem violência, sangueira e mulher pelada, como ele mesmo gosta de dizer, alegando que alguns filmes, como *Zômbio* (1999) e o faroeste musical *Ninguém deve morrer* (2009), apresentam uma versão mais suave



De cima para baixo:
Ninguém deve morrer,
Zômbio e *O doce avanço da faca*
de Petter Baiestorf





*Entrei em pânico ao saber o que
vocês fizeram na sexta-feira 13
do verão passado,
de Felipe Guerra*

e palatável desses elementos. Com as mesmas influências, porém com realizações mais urbanas/suburbanas, surge Luis Felipe Mano, o Pepa, do Rio de Janeiro, nos anos 1990. É dele *Coronel Cabelinho vs. Grajaú Soldiaz* (2002).

Com a popularização da internet e a consequente disseminação de novos meios de expressão, ocorreu um declínio na produção fanzineira. Ao mesmo tempo, câmeras cada vez mais acessíveis e portáteis facilitavam a vida de quem queria filmar. Dessa conjugação surge uma geração de cinéfilos, apaixonados por produções baratas da década de 1970 e 80, e loucos para fazer seu próprio cinema. São inúmeros esses realizadores que, agora, fazem seus filmes e usam a *web* como uma sala virtual alternativa, à disposição de milhares de internautas que podem acessá-los. A essa geração estamos denominando a terceira onda das bordas. Três exemplos marcantes: o paulista Joel Caetano, que fundou em 2001, com Mariana Zani e Danilo Baia, a Recurso Zero Produções, para realizar filmes como *Minha esposa é um zumbi* (2006), *O assassinato da mulher mental* (2008) e *Gato* (2009); o gaúcho Felipe Guerra, que também tem sua própria produtora, a Necrófilos Produções Artísticas, e que, desde 1998, conjuga comédia e horror em *trash movies* inspirados, por vezes, nos clássicos filmes juvenis hollywoodianos, como *Patrícia Gennice* (1998), *Entrei em pânico ao saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado* (2001) e *Canibais e solidão* (2007); o capixaba Rodrigo Aragão, que além de uma série de curtas, fez *Mangue negro* (2008), considerado um *cult* do cinema de bordas pelas sua poética *remix*, bem ao gosto da estética da recepção de agora.



*Mangue negro,
de Rodrigo Aragão*

Entre esses três eixos periféricos transitam muitos outros realizadores atuais que dispõem dos recursos digitais e se ocupam em apropriações e incorporações de filmes de gêneros, dos quais, muitas vezes, são incondicionais fãs.

Toda essa produção de bordas se adapta às demandas de nichos e circula por um público específico que neles vê os reflexos de seu imaginário, através das narrativas que envolvem circunstâncias recriadas de histórias contadas pelo próprio cinema, nas quais aparecem lendas, relatos, personagens e paisagens locais, com forte presença de elementos massivos.

Para finalizar, podemos dizer que os filmes de bordas não têm outra pretensão a não ser o entretenimento dos seus espectadores. Por isso mesmo, resultam tão criativos e deliciosos. E, legitimamente, fazem parte do cenário da nossa cinematografia.

Bernadette Lyra é doutora em Cinema pela ECA/USP, com pós-doutorado na Sorbonne/Paris/França. Membro do Comitê Científico da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual/Socine. Autora de livros, ensaios e artigos sobre cinema e audiovisual, no Brasil e no exterior.

Gelson Santana é formado em Cinema pela UFF. Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professor do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Co-organizador, com Bernadette Lyra, do livro *Cinema de Bordas* (2006). Organizador de *Cinema de Bordas 2* (2008).

SGANZERLA O CINEASTA CINEFILO

POR RAQUEL WANDELLI



FEBRE DE
CINEMA

AMOR À VANGUARDA, GUERRA AO CONFORMISMO

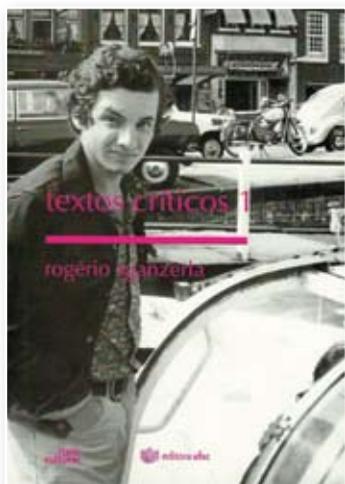
Ensaios reunidos do cineasta que se tornou cinéfilo ainda menino e crítico cinematográfico aos 17 anos revelam um artista muito à frente do seu tempo.

Para quem frui literatura ou cinema, o prazer de ler um texto que fala sobre outro está na possibilidade de encontrar a experiência do autor como leitor e não como autoridade acadêmica. No entanto, ao se afastar da vivência estética que entrelaça o comentarista de arte e o espectador, essa análise parece confirmar a célebre afirmação do crítico inglês Kenneth Tynan de que os críticos conhecem a estrada, no entanto são incapazes de dirigir o veículo. Quando deixou ainda adolescente o município de Joaçaba, no oeste de Santa Catarina, para atrever-se na metrópole paulista como colaborador de cadernos de cultura de grandes jornais, Rogério Sganzerla já se descredenciava dessa vertente de intelectuais e se propunha à tarefa de construir o cinema moderno.

E o cinema moderno é coisa de cineastas cinéfilos, como anota o crítico Jair Fonseca, na apresentação do segundo volume que compõe o livro-estante *Edifício Rogério*. Foi como adorador e devorador de filmes que Rogério lançou-se, desde muito cedo, à tarefa de pensar a formação de um cinema moderno brasileiro, e assim se projetou para o mundo como uma das maiores referências do cinema de vanguarda do século XX.

Na reunião de sua obra ensaística, publicada pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina com patrocínio do Itaú Cultural, temos uma mostra dessa síntese entre as experiências de cinéfilo, cineasta e crítico que nunca perde o ponto de vista do espectador. Do nascimento como crítico-cinéfilo, aos 17 anos, até a morte aos 54, de câncer cerebral, Sganzerla se colocaria diante da sétima arte sem dissociar esses papéis. Sua marcante e transgressora obra composta de mais de 20 títulos se sustenta nessa tríade, em que uma dimensão do artista alimenta e impacta a outra.

Com espanto diante da genialidade precoce, quase um enigma, ascendemos aos ensaios publicados pelo jovem Sganzerla em *O Estado de S.Paulo* entre 1964 e 1967, reunidos nos



Textos Críticos 1, que apresentam a fase embrionária do cineasta, antes da gestação de *O bandido da luz vermelha* (1968). O volume *Textos Críticos 2* traz os ensaios veiculados na Folha de S.Paulo, Jornal do Brasil, Correio Brasiliense, Jornal da Bahia e Jornal de Brasília entre 1980 a 1990, já na fase de projeção como cineasta. Neles, o artista postula teses sobre cinema e arte e discute as questões da cultura brasileira emergentes. De modo que quando chegou ao trabalho braçal com a câmera já havia acumulado quilos de papel em trabalho intelectual e muitas horas de frequentação de salas de cinema.

O cineasta cinéfilo opera como um Shakespeare apaixonado, um artista rigorosamente implicado na própria arte. Não há redundância na expressão, mas a revelação de que o amor do cinema a si mesmo não é autocomplacente, mas exigente, como explica Fonseca. “Tal amor exigiu inteligência e rigor, envolvimento apaixonado e distanciamento crítico, por parte de alguns cineastas modernos que exerceram a atividade crítica, como Rogério Sganzerla.” Nos ensaios críticos encontram-se lado a lado as duas faces que marcam o seu perfil: o Sganzerla cinéfilo-crítico, historiador e analista da estética do cinema, da qual é um conhecedor eruditíssimo, e o Sganzerla militante, “que vociferava contra as mazelas de nossa política cultural com o desespero de quem clama no deserto”, como descreve José Geraldo Couto na orelha do mesmo volume.

Na visão do militante, a única saída para a sobrevivência do cinema como arte e instrumento de conhecimento e emancipação do homem é revolucionar-se permanentemente. O inconformismo e a recusa a todas as formas de estagnação estética estão lavrados nesse conjunto de manifestos, que nada têm de panfletários. Ao contrário, encerram um pensamento político coerente em sua complexidade. Inimigo da banalidade e do escapismo, Sganzerla afirma a independência criativa, a sintonia com as experiências estéticas mais radicais de diferentes épocas e propõe a inquietude.

Inquietude, aliás, é um valor perseguido desde o artigo de estreia, publicado em janeiro de 1964, em duas partes, sob o título “Revisão de *Os cafajestes*”, em que reconhece essa característica no filme de Ruy Guerra. “*Os cafajestes* é um filme sobre o amor e a partir do ato amoroso que se desenvolve. Já na cena inicial a câmara embrenha pelo túnel, simbolização do ato amoroso, que é um ato de procura, procura da origem e de conhecimento. (...) Assim fica esboçada a armadura do filme, que é a procura universal do homem, da ânsia do conhecimento provida da inquietação.”

Na identificação da metáfora do túnel e do submundo Sganzerla marca, já neste primeiro artigo, sua relação obstinada com a arte e o conhecimento. Um mês antes da publicação, chegara anônimo e confiante à redação de O Estado de S. Paulo, na rua Major Quedinho, onde entregou sua produção profissional número um ao editor do extinto Suplemento Literário, Décio de Almeida Prado. Desconfiado da autoria de um texto tão denso, de opiniões tão originais e vigorosas para a pouca idade do novato, Décio pediu o parecer do crítico J.C. Ismael. “Depois da leitura, igualmente impressionado com a qualidade do trabalho, que não me pareceu apócrifo, avalizei a publicação”, narra Ismael em artigo para o Sabático do *Estadão* de 28 de agosto de 2010.

Sganzerla menino

Longe de ser datada, a herança de Sganzerla nos jornais brasileiros pode ser “usufruída como estimulantes aulas de cinema”, nas palavras de Ismael, que o acompanhou até 1967, quando deixou de colaborar com o jornal para preparar seu primeiro longa-metragem: *O bandido da luz vermelha*, frequentemente citado pela crítica internacional entre os filmes importantes do século XX. Os ensaios analisam as obras de cineastas que cultuava com veneração crítica, como Jean-Luc Godard e Orson Welles, a quem dedicou uma tetralogia (*Nem tudo é verdade*, *Tudo é Brasil*, *O signo do caos* e o curta *A linguagem de Orson Welles*). E também de Samuel Fuller e Michelangelo Antonioni, Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Para o último escreveu o emocionado ensaio “Necrológio de um gênio”, discorrendo sobre o significado de sua morte e encerrando as pendengas estéticas com o Cinema Novo. Enaltece também a trindade popular composta por Noel Rosa, João Gilberto e Jimi Hendrix, pela qual nutria verdadeira obsessão, reconhecendo em suas obras o exercício de uma nova gramática musical. O segundo volume traz ainda entrevistas com diretores brasileiros que são fonte obrigatória de estudos sobre o pensamento do cinema.

Como grande parte dos meninos do interior, Sganzerla tem um padrinho na sua história de aproximação à arte. Por conta da pouca inclinação aos esportes, um padre do Colégio Marista, em Florianópolis, encaminhou o menino para um cineclube buscando distraí-lo das tentações mundanas, segundo o testemunho da companheira Helena Ignez, protagonista de *Janete*, a inesquecível namorada do bandido, e da prostituta Sônia Silk, de *Copacabana mon amour*. Dessa proteção religiosa nasceu um amor visceral pelo cinema. Aos 15 anos, Rogério muda-se para São Paulo, onde seguiria mais tarde o curso de Administração (abandonado na quinta fase), e passa a frequentar noite e dia as cinematecas e cineclubes paulistas. Tão verdadeiro e intenso era esse interesse que, em 1967, quando ganhou o primeiro prêmio como diretor pelo curta *Documentário*, empregou o dinheiro em uma viagem à França para cobrir como crítico o Festival de Cannes.

O cineasta maldito, como ele mesmo se intitulava, seguiu a trajetória de outros jovens cinéfilos inspirados no exemplo de amigos da Nouvelle Vague da Cahiers du Cinéma, que se tornaram críticos e depois cineastas – entre os quais o venerado Godard. Nessa trajetória ganha um tom emblemático a declaração aos 20 anos, em entrevista ao JB: “Não diferencio o escrever sobre o cinema do escrever cinema.” Fazer cinema com a máquina de escrever era uma forma de conceber a obra que concretizaria ainda na juventude e também a que nunca realizaria, sublimando na escrita o sofrimento pela dificuldade de produzir cinema no Brasil.

Sobre a película do papel, o artista datilografa uma espécie de cinema mental. Revisando a obra de seus precursores com ensaios sobre Humberto Mauro, a chanchada, o Cinema Novo, Zé do Caixão, o dito Cinema Marginal, o cinéfilo-cineclubista antecipa as tomadas de seus próprios filmes e prepara o surgimento do cineasta. E, ao formar-se como autodidata, participa também da invenção de uma linguagem para o cinema brasileiro.

Não seria exagero pensar que Sganzerla, ao lado de Glauber Rocha e Júlio Bressane, foram para o cinema brasileiro o que Machado de Assis foi para a literatura. Como Machado na literatura, o diretor de *Sem essa*, *Aranha*; *A mulher de todos* e *Carnaval na lama* produziu uma crítica e uma obra empenhadas em encontrar o traço nacional-universal que atravessa



Documentário





a arte contemporânea. Como Machado, que recusou a mimese dos maneirismos franceses no romance indigenista nacional, Sganzerla recusou as tendências ideologizantes do cinema. E como Machado, que construiu sua fase realista centrada na representação dos herdeiros desocupados, indecisos e frouxos, precursores da figura do malandro anti-herói nacional, procurou um caminho para a formação do cinema brasileiro.

E encontrou no processamento macunaímico de múltiplos gêneros e referências nacionais e estrangeiras a percepção mais arguta da contemporaneidade, indo do erudito e vanguardista ao popular e populacho. Deu visibilidade à marginália e à cultura da sociedade de consumo ainda subdesenvolvida, transformando em matéria fílmica o que as belas artes descartam como lixo cultural. A reciclagem antropofágica característica do tropicalismo estendeu-se à *re-visão* crítica do cinema norte-americano dos eleitos Howard Hawks, John Cassavetes, Fuller e Welles, sobretudo.

Ao lado das referências clássicas, tudo se aproveita: história em quadrinhos, programas popularescos de rádio, propagandas oficiais de governo, letreiros de néon, tipos grotescos, músicas cafonas, cenas do Brasil ufanista e brega. A obra de Sganzerla nasce, pois, de deglutir filmes alheios para cuspir filmes rejuvenescidos e transformados. Funda-se aí sua originalidade antropofágica de fazer o novo recriando o que já existe. Na invenção do nacional pluralizado, que se faz autêntico a partir da celebração lúdica do inautêntico, desfilam bandidos, prostitutas, vagabundos, políticos e autoridades falso-patrióticas.

Definido pela própria narração do filme como um “faroeste do Terceiro Mundo”, *O bandido da luz vermelha* opera uma carnavalização dos gêneros *western* e *noir* que não se faz como “mera citação cinéfila ou mitomania, mas a partir de um ponto de vista brasileiro dos mais originais”, conforme Fonseca. A narrativa jornalística do bandido que assombrava a cidade de Joinville (SC), com assaltos à luz de uma lanterna vermelha, torna-se a possibilidade de construção do herói vazio, ao qual Sganzerla atribui o fundamento do cinema moderno. Em oposição à concepção maniqueísta de personagem, esse herói é irreconhecível, pois tanto pode ser um gênio ou uma besta.

Em “A câmera cínica”, de 1964, sustenta que o posicionamento “desdramatizado” da câmera ajuda a esvaziar o heroísmo dos protagonistas. E o posicionamento dessa câmera se faz não do baixo ou do alto, mas “à altura dos olhos”, de onde se vê a realidade. Opera-se aí uma transgressão do cinema tradicional, que usa a câmera para impor uma análise psicológica ou moral do personagem. Escreve o ensaísta no alto de seus 18 anos: “A ‘câmera’ cínica, é a ‘câmera’ que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele, olha-o indiferentemente, olha-o apenas.”

A impossibilidade de reconhecimento moral do personagem também advém do conceito de herói fechado, que Sganzerla elabora no artigo seguinte, “Becos sem saída”. *Cidadão Kane*; Michel, de *Acochado*; Yoshida, de *Sede de sangue* sofrem “crises profundas e insondáveis” que não estão predefinidas pelo filme. Sobre esses heróis fechados nenhuma categorização é segura, porque atuam em um “tempo solto”, circularmente vicioso, fora do desdobramento linear. E traçando analogias entre as peripécias repetitivas dos protagonistas dos *cartoons* de Chuck Jones e a ação em campo aberto de Antonioni, evoca Bip-bip e Lobolobão: “Também são



heróis sem saída. Sofrem mas não morrem. Não têm o dom da morte, porque esta seria uma alternativa. Não há soluções. A própria imortalidade também pode ser uma condenação.”

A busca pela reinvenção do tempo da eternidade e do sujeito vazio de pré-significados já estava dada na cena emblemática do curta-metragem *Documentário*, em que dois protagonistas deambulam pelo centro de São Paulo, atraídos pelos cartazes de filmes anunciados (incluindo os de Orson Welles). Como na imagem surreal dos andarilhos de Buñuel, vagam de um lado a outro, num vaivém sem fim, abertos às múltiplas possibilidades de entrada em uma das opções de salas de cinema.

Naquela perspectiva de fazer cinema com rigor e paixão, Rogério propõe que os filmes estejam atados à experiência de vida e abertos às possibilidades de revelação. Categoricamente opõe-se às obras *cult* que sucumbiram a um intelectualismo abstrato, colocando-se a serviço de grandes temáticas ou projetos estetizantes definidos *a priori*. Essa preocupação o conduz na sequência de artigos “Cineasta da alma”, “Cineastas do corpo” e, finalmente, “Corpo + alma”, publicados em 1965.

O que pelo título aparentaria um elogio à sublimação idealista do cinema revela uma crítica contundente aos cineastas que usam os personagens e os cenários para enfocar temáticas em voga. Chama atenção para o foco preferencial no objeto da cena e no corpo do personagem, em oposição às tendências excessivamente focadas “na alma”. Mostra uma compreensão muito atual sobre a falência da dicotomia entre essência e aparência, ao afirmar que a superfície e a aparência integram a realidade filmada. Em defesa de um olhar não programado, “refuta os filmes que se tornam mais um instrumento de dissecação psicológica do que uma criação espontânea, sem fins ou predestinações específicas”.

Sganzerla reconhece que a maioria dos novos recursos narrativos provém das experiências estéticas do romance, mas adverte que a influência da literatura no cinema deve levar a um entrosamento entre as duas artes, em vez de bitolar a obra cinematográfica. Considera alguns filmes de Resnais e Antonioni absolutos, justamente porque lidam com temas literários sem se conformar a eles. “Não são muitas as películas que, tentando explorar os caminhos interiores da alma humana, deixaram de ser literatura filmada.”

Encontra-se, nesses fragmentos de texto-filme, enfim, a síntese do projeto que dá sentido à práxis cinematográfica de um intelectual que vivencia com sofrimento e prazer, humor e indignação a realidade do seu país. Como artista do tempo presente, situado no submundo que não se vê, conseguiu atrair as massas para um cinema inteligente e criativo. Por esse feito incomodou a esquerda e a direita.

A verdade é que desde muito cedo o artista tinha a consciência viva da importância do cinema para a cultura. “Um país sem cinema é como um povo sem eletricidade”, costumava repetir. Para alcançar sua arte erudita e popular, o menino de Joaçaba não se rendeu aos atalhos elitistas, nem fez concessões ao cinema comercial. Antes se entregou à invenção de uma obra ao mesmo tempo nacional e transcultural, que se faz de verdades e aparências, na celebração da unidade inseparável entre a alma e o corpo do cinema.

Raquel Wandelli é jornalista, doutoranda em Teoria Literária pela UFSC, assessora de comunicação da Secretaria de Cultura e Arte da UFSC e professora de jornalismo da Unisul. Autora de *Leitura do Hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar*, publicou artigos sobre cinema e literatura em diversos livros e revistas.

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



O bandido da luz vermelha

A CINEFILIA FILMES

FEBRE DE
CINEMA

É comum que se aponte a influência forte da cinefilia sobre os filmes que Carlos Reichenbach dirigiu. O próprio Carlão costuma fazer isso desde o início de cada processo de realização, reconhecendo e mencionando a origem de cada uma das muitas referências usadas para criar os elementos cênicos e narrativos. Por exemplo, num longo depoimento sobre sua carreira escrito para a edição nº 28 da Filme Cultura, o cineasta fala sobre os filmes que o fizeram decidir trabalhar com cinema (no texto, ele menciona *A estrada*, de Oswaldo Sampaio, *O tigre da Índia*, de Fritz Lang, *Outubro*, de Sergei Eisenstein, *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, e *Barravento*, de Glauber Rocha), para em seguida contar que seu primeiro filme, *As libertinas* (dirigido em parceria com João Callegaro), na verdade foi feito basicamente sob a inspiração de um filme chamado *Sexy gang*, “um clássico do *cinema cochon*” em que se sucediam cenas de *strip-tease*. Neste mesmo depoimento, ele aponta a influência decisiva de *O bandido da luz vermelha* sobre seu filme seguinte, *Audácia*; conta que *Corrida em busca do amor* foi inspirado nas comédias de Frank Tashlin e nos filmes para jovens protagonizados por estrelas como Sandra Dee e Annette Funicello; e enumera nada menos que cinco filmes como fontes de inspiração para *Lilian M.: relatório confidencial*. São eles: *Segredos de uma esposa*, de Shohei Imamura, *Alucinação sensual*, de Kon Ichikawa, *Insinuante e pecadora*, de Yasuzo Masumura, *Naked kiss*, de Samuel Fuller, e *Viver a vida*, de Jean-Luc Godard. Apenas observando a diversidade dos filmes citados neste parágrafo, torna-se evidente a voracidade cinéfila de Reichenbach. Esse referido texto foi escrito por ele em 1978, e desde então o diretor só aumentou a sua aposta nessa relação canibal com todo tipo de cinema.

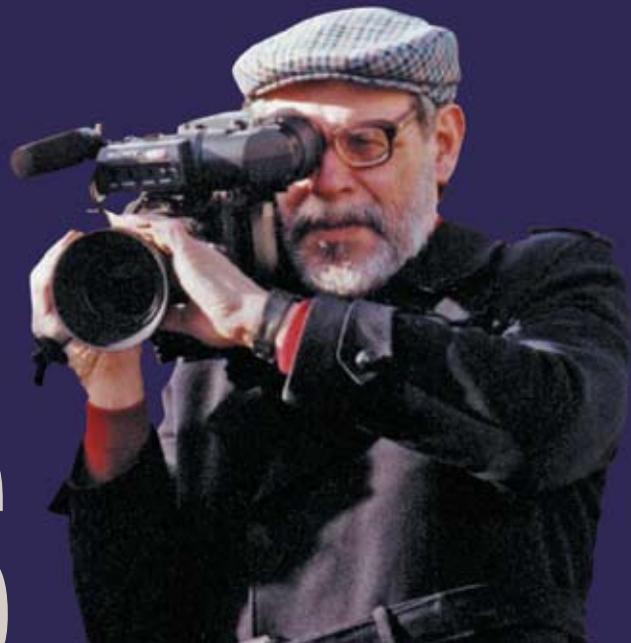
Essa relação não se manifesta apenas no espírito que os filmes vistos somam à sua produção. Para além dos filmes que dirigiu, Carlão é um cinéfilo em atividade social constante, seja como programador de sessões – o CineSesc, em São Paulo, realiza mensalmente a sua “Sessão do Comodoro”, composta por filmes pouco conhecidos que se caracterizam por uma certa inquietação, alguma radicalidade; seja como participante de fóruns de discussão; seja como escritor de um blog em atividade há quase uma década, com algumas mudanças de nome e endereço (a versão atual se chama Olhos Livres e pode ser lida em <http://olhoslivres2.zip.net/>), onde fala sobre filmes e compartilha obras raras.

No entanto, é preciso apontar que, para além da imensa rede de referências comumente apontada nos seus filmes, a consciência crítica que a cinefilia traz aos seus filmes é uma espécie de corda bamba em que eles se atiram em busca do equilíbrio. De certa maneira, é isso que os torna originais. Esse paradoxo não é incomum no cinema ou em outras artes

CANIBAL DOS

POR DANIEL CAETANO

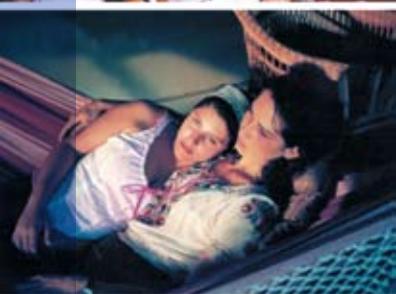
DE CARLOS REICHENBACH



– ao contrário, é frequente em boa parte daquilo que se costuma chamar genericamente de pós-modernismo. De todo jeito, aproximar-se dos filmes do Carlão através do mero reconhecimento das citações pode não revelar o que eles trazem de mais forte da cinefilia, que é essa relação crítica com a imagem construída. Um caso exemplar é o de *Corrida em busca do amor*: reconhecer uma origem genealógica do estilo do filme não vai ser a perspectiva mais rica, porque deixa de lado o aspecto mais vital dele, o de uma produção fundada no convívio de algumas relações pessoais e criativas e produzida num esquema financeiro de custo zero. Se não abrem mão da narrativa, seus filmes tornam infrutífera qualquer discussão sobre “realismo”; antes disso, a preocupação fundamental é com a ambientação e as relações entre personagens: o astral, a atmosfera, em suma, o lugar dos sentimentos. Nesses filmes, essa elaboração de atmosferas toma o lugar da encenação naturalista, afastando-os de uma relação estrita e fiel com o cinema de gênero que frequentemente lhe serve como base e ponto de partida. Sob esse aspecto, o caso mais claro é o de *Lilian M.: relatório confidencial*, com sua transição paródica entre gêneros diversos: a percepção e uso de referências é



Lilian M.: relatório confidencial



De cima para baixo:

Garotas do ABC, Dois córregos,

Alma corsária e Falsa loura

apenas um ponto de partida, uma espécie de *mcguffin* do filme (*mcguffin* era o termo usado por Hitchcock para os elementos narrativos que pareciam ser centrais ao espectador, mas serviam apenas para dar andamento aos filmes). Atravessando o humor referencial, o percurso da protagonista revela uma narrativa agressiva a ponto de ser desconcertante. É através da elaboração de ambientes essencialmente cinematográficos que, pouco a pouco, se revela o desenho que o filme faz de um determinado universo real.

Nesse sentido, talvez os dois filmes fundamentais para definir o lugar da cinefilia, da revisão e reconstrução do cinema no trabalho de Reichenbach sejam *Alma corsária*, de 1994, e *Falsa loura*, de 2008. Anos atrás, João Carlos Rodrigues apontou que os filmes de Reichenbach podem ser divididos em “masculinos” e “femininos”. Essa separação nos ajuda a ver que os dois filmes que mencionei representam, cada um, um destes polos. *Alma corsária* é um filme jovial, descaralhado mesmo – como só outro filme “masculino” do Carlão conseguiu ser: *Império do desejo*. Como que ditando um ritmo próprio ao filme, algumas cenas e imagens insólitas se misturam à história dos dois amigos que lançam, juntos, um livro de poesia. Esse aspecto referencial e gozador fica explícito, por exemplo, quando a narrativa faz uma pausa para que seja entregue um Oscar a um ator representando o cineasta Samuel Fuller; vários trechos do filme também podem ser lembrados: outro exemplo claro é quando um personagem tem pesadelos com imagens de grandes pensadores. Antigamente se costumava dizer que nas chanchadas brasileiras havia os momentos “para-pra-cantar”, ou seja, momentos em que a trama de humor parava para que se cantassem algumas canções. Com sua encenação expressiva e não realista, a seu modo Reichenbach é um cineasta de filmes musicais – e em *Alma corsária*, como em alguns outros, isso se encaminha para uma relação bastante forte com a atitude recriativa das chanchadas. Esse *mcguffin* chanchadesco permite ao filme que construa vários panoramas afetivos entre seus personagens, existindo em função de dois sentimentos fundamentais: a amizade e o deslocamento no mundo.

Por sua vez, *Falsa loura*, filme “feminino”, desde o princípio nos mostra a construção de imagem e movimento, com a trama em torno do embelezamento da personagem Briducha. Ao contrário do que acontecia com a Maria de *Lilian M*, que se via perdida no mundo, encarava a prostituição como uma parte do seu percurso e assumia o papel sem pudor, Silmara tem seu espaço social consolidado e a prostituição é um fantasma sombrio. Que, no entanto, vai se realizar justamente por ela acreditar num mundo de sonho e se entregar a ele, abandonando momentaneamente a consciência de seu lugar histórico. Nesse sentido, *Falsa loura* se assume como a versão antiromântica da *Gata borralheira* e de todas as suas versões em forma de divertimento feitas pelo cinema. A construção de um mundo artificial e encantado, que o filme apresenta a partir de certo ponto, termina por desmoronar e revelar à Cinderela decepcionada a que classe e a que lugar ela pertence.

Assim, neste filme se torna definitivamente claro, como já acontecia em *Alma corsária*, que a atmosfera fortemente elaborada, construída, cinematográfica torna-se um modo ao mesmo tempo antiromântico e antinaturalista de encontrar a verdade de certos sentimentos. São filmes que se fazem a partir da atitude canibal de um cinema que se alimenta criticamente dos imaginários alheios que lhe pertencem para ser realmente aquilo que é.

FILMAR COMO RETRIBUIÇÃO

FEBRE DE CINEMA

O CINEMA NA OBRA DE WALTER LIMA JR.

A lira do delírio

Retomar a obra de Walter Lima Jr. em busca de evidências que comprovem sua vinculação cinéfila é tarefa um tanto perigosa: corre-se o risco de enclausurar filmes que são bastante heterogêneos entre si, empreendendo uma pesquisa fatalmente infrutífera por referências que não existem, amarrando-os com uma visão mais austera de “autorismo” que violenta a fluidez da trajetória do diretor no cinema, reduzindo os filmes a um conjunto de sintomas de uma leitura que lhes é externa. Pois à exceção de *Os desafinados* – que introjeta o cinema por ter um diretor entre seus protagonistas – não encontraremos nos filmes de Walter Lima Jr. os traços mais reconhecíveis dos cineastas sabidamente cinéfilos. Não há espaço para a catalogação de citações, como no díptico *Kill Bill* de Quentin Tarantino; para a retomada de gêneros pelas reinterpretações e refilmagens, como em Martin Scorsese; para a metalinguagem explorada em sua própria ruptura, como nos primeiros filmes de Godard; tampouco para a menção constante do espaço da sala de cinema na vivência das personagens, como nos filmes de François Truffaut. Se tomarmos Tarantino, Scorsese, Godard e Truffaut como cineastas imediatamente identificáveis com a conversão de uma vivência cinéfila em prática de cinema, Walter Lima Jr. não poderia estar mais distante dos procedimentos que marcaram a obra desses diretores. Sua única tentativa de homenagem literal ao cinema, marcada na vontade original de intitular um de seus documentários para TV de *O Pão Nosso* (em homenagem a *Our daily bread*, de King Vidor), foi tolhida pelo Channel 4, canal produtor do filme, que o rebatizou *Uma casa para Pelé*.



Walter Lima Jr. nas
filmagens de *A lira do delírio*

Diante dos filmes de Walter Lima Jr., tal busca por evidências inquestionáveis e superficiais de cinefilia se espatifaria em um sofisma vagabundo, que anularia sua própria motivação: se Walter Lima Jr. não filma como “cineastas cinéfilos”, logo, ele não é um cineasta cinéfilo. Os problemas, porém, não são de tese, mas sim de método. Afinal, qualquer contato mais próximo com Walter, ou mesmo uma rápida passada de olho em sua biografia, não deixa dúvidas: eterno cineclubista e *fordeano* convicto, Walter Lima Jr. foi crítico de cinema no *Correio da Manhã*, participou ativamente do momento mais célebre da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi integrante do grupo de jovens críticos que circulava em torno de Moniz Vianna, conhecido como “Moniz Boys” – tudo isso antes de seus primeiros filmes e de sua participação ativa no grupo do Cinema Novo. Hoje, Walter ensina em diversas escolas de cinema do Rio de Janeiro, e seu método não poderia ser mais eloquente: exibir filmes, conversar sobre eles e pedir que os alunos escrevam sobre o que viram. Ao contrário de diversos cineastas dos Cinemas Novos – não só o brasileiro – Walter Lima Jr. não chega ao cinema por outras vias (a política, a sociologia, a filosofia etc.); chega ao cinema pelo próprio cinema.

Sua cinefilia, porém, não se manifesta nas chaves mais suspeitas. Não há, em seus filmes, afirmações autárquicas que usem o estilo como declaração de autoria, nem mesmo um trabalho de recriação e citação que volta os filmes para o próprio cinema, como se a proximidade afetiva só pudesse se manifestar pela quebra daquilo que deveria criar encanto. Ao contrário, Walter Lima Jr. propõe sempre uma integração entre a câmera e a cena que está diante dela, sem que essa mediação inerente ao cinema chame atenção para si. Se em certos diretores a paixão pelo cinema é confundida com uma necessidade de atestar erudição, rompendo uma relação ingênua com o que se vê – na qual o cinéfilo seria justamente o espectador a reparar nos movimentos do titereiro, em vez de se relacionar com os títeres – os filmes de Walter Lima Jr. são um tanto mais clássicos não por solicitarem um retorno à ingenuidade, mas por tentarem devolver ao cinema esse encanto primeiro, esse embarque que é produzido em discreta deliberação que se esconde nas convenções para promover uma relação com o espectador. A supremacia de um suposto olhar específico do diretor sobre essa porta aberta entre a tela e as poltronas do cinema seria um ato de extrema violência, para não dizer vaidade. Walter Lima Jr. é exemplo de uma geração de diretores – não só brasileiros – que se formam sobretudo na sala de cinema, assistindo a filmes e se emocionando com eles, para então tentar compreender a mecânica por trás de cada emoção, detectando as ferramentas de dramaturgia que produzem essa relação com os espectadores. As ferramentas, todavia, são só ferramentas; os filmes existem para emocionar.



Os desafinados

Por outro lado, toda cinefilia é naturalmente selvagem. O repertório particular de cada cinéfilo se forma na combinação de um determinado cânone (os clássicos) com uma voracidade desregrada que passa por vias supostamente menos nobres do cinema. As perversões da teoria dos autores por cineastas que submetem o indiscriminado à grossura de seu próprio traço seria, ironicamente, uma neutralização da própria natureza cinéfila que lhe é original. “Assinar” cada imagem de uma mesma maneira é transformar uma série de referências desregradadas em um



Da esquerda para a direita:

Brasil ano 2000,

O monge e a filha do carrasco e

A ostra e o vento

conjunto ordenado – algo que na crítica brasileira se convencionou chamar de “olhar”. Nesse sentido, a filmografia de Walter Lima Jr. é rica justamente em sua multiplicidade: não há um único olhar evidente que coloque sob um mesmo teto estreito filmes tão díspares quanto *Brasil ano 2000* e *Inocência*, ou como *Na boca da noite* e *A ostra e o vento* – embora, naturalmente, este olhar exista e dirija a câmera. O que há em comum é menos uma assinatura visual ou temática, e mais uma inquietação que é modulada de acordo com cada filme. Se essa tensão fica mais evidente no jogo de registros de *A lira do delírio* e *Joana Angélica*, ela também se manifesta na predominância dos planos-sequência em *Na boca da noite*, no passeio entre o lirismo visual e a enunciação cabocla em *Ele, o boto*; na combinação do projeto *cinemanovista* com o clássico-narrativo de *Menino de engenho*; nas dobras temporais de *A ostra e o vento*; e mesmo no filme dentro do filme em *Os desafiados*.

Pois Walter Lima Jr. é um caso raro no cinema brasileiro de diretor que, mesmo em filmes que desestabilizam e questionam o registro da construção cinematográfica (*A lira do delírio* como maior exemplo), o fazem de maneira a reafirmar o potencial dessa construção. Se Glauber Rocha e Rogério Sganzerla conectavam opostos em uma mesma vontade de desestabilizar a própria linguagem do cinema, os filmes de Walter Lima Jr. têm a vocação clássica de pensar as imagens menos em seu potencial de choque e mais em sua vocação dramática. Cada plano busca resgatar esse encanto cinéfilo da primeira percepção de como uma única imagem pode conjugar e transmitir uma série de sentidos e emoções ao espectador.

A cinefilia se manifesta materialmente nas “soluções” que Walter menciona frequentemente em suas aulas. A relação entre o Walter espectador e o Walter cineasta se dá não pela recriação dessas soluções, tampouco pela sua desconstrução, mas sim por uma vontade compartilhada de construir planos que, como no cinema silencioso, convertam certas ideias e sentimentos em imagem. Se muitos alunos de Walter Lima Jr. já o ouviram descrever entusiasmadamente cenas como a de abertura de *O delator*, de John Ford – em que um jornal se enrosca nos pés do protagonista, e esse simples acontecimento nos diz o suficiente para conhecermos aquela personagem e sua história subsequente – ou a caminhada para o altar de Wyatt Earp e Clementine Carter em *Paixão dos fortes* – um casamento que se consuma apenas no desejo das personagens – é porque encontraremos soluções igualmente ricas em seus filmes: a cumeeira que se abre feito uma mandíbula contra a chaminé do engenho no plano-chave de *Menino de engenho*, resumindo toda a decadência inscrita na duração do filme; o pano branco que é manchado de sangue ao cair sobre o corpo de Leandra Leal em *A ostra e o vento*, e é forma inventiva e sensível de dimensionar as transformações físicas e simbólicas pelas quais passa a protagonista; as inesquecíveis cenas em preto e branco que agraciam as personagens principais em *A lira do delírio* e amplificam sua presença. São pequenos estilhaços de grande cinema que, em uma espécie de retribuição, se oferecem à memória de cada espectador, lhes proporcionando a chance de, naqueles poucos segundos, se apaixonar também pelo cinema.

Fábio Andrade é crítico de cinema, músico, roteirista e editor da revista *Cinética*.

A CINEFILIA

FEBRE DE
CINEMA

Você baixa seus e-mails pela manhã e recebe a mensagem de um amigo avisando que um filme raro dos anos 1970 acaba de ser disponibilizado num site de cinema on-line. Então você não resiste, pega um café e se refestela no sofá para assistir no seu *notebook*. Em seguida, visita o fórum do site para checar o que está sendo discutido sobre o filme. Navega depois para outros fóruns semelhantes, “conversa” com outros apreciadores do filme, sendo um de Manágua e um de Singapura. Deixa um comentário rápido no Facebook, recomenda o link do filme no Twitter e escreve um *post* para o seu *blog*. Por fim, visita o IMDb para verificar o que seus críticos favoritos escreveram sobre aquela obra-prima.

Mesmo sem entrar numa sala de cinema, sem conversar no barzinho, sem folhear qualquer publicação impressa nem gastar um tostão, você terá percorrido um circuito completo de autêntica cinefilia. O *notebook*, é claro, não se compara à tela grande, assim como a comunicação virtual não se equipara ao contato pessoal. Os nostálgicos dirão mesmo que o jornal eletrônico não tem as virtudes táteis e até olfativas da revista impressa. Já os contemporâneos argumentarão que nenhum cinema estaria exibindo “aquele” filme. E, afinal, de que outra forma você trocaria ideias com os tais cinéfilos de Manágua e Singapura?

Discussões à parte, o fato é que uma nova cinefilia se impõe para fazer face a uma nova forma de consumo do produto audiovisual. E por que não dizer, a um novo cinema. Um cinema descentrado, individualizado e não simultâneo, mas ampliado pela rede globalizada que já engendrou uma espécie de “novo coletivo”.

Essas modificações na forma de consumo atingem não exatamente “o cinema”, mas um tipo de conformação dominante desde as primeiras décadas do século XX. O cinema narrativo industrial capitalista fincou suas raízes numa equação consagrada pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière: muita gente vendo um filme ao mesmo tempo, num mesmo local, para viabilizar um modelo de negócio baseado na imersão coletiva e na imobilização do espectador. Daí surgiram as estratégias de sedução dos “palácios de sonhos”, do *star system* etc. No entanto, essa não era a única configuração do cinema em seus primeiros tempos.

A pré-história do cinema é marcada por evoluções paralelas da exibição coletiva (lanternas mágicas, panoramas) e da fruição individualizada (o kinetoscópio, o mutoscópio e a infinidade de “brinquedos óticos” que colocavam a imagem em movimento ao alcance do espectador único). Os próprios Lumière desenvolveram o kinora, uma miniatura do mutoscópio destinada a exibições domésticas, que fez sucesso entre 1896 e 1912. Do *flip book* ao zoetrópio e ao praxinoscópio, uma miríade de dispositivos faziam do pré-filme algo portátil, manipulável, “possuível” e dependente da mera vontade do consumidor. Algo bem diferente do aparato de projeção comercial que subjugou o público a escolhas, durações e relações institucionalizadas.



Não sem razão, alguns teóricos estão fazendo uma aproximação arrojada entre o pré-cinema e o pós-cinema. Tom Gunning chamou a atenção para o que diferia o “cinema de atrações” de parques e teatros de variedades – experiências por natureza fragmentadas e atravessadas por diferentes intertextos – do modelo estável e submissivo do cinema clássico narrativo hollywoodiano. Este, por sua vez, estaria sofrendo agora a séria concorrência de uma nova cultura de mídia, caracterizada por práticas transitórias, efêmeras e multiplicativas.

Não que o cinema dos primórdios e o audiovisual de hoje sejam a mesma coisa, mas o que se registra é a retomada de um estágio de transição. Muda a forma como a experiência social do cinema é articulada, interpretada, negociada e contestada entre as subjetividades a ela expostas. Velhas hierarquias de produção, distribuição e exibição vão perdendo sua força perante o advento de tecnologias que facilitam o acesso aos filmes e favorecem a mentalidade colaborativa.

Se essa tendência não é exatamente nova, tendo começado com a TV de controle remoto e prosseguido com as sucessivas gerações de vídeo doméstico, o marco atingido com a internet é de um efeito absolutamente exponencial. O acesso e o domínio dos meios de exibição individual ou em pequenos grupos criaram uma nova cinefilia que se propaga acima de territórios, fronteiras, convenções comerciais, restrições de direito autoral e plataformas tecnológicas. Nasceu daí o cinéfilo-autor, capaz de colecionar, comentar e discutir publicamente, avaliar, interferir, modificar, distribuir e exibir seus filmes prediletos. A fruição não se submete a horários, transportes físicos, nem arranjos de curadoria. Em lugar do espectador hipnotizado pela escala e fascinado pela oportunidade rara, temos de volta outra figura do fim do século XIX: o *flâneur*, que percorria a cidade ao seu bel-prazer, sem regras nem objetivos definidos.

A estética do relance está substituindo a estética da contemplação, aquela absorção ilusionista que caracteriza o cinema clássico. O consumo do audiovisual se desinstitucionaliza progressivamente, levando a pesquisadora Miriam Hansen a se perguntar se o modelo de projeção clássico não terá sido um mero interregno na história do cinema, em vez de padrão definitivo.

A indústria tem reagido como pode para preservar sua hegemonia. Investe sobretudo em ferramentas de imersão como os mutiplexes, as gigantescas telas Imax e a profundidade do 3-D. No entanto, movimentos contrários se realizam no ambiente do pós-cinema e na confluência das novas mídias. As imagens não “pertencem” mais aos equipamentos e recintos tradicionais, mas, como observou André Parente, se desmaterializam e se dispersam por galerias, museus, parques e mesmo o espaço urbano. Um cinema da mobilidade se instaura em oposição ao da imobilidade, carregando o espectador para realidades virtuais, experiências interativas e extensões do espaço narrativo no domínio da transmídia.



Lanternas mágicas





Rebobine, por favor

Esse cinema expandido é a contrapartida pública para a dispersão do audiovisual que também ocorre no ambiente doméstico através de televisores, computadores ligados na banda larga, jogos eletrônicos e celulares. Os arquivos de vídeo já são o conteúdo campeão de tráfego na grande rede. O advento da *internet television* está promovendo a conexão absoluta para uma nova era de entretenimento audiovisual.



Os novos cinéfilos já contam com um mar de possibilidades a seu alcance. Fóruns, comunidades virtuais, “salas” on-line, clubes de *download*, portais de teoria e crítica se oferecem gratuitamente ou a preços módicos na *web*. Sites, *blogs* pessoais e redes sociais repercutem recomendações, comentários e apreciações de filmes. Críticos de respeito como o americano Jonathan Rosenbaum têm se debruçado sobre as características dessa nova cinefilia, enquanto filmes como *Rebobine, por favor*, de Michel Gondry, vão fazendo a sua crônica.

O número de comunidades on-line dedicadas ao cinema é certamente maior que o total de grupos físicos de cinefilia já formados desde os tempos de Méliès. Elas podem ser genéricas ou tão especializadas quanto as de filme *noir*, cinema dos anos 1980, compradores de Blu-rays ou fãs de determinada celebridade. Têm maior incidência nos EUA, mas integram participantes de qualquer parte do mundo. O internauta pode se cadastrar gratuitamente nos fóruns de chat e participar da grande conversa global. Os produtores e distribuidores de filmes costumam consultar os principais fóruns para obter *feedback* e mesmo recrutar admiradores e potenciais divulgadores de seus trabalhos. O site One Fat Cigar, por exemplo, trabalha para construir bases de fãs para novos filmes.

O IMDb (Internet Movie Data Base), site de cinema mais frequentado do mundo, abre espaço para o novo cinéfilo conhecer detalhes da equipe e da produção dos filmes, conferir a opinião de críticos internacionais, ter acesso a sites oficiais, reportagens, fotos e trailers, e ainda dar sua cotação pessoal, postar sua própria resenha e discutir o filme no fórum respectivo. O ultracinéfilo Claudio Carvalho é o maior colaborador brasileiro do IMDb e o sexto mais prolífico no cômputo global, tendo já postado quase 5.000 resenhas (em inglês), parte delas sobre filmes brasileiros. Ele próprio tem sua microcomunidade instalada no *Blog* dos Maníacos por Filme (os termos “louco”, “doido” e “maníaco” são bastante comuns nessa área editorial).

Quando se chega à oferta de filmes, o volume e a variedade são acachapantes. Ali se encontram o consumidor ávido, o colecionador compulsivo e o cineclubista generoso. À margem da lei e muitas vezes dos bons princípios da qualidade técnica, a cada dia milhares de filmes são colocados na rede para visionamento on-line ou *download*. A imensa maioria dos sites tem, digamos, entrada franca. Mas existem também os clubes VIPs de *download*, onde se pode entrar apenas por convite de algum membro já estabelecido e confiável. É o caso do Cinematik.net, cujos felizes integrantes podem baixar o melhor do cinema de arte mundial em completíssimas edições de DVDs de selos prestigiados como Criterion.





O cinema experimental e as vanguardas de várias épocas têm seus nichos em sites como Ubuweb e The Sound of Eye, que permitem visualização on-line e *download* de materiais considerados não exatamente comerciais. Uma simples consulta no Google descortina um vasto mundo de preciosidades ao alcance dos dedos.

Uma das comunidades mais cultas do setor atende por Mubi. Paraíso de filmes independentes, clássicos e não-americanos, veiculados gratuitamente ou a preços ínfimos, o Mubi oferece aos seus frequentadores todas as ferramentas da nova cinefilia, além de uma excelente curadoria de textos sobre cinema. A comunidade já reúne mais de 260.000 membros registrados em 177 países. Parcerias do Mubi com Martin Scorsese, a Criterion, a Sony e a superlocadora americana Lovefilm estão prometendo levar o consumo doméstico de filmes a um novo patamar.

Algumas das maiores locadoras americanas de DVDs e Blu-rays, que há tempos vêm disponibilizando filmes nas telas do computador, agora acenam com a transferência on-line diretamente para o televisor do cliente e com qualidade HD. O mesmo serviço estava sendo anunciado em novembro por um portal de internet brasileiro. Dependendo do *home theatre*, as condições de exibição podem ser quase tão boas quanto nas melhores casas do ramo.

O cinema on-line tem servido também para expandir o alcance de mostras e eventos com sede fixa. O Mubi, por exemplo, associou-se às duas últimas edições da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo para exibir uma seleção de filmes gratuitamente em qualquer computador do Brasil. O site brasileiro Porta Curtas, criado em 2002 e hoje com 213 mil navegadores cadastrados, faz frequentes parcerias com festivais e mostras de curtas. Até o irreverente cineclubista carioca Mate com Angu tem se beneficiado da expansão on-line. Vez por outra, suas sessões são transmitidas pela AnguTV diretamente de um certo “Buraco Cavernoso”.

A emergência desses novos hábitos e relações com o produto audiovisual não está imune a questionamentos. Estaríamos vivendo uma Idade Mídia de fato revolucionária, com a formação de novos agentes da cultura, ou um período de promoção da inércia, uma nova forma de passividade? Serão os grupos de afinidade na internet um instrumento capaz de fragmentar o público em nichos cada vez mais estreitos, criando insularidade e câmaras de eco para as opiniões, minando assim as oportunidades para o debate produtivo entre os indivíduos com diferentes visões de mundo? Ou estarão os usuários contemporâneos da *web*, com mais frequência do que nunca, forjando alianças e encontrando interseções com estranhos que seriam radicalmente diferentes deles no “mundo real”?

Para a nova cinefilia, resta saber se será capaz de assegurar para a posteridade a importância do cinema como memória coletiva, um tesouro do século passado que nos cabe preservar ou diluir.

Carlos Alberto Mattos carmattos@filmeicultura.org.br





Nossos redatores entrevistaram, no seu escritório no bairro carioca de Botafogo, Adhemar de Oliveira, ex-cineclubes Bexiga e Macunaíma, ex-Grupo Estação, hoje Grupo Arteplex, 83 salas com 13 municípios de norte a sul do Brasil, ainda em expansão. Um raro exemplo de cinéfilo que venceu no complexo mundo da exibição sem perder o amor pelo cinema.

Filme Cultura Nossa intenção é que essa entrevista seja não apenas sobre o exibidor Adhemar Oliveira, mas também sobre o cinéfilo. Porque o fascínio do cinema pode ser um jeito de definir também o exibidor.

Adhemar de Oliveira Bem, eu vou contar a minha história. Eu nasci num parque de diversões. Meu pai era dono do parque e viajava pelas cidades, mas parava em Jaboticabal ou Sertãozinho para os filhos fazerem as provas de final de ano. Eu aprendi a ler em dez cartilhas diferentes, porque fazia um mês de estudos em cada cidade, já que o parque se deslocava todo mês. Então, a minha relação com o cinema foi quase nenhuma na infância, a não ser ver filmes do Chaplin projetados em paredes brancas – nem era dentro do cinema. Essa relação foi começar na adolescência, pois para estudar eu ficava preso no colégio Marista, onde havia cinema. No colegial, em outra cidade, Ourinhos, eu fiz um cineclube na quadra do colégio, e passei a noite vendo filmes em 16 mm. Mudei-me para São Paulo, me inscrevi no vestibular e entrei na USP em Ciências Sociais. Lá existia um cineclube chamado Barraco, do qual eu participava. No segundo ano da faculdade, entrei num concurso no Banco Central, que tem sede na Avenida Paulista, e montei um cineclube lá dentro. Terminei a faculdade e não queria mais ficar no Banco Central. Aí pedi demissão, não queriam me dar, mas eu briguei e consegui sair. E fui convidado pelo Antonio Gouveia Jr. para dirigir o cineclube Bexiga, que ele tinha montado com Arnaldo Golo, isso em 1980. O cineclube já existia havia seis meses, ficava cheio de gente e mesmo assim as contas não fechavam. Eu dirigi o Bexiga por um ano. Depois eu queria ir embora de São Paulo, queria ir para o México fazer pós-graduação. Eu queria, na verdade, estudar com Octavio Paz. Tinha terminado a faculdade. Vim para o Rio e, quando cheguei aqui, o Maurício Azedo tinha criado o Cineclube Macunaíma, então o pessoal me procurou para fazer a programação. Daí, durante dois anos, programei o Macunaíma e vivi disso, porque eu tinha uma remuneração de acordo com a bilheteria. Fiquei dois anos fazendo curso, fazendo teatro, acabei ganhando dois prêmios de teatro, num concurso de dramaturgia infantil. Bandedei de vez quando achamos o cinema para fazer o cineclube e o plano de ir embora do país foi abandonado. Em 1985 começou o Estação, numa sala de cinema da Cooperativa Brasileira de Cinema, que antes se chamava Coper Botafogo. Isso durou de 1985 até 1993, passando pelo Cine Paissandu, o Cinema 1 e a Mostra do Banco Nacional. Aí voltei a São Paulo a pedido do Banco Nacional, e fui montar o Espaço Banco Nacional, na Rua Augusta.

FC Qual era o impulso que te levava a fazer ou participar de um cineclube? Parece que você começou a sua cinefilia ao mesmo tempo que começou o cineclubismo.

AO Foi simultâneo, lá no colégio. Porque, diferente de pessoas que iam ao cinema na primeira infância com uma avó ou uma tia, eu já tinha a diversão em casa, que era o meu parque: era o trem fantasma, a roda-gigante, o chapéu mexicano.

FC Você tem relação com ciganos?

AO Com o parque, eu já estive acampado com circos e ciganos quando era criança, e a gente via bem qual era a diferença das três infâncias. A infância do parque é mais ligada à diversão pela diversão. A infância do circo era dura, porque eles trabalhavam e ensaiavam. E a dos ciganos era o *far niente*. Eu já estive acampado com famílias distintas que tinham em comum a mobilidade, o não enraizamento, e acho que o parque pesa na minha formação, por proporcionar diversão e saber gerenciar. Essa noção veio do parque, fui bilheteiro aos 7 anos – eu já sabia somar e fechar uma bilheteria com 7 anos de idade.

FC Então a sua aproximação do cineclubismo era motivada pela diversão.

AO Era pela diversão e pelo caráter organizativo. Quando eu morava em Ourinhos já adolescente, pegava um ônibus, fazia seis horas de viagem, chegava às seis da manhã em São Paulo, fazia hora, assistia a quatro ou cinco filmes, pegava o ônibus e voltava de noite. Eu me considero um migrante cultural, porque fui atrás de coisas que me interessavam. Eu tinha essa ganância, essa vontade de ver coisas que não tinha lá – na época havia só dois cinemas, que trabalhavam somente à noite. A vontade de fazer o cineclube era minha própria, e para os outros também, aí juntava os dois interesses. Não lembro agora quantos filmes passei na quadra do colégio, não era nem mesmo uma sala, era questão de arrumar o projetor e passar.

FC Você gostava de ver o quê?

AO Nessa época eu gostava do cinema italiano, foi o que me formou, do cinema francês, Pasolini e o neorealismo todo, tinha muitas cópias disponíveis dos filmes. Antes, foi com Chaplin que comecei a ver e gostar de filmes. Eu não gosto de ser pai condutor, meus filhos podem ver o que quiserem, e quando o meu filho tinha 14 anos, ele voltou da locadora com um punhado de filmes de Chaplin: “Pai, esse cara é um gênio!”. Outro dia me pediram uma lista dos “filmes da minha vida” e eu fiz. Tinha Chaplin, tinha *Amarcord*, de Fellini, *Uma mulher para dois*, de Truffaut, também botei um de Mizoguchi... De todos aqueles filmes mais “cabeça” eu tenho certa distância. Eu até entendo o valor deles, entendo que adorem, mas não me bate como espectador. E como comprador de filme também: se forem olhar os filmes que compro, eles têm a ver com isso. Dificilmente vou comprar um filme de Theo Angelopoulos, por exemplo. Tenho um padrão que foi formado pelo meu gosto.

FC E filmes brasileiros, você via que gêneros?

AO Todos. Com 19 anos, eu via tudo. A minha formação foi entre os 15 anos e os 20 e poucos, quando tirei o atraso vindo a São Paulo ou levando os filmes para Ourinhos, e depois, quando fui morar em São Paulo. A minha infância, dos 7 aos 15 anos, foi leitura: eu lia um livro por dia, li a biblioteca do colégio inteira. Só depois me liguei ao cinema.

FC Dentro da literatura e do cinema, quem fazia a sua cabeça?

AO Eu lia muito sobre questões filosóficas, de Isaac Deutscher a Octavio Paz, eu lia e ficava discutindo. Em São Paulo tinha muitos filmes japoneses, eu via muito cinema japonês, filmes do Mizoguchi, eu corria atrás. Também tinha muito cinema italiano, Bergman, Woody Allen. Eu convivia num meio que via muitos filmes, que discutia muito, sem preconceito nenhum, dos filmes brasileiros aos demais. Nunca fui ligado a grupos de discussão, a minha área de criação ia mais para o teatro do que para o cinema.

FC Você contou que nasceu num ambiente de prestação de serviço para o lazer e diversão, e o cineclubismo é uma forma de transformar cultura em lazer ou lazer em cultura.

AO Era uma satisfação própria, porque eu queria ver os filmes, e ao mesmo tempo uma articulação. Lembro que no colégio tinha também o lado social de articular e de fazer as coisas. O bom espectador, ele nunca vê sozinho o filme: ele quer carregar um punhado de gente para pensar com ele, para conversar. O que fiz foi uma migração cultural. Se eu tivesse como atender na minha região aqueles anseios juvenis de que eu tinha de ver alguma coisa específica, eu teria ficado lá, porque não era fascinado pela metrópole. São Paulo é uma cidade horrível de se viver, demorei para me incorporar, vim para o Rio por não aceitar aquela cidade. Mas tem muita riqueza, que são os livros, os filmes, as peças de teatro. Essa é a questão.

FC A Mostra de São Paulo é um grande evento que realimenta o interesse pelo cinema. Qual é a importância de uma mostra grande como ela para a manutenção desse espírito de cinefilia, de procura pelos filmes, pelo filme raro?

AO A importância é grande, pelo sentido da renovação. O que é ruim no Brasil hoje é a substituição da sala de circuito pelo festival. Festival virou uma indústria, é uma substituição necessária porque tem cidade em que, se não for por um festival, o filme não chega. Mas isso é ruim. No caso de São Paulo, tem continuidade durante o ano. O duro é quando o resto do tempo é miséria, jejum cultural, que é o que acontece em muitas cidades. Não trabalho com evento e sim com a noção de permanência. Eu começo a pensar coisas de alcance nacional, porque esse é um dos elementos da diáspora que acontece no país.

FC Você acha que a sala de cinema tem condições de enfrentar essa concorrência da individualização do consumo através da internet, do computador, do DVD?

AO Não acredito no cinema, acredito no ser humano, no gregarismo dele. Isso tudo que você falou, acho que forçou as salas a serem melhores, como acontece com o próprio aparecimento do 3D. Daqui a pouco vai ter isso na TV, aí vão ter que inventar outra coisa, é um reposicionamento do espetáculo, mas o básico é o local de reunião, o ato de se reunir para assistir a um filme.

FC Ainda hoje, acontece de você resolver estreiar um filme no cinema simplesmente por querer ver?

AO Sim. Mas existe uma diferença entre programar um filme a cada 15 dias e o trabalho que a gente faz hoje. Hoje, mesmo que eu quisesse, é humanamente impossível acompanhar toda a programação.

FC E como é que fica o prazer do cinema?

AO Ele continua, porque para mim o cinema entra pelos olhos. Para muita gente, ele entra pela cabeça. Quando entra pelos olhos, é igual a comida: você vai gostar ou não gostar. Eu posso ler sobre um filme, mas, na hora de vê-lo, ele tem que agradar. Uma coisa é fazer no cineclube, mas no mercado tenho que confiar na minha sensibilidade, para encontrar pessoas que sintam algo parecido. Um exemplo foi o *Pão e tulipas*, do Silvio Soldini. Essa história era um *Esqueceram de mim* adulto, não tem nada de mais, não é um filme que entra pela cabeça. Acho que os filmes “gostosos” de certa forma morrem com seu tempo. Estão ligados ao tempo, mas o que permanece? *Nós que nos amávamos tanto*, de Ettore Scola, eu tinha adorado, revii anos depois e me decepcionei. Até hoje vejo *Amarcord*, os três *O poderoso chefão*, *Chinatown*, de Polanski, *Era uma vez na América*, *Império da paixão*, do Nagisa Oshima. É minha forma de ver o cinema, que está muito associada à narrativa, a um modelo de narrativa. Não sou ligado a um cinema de contemplação.



FC E como exibidor, como você administra esse seu gosto pessoal?

AO Tive um momento na minha vida em que fiz uma mudança de rumo. Até 1998, quando teve a separação do Estação, eu tinha a Mostra do Banco Nacional, que era uma grande engenharia para promover os filmes que iam estreiar em seguida. Abri mão disso, e entrei num período de reflexão sobre as questões de evento e de permanência. Pensando nessa questão do gosto, notei que tem uma distância entre eu gostar e o povo chegar a perceber e ver o filme. De 1998 para cá, os projetos que faço não são eventos, são permanentes. São o Curta Petrobras, o Folha Documenta, o Clube do Professor, o Clube Jovem, acontecem todo o dia, toda semana. Isso possibilitou fazer coisas que eram inviáveis economicamente. Por exemplo, a horizontalização da programação de documentários. Tem 30 mil pessoas no Brasil que gostam de ver documentário. Se o filme estreiar de pé, com quatro horários por dia, ele vai ficar uma semana em cartaz e não vai chamar quase ninguém dessas 30 mil pessoas. Quando a gente deita o filme na programação, deixando por mais tempo em cartaz, com menos sessões por dia, a gente traz elas. Minha mulher trabalha comigo, então a gente fala disso 24 horas por dia. Como a gente pode estender a exibição dos filmes para esse país enorme, sem estar fisicamente lá. Isso faz parte do trabalho de cinefilia, que quer ampliar o número de espectadores. Aí nasceu o Clube do Professor, que começou em São Paulo. Hoje temos todo sábado, de Porto Alegre a Fortaleza, uma seção gratuita de um filme. É uma atividade que a gente realiza há dez anos, dando uma coisa para um formador de opinião sem pedir nada em troca. Não importa qual é o filme, porque a preocupação não é fazer cabeça do professor. Nunca gostei de condutores, porque antes de gostar de Fulano ou de Beltrano, o cinéfilo tem que gostar de cinema. Muitos professores não iam ao cinema, nem ao teatro, nem música, não iam ver nada. Então, os formadores das novas gerações são formados pela televisão, e por uma televisão ruim, que é a TV aberta.

FC Ou seja, é uma formação de público qualificado. Tem a ver com o cineclubismo.

AO O cineclubista lá atrás poderia ter a ilusão – mas hoje não tenho mais – de que um dia “a massa vai comer o biscoito fino que eu fabrico”. No mundo sempre vai ter alguns que conseguem saborear coisas diferentes e outros que nunca vão conseguir saborear, mas isso não importa. O documentário, o curta, o filme de ficção barato, em muitos lugares tem gente querendo ver, e às vezes não há apresentação. No jogo de xadrez de competição do mercado de exibição, tenho um cinema que tem raiz. O Clube do Professor é uma raiz, a apresentação de filmes que não cabem normalmente no circuito é uma raiz que diferencia. O cineclubista fazia isso, descobrir nos filmes valores que outras pessoas não viram. Na formação de plateia, esse é um elemento. E o outro é a luta contra a burrice. Porque tem uma produção enorme de filmes que não tem escoamento nenhum. Ninguém me deu mandato para ficar pensando qual é o escoamento do curta-metragem ou qual o escoamento do documentário, mas é uma coisa que me intriga. Se os filmes existem e têm qualidade, tem que ter uma forma de escoamento.

FC Você está dizendo que a programação convencional dos cinemas não leva em conta o fato de que cada filme tem seu público. É preciso então ter inteligência de programação?

AO Isso é algo que se constrói historicamente, é preciso ter um conhecimento de cinema, de determinadas posturas dentro do cinema. Hoje, um programador de um conjunto técnico de salas não precisa saber disso, porque a bíblia dele é outra, é o *box office* dos EUA. A formação cineclubista me permite hoje olhar dentro de um balaio de peixes e saber o que é cada um.



FC Onde você procura os filmes?

AO Passei 18 anos indo a Cannes. Essa relação me fez garimpar, recomprar os direitos de *Um dia, um gato*, achar um filme que eu corria atrás por ter visto numa cópia VHS pirata ruim, que era o *I clowns*, de Fellini...

FC Como é a sua visão do cinema brasileiro hoje? Com que tipo de filme você gosta de trabalhar?

AO Não tem um gênero específico que eu gosto, o filme tem que me ganhar. Gosto daqueles filmes que conseguem conversar com grandes plateias, é bonito de ver o espetáculo da apresentação. Fui muitas vezes no Pompeia para ficar na sala escutando a gargalhada das pessoas. Agora, o próprio *Tropa de elite 2*: uma coisa é ver o filme para apreciar, outra coisa é fazer parte de determinadas plateias para ver a reação das pessoas com o filme – o que é um barato, é um espetáculo à parte. É horrível ver comédia em cabine, uma comédia precisa de uma plateia lotada.

FC Hoje, sendo um cinéfilo que tem um instrumento para comunicar a sua cinefilia, você acha que você é um cinéfilo realizado?

AO Não necessariamente. Pelo seguinte: nada é como você quer que seja. Pelo contrário, às vezes acontece o contrário daquilo que eu gostaria. O programador é um crítico de cinema, mas ao mesmo tempo ele tem que seguir uma direção, não necessariamente uma direção artística, mas uma direção de comunicação.

FC Como você resistiu às críticas que fizeram no início do modelo Arteplex, quando diziam que você tinha se rendido ao cinema comercial?

AO Não encaro o cinema como igreja. Podem falar o que quiserem. Tenho o maior orgulho de determinados projetos de permanência, de ter trazido o Imax (*) para o Brasil, com aquela excelência de imagem. É um absurdo ninguém ter trazido antes, em 40 anos. Qualquer evolução que tiver na qualidade de imagem, vou ser um adepto. Assim como o digital, adoro ver os filmes em 35mm, preto e branco em projeção a carvão, mas ao mesmo tempo adoro a inovação tecnológica. Precisávamos de um cineclubista para trazer o Imax. O espírito cineclubista tem algumas coisas que o espírito empresarial não tem. Uma certa ousadia na programação, mas também ousadia na feitura de uma coisa assim. O Imax era um parque de diversões, mas ele evoluiu e, com o advento do digital, ele já estava na frente. O Imax começou com filmes documentais de pequena duração, e agora há filmes comerciais.

(*) Imax (Image Maximum), formato de filme que permite a exibição de imagens em telas muito maiores que as convencionais, sem perda de resolução.

FC Você acha que o país é conservador, é ruim de risco?

AO Acho que no Brasil existem loucos, em todas as áreas, que ousam fazer, às vezes contra a corrente. Aqui a gente não tem quase nenhuma representação política, e no caso da exibição é pior ainda: é uma das áreas de representação sindical e política mais fracas. Só começou a ter representação há cerca dez anos. Não é à toa que a exibição saiu de 1.500 salas para 900, sem o próprio meio gritar e espernear politicamente. Os mecanismos de financiamento que existem hoje estão com um atraso de mais de vinte anos. Os exibidores se conformaram a ser apenas servidores da grande indústria de cinema, e só foram acordar politicamente quando descobriram que eles não são mais necessários, quando o próprio capital desse grande cinema vem para cá e se instala, com a entrada dos multiplex. Porque antes era um berço eterno, continuava diminuindo o público pagante e aumentando o preço, diminuindo as salas e não atendendo à necessidade do país. Somos uma porcaria em termos de atendimento de salas de cinema no país.



CINEMA

POR WALTER CARVALHO



À esquerda: cartaz anuncia o filme da semana na vila da Usina Santa Helena, na Paraíba, 1972. À direita: outdoor em Corumbá.

◀ Página 55. Cinema Cumarú nos confins da região amazônica, num antigo garimpo do mesmo nome, virou povoado e hoje já não existe.

Numa pequena rua de Los Angeles, uma transversal a Hollywood Blvd, 1988.





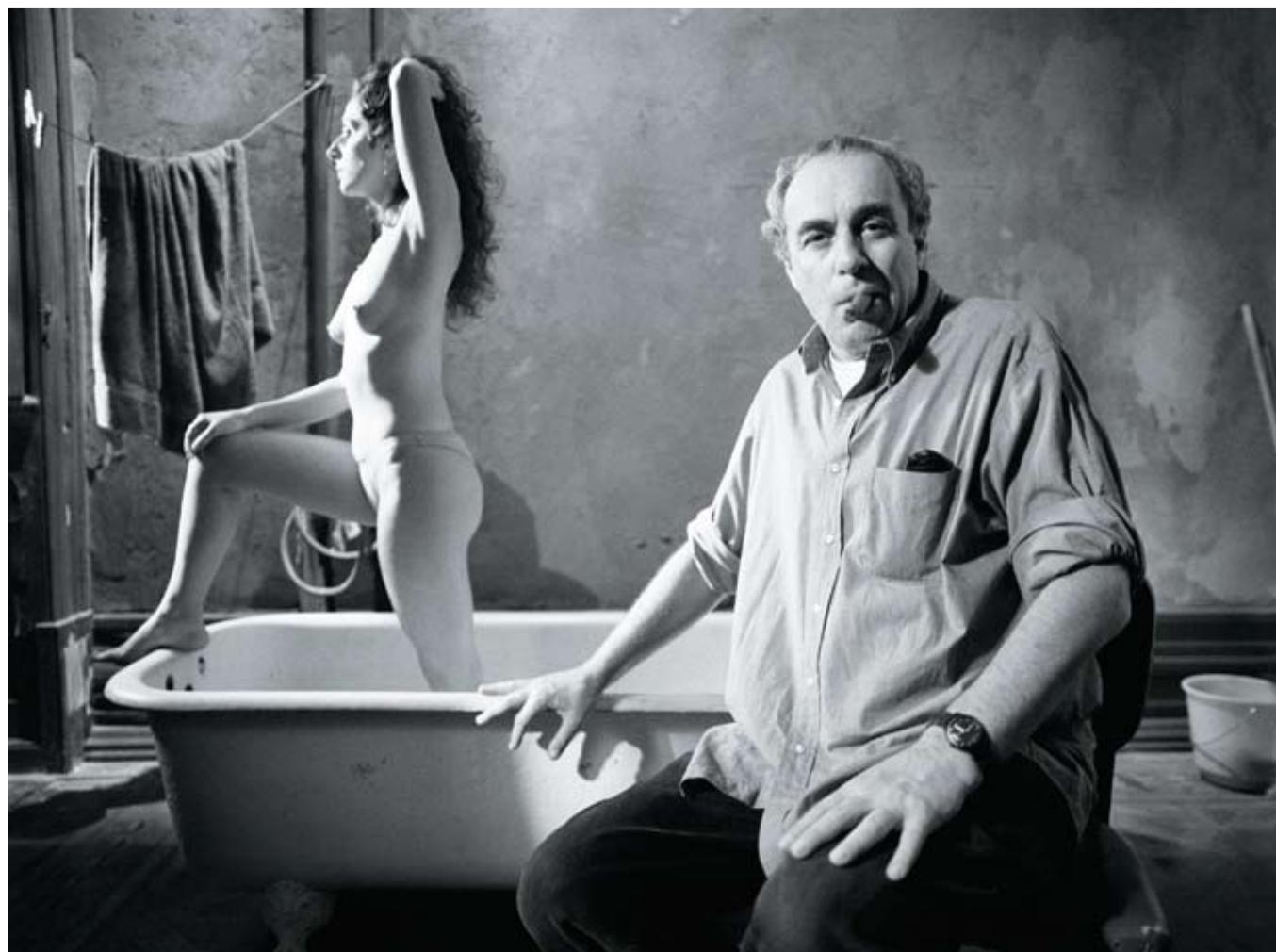
Em cima: drive-in de Brasília, hoje desativado.

Em baixo: esquecido drive-in de Cabo Frio, estado do Rio,

um cachorro parece esperar por imagens na tela que já não projeta mais.







Julio Bressane durante as filmagens de Filme de amor.

- ◀ *Nelson Pereira dos Santos recebe em seu corpo as imagens de Deus e o diabo na terra do sol, projetadas na tela da Cinemateca do MAM.*



Glauber durante as filmagens de Jorge Amado no Cinema, com a família do escritor no apartamento de Copacabana.

Jorge Amado é primeiro à direita. Em baixo: o cineasta David Neves cochicha no ouvido do cineasta Humberto Mauro, em Cataguases. Talvez tenha sido a última entrevista de Humberto. ▶

Em cima: Fernanda Montenegro sob o inclemente sol do sertão da Bahia, em Milagres, num intervalo de filmagem de Central do Brasil.

Em baixo: Walter Salles, em Abril despedaçado, sertão da Bahia.







Em cima: na foto de Marcelo Jesuíno, o diretor de fotografia Walter Carvalho obedece carinhosamente às ordens de Átila Iorio, Jorge Dória e Ivan Cândido ao medir a luz incidente sobre seus rostos.

Em baixo: Jabor visita Babenco durante as filmagens de Carandiru, nos estúdios da Vera Cruz.



500 ALMAS de JOEL PIZZINI

por DANIEL CAETANO & MARCELO IKEDA

CREPÚSCULO DE UMA RAÇA

por Daniel Caetano

500 almas nos apresenta os integrantes remanescentes da tribo dos guatós, suas falas e o lugar onde vivem. Em resumo, esse é o desejo básico do filme: registrar estes índios, suas memórias e seu ambiente. Para fazer isso, no entanto, *500 almas* precisa passar por algumas das questões fundamentais para a atividade de registro cinematográfico das etnias indígenas; seu próprio título já deixa bastante clara essa consciência histórica. Afinal de contas, o que um filme pode apresentar, inquestionavelmente, é aquilo que é perceptível pelos olhos e ouvidos dos espectadores, é a montagem do registro de sons e corpos em movimento – mas o título do filme não fala dos corpos ou dos sons dos índios que mantêm viva a etnia, e sim dos seus espíritos. Os cerca de quinhentos índios guatós trazem a herança de um povo que perdeu o seu lugar e seu modo de vida por causa da grande superioridade tecnológica dos invasores de origem europeia, mas também porque lhes foi negada socialmente a sua integridade humana. Os índios podiam ser dominados porque, na visão da sociedade que os subjugou, eles não eram seres humanos dignos de respeito, eles não tinham alma. Pois o que o filme de Joel Pizzini se propõe a registrar são justamente essas almas.

A falta de condições de vida levou a tribo a passar por uma constante diáspora, depois de décadas e mais décadas sem ter lugar na mata para viver conforme a sua tradição, nem ter condições financeiras para viver segundo os moldes da sociedade invasora. Estão presentes as várias questões comuns a registros etnográficos e esforços de preservação das identidades indígenas – a perda do espaço, a miscigenação, a memória de mitos poéticos, o uso de



diversos objetos. O filme enfrenta a discussão relacionada à memória que se perde entre pessoas de origem miscigenada, filhos de índios com brancos ou negros. Não é simples definir quem é ou quem deixou de ser guató, o que é e o que não é guató, e *500 almas* tem consciência disso. O que o filme faz, então, é buscar pessoas. Ele nos mostra que entre estes remanescentes existem traços do que podemos considerar uma determinada memória coletiva – cada vez mais próxima da extinção. *500 almas* se relaciona com a memória, tanto a das falas quanto a dos documentos, mas tira sua força sobretudo do que se vive no presente. A tribo já foi muito maior, mas é dos cerca de quinhentos remanescentes e do lugar em que eles vivem que o filme trata. *500 almas* encontra essas pessoas que ainda vivem no ambiente dos guató (morando em casas bastante simples, entre a vegetação exuberante e as águas do Pantanal) e, com o registro das suas falas, dos seus objetos, seus rostos e lugares, o filme contrapõe à memória dessa diáspora uma beleza vital, solar.

Essa beleza é buscada por *500 almas* – é um gesto que tem método. Os guató têm barbas que os diferenciam das outras tribos indígenas, mas o filme não se atém às particularidades do grupo, e sim à relação deles com seu universo. O olhar poderia se tornar depressivo, devido ao risco de desaparecimento da etnia e sua cultura – mas a compreensão histórica que o filme apresenta não se esvazia numa denúncia melancólica. O poeta Manoel de Barros surge em alguns instantes para esclarecer o objetivo: de certa maneira, o filme apresenta a resistência da cultura guató entre seus remanescentes como uma espécie de poética da existência, um certo espírito comum que é fundamental para cada um daqueles que vivem naquele lugar e carregam aquela memória. Nesse sentido, a tecnologia do cinema, que foi desenvolvida pela cultura colonizadora e é manejada por realizadores originários dessa cultura, acaba cumprindo um papel paradoxal (como já se podia perceber nas fotos e filmes feitos pela Comissão Rondon). Afinal de contas, ao mesmo tempo em que serve como instrumento de dominação, impondo uma lógica de documentação visual em comunidades que não tinham essa tradição até então – portanto, transformando em vários aspectos as relações dessas comunidades com a memória – a tecnologia audiovisual possibilita que o registro em filme não seja reduzido a um gesto de captura, um “roubo de imagens e sons”. Mais do que isso, ele pode representar um movimento de encontro, uma atitude de aproximação, de reconhecimento e de diálogo com o outro. O gesto de registro dessa comunidade indígena não pretende considerar este universo como algo mitificado, fechado a relações externas, pronto para ser reduzido a notas de rodapé – ao contrário, a comunidade é composta por pessoas de verdade que, tendo em comum as características próprias de sua origem, percebem que este universo cultural, que sobrevive como parte deles, se encontra ameaçado pelas dificuldades de sobrevivência e pela diáspora. Essas pessoas sabem, como o filme, que o universo cultural dos guató está estruturado a partir do cotidiano junto aos rios, animais e plantas do Pantanal. Assim, *500 almas* se deixa tomar pela forte relação entre os guató e seu lugar pantaneiro.

E o filme faz uso de uma certa estratégia visual para mostrar essa vivência – há um planejamento da luz, que é usada não apenas para que o filme crie diferenças entre seus ambientes, mas sobretudo para que ele consiga mostrar o lugar e as pessoas com verdade, uma vez que é essa verdade que lhe dá vitalidade. Isso é obtido graças a um trabalho bastante impressionante de uso da luz feito por Mario Carneiro. *500 almas* foi um dos últimos trabalhos de



Carneiro como diretor de fotografia, e o resultado obtido fez do filme um ponto alto na carreira do fotógrafo, responsável por alguns dos mais notáveis trabalhos de fotografia da história dos filmes brasileiros (como em *Arraial do Cabo* ou *O padre e a moça*) e parceiro de Pizzini em outros filmes. *500 almas* apresenta uma cuidadosa diferença de iluminação entre cada um dos focos narrativos do filme. O discurso dos colonizadores, declamado por Paulo José (com rápida aparição de Matheus Nachtergaele no final), é filmado sob a luz de um espaço fechado. E os ambientes dos documentos e objetos recolhidos por europeus são retratados com luzes frias na maior parte das vezes. Já o universo pantaneiro dos guatós é registrado quase que integralmente sob a luz do sol – ao longo de todo o filme, eles sempre são mostrados com luz natural.

A força das imagens é tão grande e chapante que, ao longo do filme, elas podem chegar a parecer dispersivas. De certo modo, isso faz parte de uma estratégia que se constrói pouco a pouco: o registro das pessoas e lugares é tão encantador que se torna mais forte do que poderia ser um mero arranjo narrativo que servisse para relatar de forma convencional a história da etnia. Tratando das *almas*, esse filme tem a ambição de mostrar que a identidade comum guardada por essas almas deriva da sua relação vital com o lugar físico, a natureza do Pantanal. Para mostrar isso, as falas nos dão uma percepção crítica do que é a cultura guató e do que foi a sua relação com a cultura invasora; as imagens nos fazem mergulhar naquele universo, elas conseguem transmitir o ambiente inebriante da natureza local. Desse modo, *500 almas* obtém um efeito notável, essa forte presença que se instaura para nós do lugar e da memória dessas almas.

Daniel Caetano daniel@filmeicultura.org.br





OS MIL OLHOS DO DR. PIZZINI

por Marcelo Ikeda

Não seria nenhum exagero afirmar que os mais relevantes filmes do cinema brasileiro contemporâneo possuem pelo menos um de seus pés no documentário. Entre eles, alguns abordam a cultura indígena. De cara, nos lembramos de *Serras da desordem*, o magnífico filme de Andrea Tonacci. Mas também merece destaque o trabalho de Vincent Carelli na coordenação do Vídeo nas Aldeias, um projeto de fortalecimento das identidades indígenas a partir da realização de oficinas audiovisuais, com uma produção compartilhada entre os instrutores e os próprios povos indígenas. Embora tenha sua origem em 1987, foi neste século que o projeto recebeu maior notoriedade, com a exibição em festivais de dois longas-metragens: *Pirinop, meu primeiro contato* e especialmente *Corumbiara*, sobre o massacre de índios na região de Corumbiara, pelo qual Carelli recebeu os kikitos de melhor filme e direção no Festival de Gramado de 2009.

Além desses, outro filme se destaca por sua inventividade estética e pela poesia de seu olhar para a questão da identidade indígena: *500 almas*, primeiro longa-metragem de Joel Pizzini. Antes, é preciso falar um pouco da trajetória desse diretor cuja filmografia possui diversas facetas ainda pouco compreendidas. Seus primeiros trabalhos foram dois fascinantes curtas que comprovam o esmero e a sofisticação do diretor: *Caramujo-flor* (1988) e *Enigma de um dia* (1996). Os dois curtas transitam de forma muito singular entre o documentário, a ficção e o experimental, ao se inspirarem, respectivamente, na obra de Manoel de Barros e Giorgio de Chirico. No entanto, ao invés de se limitar a fornecer informações sobre a vida e obra desses artistas, Pizzini prefere um mergulho visceral no universo que ressoa a partir de suas obras. Ou seja, as obras desses artistas funcionam como um ponto de partida para que Pizzini possa desenvolver seu próprio olhar: um filme que não ilustra uma arte mas que se motiva a partir dela a fazer-se de outro modo, renovado. Como o próprio Manoel de Barros comentou sobre *Caramujo-flor*: “Estou certo de que Joel quis falar de minha poesia antes de mim. O filme quis expressar por imagens uma escrita poética. Joel quis dar uma ideia de minha linguagem, e não de minha vida.” Já *Enigma de um dia*, exibido no Festival de Veneza, revela a experiência de um vigia de um museu que se transporta para o universo artístico através das sensações despertadas pelo quadro de De Chirico. A partir das relações sugeridas entre o quadro na parede do museu e o próprio quadro cinematográfico, Pizzini realiza um filme essencialmente metalinguístico, conjugando três tipos de olhares: o olhar do personagem (o vigia), o do espectador, e o seu próprio olhar enquanto realizador.

Enquanto buscava viabilizar a realização de *500 almas*, num processo que durou mais de cinco anos, Pizzini dirigiu diversas cinebiografias para o Canal Brasil, como as sobre Leonardo Villar, Jeca Valadão, Paulo José e Rogério Sganzerla, entre outros. Entre o conjunto das obras exibidas no canal, as realizadas por Pizzini se destacavam tanto por seu bom gosto no uso da linguagem cinematográfica quanto pela intimidade que criavam com seus homenageados, buscando uma alternativa ao simplório modelo dos *talking heads*. Joel Pizzini também é assíduo colaborador do Tempo Glauber, presidido por Paloma Rocha, que tem exercido importante papel na divulgação e na preservação dos filmes e escritos de Glauber Rocha.



Junto a Paloma, Pizzini realizou *Anabazys*, seu segundo longa-metragem, um olhar sobre a extravagante personalidade de Glauber a partir de uma revisitação dos copiões de *A idade da terra*, o polêmico último longa-metragem do diretor baiano.

A princípio, *500 almas* apresenta-se como um filme sobre os índios Guatós, cujas raízes se estabelecem na região do Pantanal matogrossense, e que são considerados hoje praticamente extintos, já que sua população totaliza aproximadamente o número que intitula o filme. No entanto, Pizzini transborda seu tema inicial: para além de meramente fornecer informações sobre a história, os hábitos e costumes da etnia, *500 almas* promove um mergulho possível num modo de ser guató, colocando em questão em que medida (ainda) é possível ser guató nos tempos de hoje.

Para tanto, Pizzini utiliza um amplo leque de distintas estratégias de encenação: planos de decupagem rigorosa, com belíssima fotografia de Mário Carneiro, entrevistas com os guatós e personagens auxiliares, imagens de arquivo, sequências ficcionais, narração, música. A singular combinação desses elementos se exemplifica no uso da voz: Paulo José recita seu texto de forma nada convencional, com um certo tom jocoso, como se criasse um distanciamento em relação ao enunciado, em geral informativo, essencialmente histórico. Visualmente, *500 almas* prossegue as estratégias de *mise-en-scène* dos primeiros curtas de Pizzini, seja através de uma não-linearidade que levemente dialoga com o surrealismo (o humor) seja através de uma dissociação entre imagem e som. Pelas inesperadas associações que surgem por meio de uma montagem radical, mas extremamente articulada, esses filmes de Pizzini dialogam com alguns curtas de Arthur Omar dos anos 1980, em especial *O som, ou tratado de harmonia*.

Essa variedade no uso dos elementos de linguagem, mais do que meramente apontar para o virtuosismo de sua construção, contribui no sentido de fazer do filme um mosaico da cultura guató. Assim, o filme transita entre uma miríade de elementos, que se articulam segundo uma lógica livre, mas particular, em torno dos vários aspectos que interessam a Pizzini destacar. Primeiro, um aspecto formal, registrando o reconhecimento dos guatós pelos brancos, seja através de pesquisas históricas ou mesmo de evidências arqueológicas. Segundo, o espaço geográfico em que habitam, em que a região do Pantanal é valorizada pela comunhão da tribo com a natureza, e pela terna forma com que o filme abraça o mar, a terra e a floresta. Ainda, os esforços atuais para a reafirmação da etnia, como os da Irmã Ada, que realiza um mapeamento das famílias guatós que ainda residem na região. Outro aspecto é o da cultura guató. De um lado, por sua língua, com a valorização das sonoridades e de seu aspecto tonal, destacado pelo poeta Manoel de Barros, que cita, entre outras coisas, sua característica aglutinante e sua cor particular. De outro, por seus costumes típicos, como a produção de artefatos, como violas e canoas. Por fim, um aspecto político, abordando a questão da demarcação das terras indígenas e a denúncia de seu extermínio, como o cruel assassinato de um de seus líderes.



Através desse mosaico, entrecruzado por uma montagem elíptica, o contato com a cultura guató é sempre incompleto, como se buscássemos indícios de sua existência a partir das marcas incrustadas no presente. Desse modo, *500 almas* resgata uma memória parcial de uma cultura em vias de desaparecimento, mas cujos rastros permanecem ainda hoje visíveis no invisível, pelo que esconde mais do que pelo que se mostra. A influência dos guatós deve ser vista para além da imagem: *500 almas* não busca dar informações sobre os guatós, mas essencialmente fazer o espectador mergulhar na alma de uma cultura que não se revela de imediato, mas sorrateiramente, como a alma da floresta. “Ser guató”, mais que “nascer guató”, revela-se um modo de viver, de estar no mundo. Com isso, Pizzini busca os traços da identidade de um Brasil recôndito, interiorano não somente num sentido geográfico, mas essencialmente de suas próprias origens.

Mas diante de um mundo em que a cultura indígena inevitavelmente se mistura à branca, em que raramente se manifesta de forma original, não contactada, o que é de fato “ser guató”? Como é possível ainda hoje resgatar o espírito de sua essência? De fato, Pizzini mostra que existem apenas rastros desse “ser guató”, e seu trabalho é quase como o de um arqueólogo, perscrutando no espaço e no tempo as marcas de um passado que se esvai. Seu método é tanto científico quanto íntimo: de um lado, Pizzini vasculha os museus, descobrindo um grande acervo no Museu Etnográfico de Berlim, que reúne objetos recolhidos nas expedições do alemão Max Schimdt, autor do principal livro sobre os guatós. Ou seja, a principal referência sobre essa tribo indígena brasileira está lamentavelmente fora do país. De outro, Pizzini busca as memórias dos mais antigos membros da tribo, que já se esqueceram dos principais vocábulos e mal conseguem contar até vinte. Observa respeitosamente seu modo de viver, compartilha suas angústias e seus casos particulares.

Os variados recursos de linguagem de *500 almas* comprovam sua vitalidade estilística, cuja vocação por um cinema de climas poéticos que rompem com as estratégias tradicionais do documentário dialoga com os primeiros curtas em película de Pizzini. Quase em seu final, *500 almas* faz uma breve alusão a *A morte de Sigfried*, de Fritz Lang, num momento singular que exemplifica os recursos da inventiva montagem do filme. É como se as quinhentas almas dos guatós fossem vistas pelos mil olhos de Pizzini, neste belo gesto de transposição de olhares, entre os guatós e os brancos, entre a vida e a arte, entre o cinema contemporâneo e o de Lang. *500 almas* é um exemplo de que ainda persistem caminhos estéticos a serem tensionados pelo documentário, gênero cuja presença é decisiva no cinema contemporâneo. E que isso é possível mesmo que não se utilize um “dispositivo”, estratégia-fetichismo dos documentários brasileiros do momento.

Marcelo Ikeda é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Mantém o blog www.cinecasulofilia.blogspot.com de críticas de cinema. Curador da Mostra do Filme Livre. Realizador de diversos curtas-metragens, entre eles *O posto*, *É hoje* e *Carta de um jovem suicida*.



CINEFILOS DE CARTEIRINHA

RESPONDEM

FEBRE DE CINEMA

- 1 Como e quando foi que você “pegou” a febre de cinema?
- 2 Como vive a cinefilia atualmente?
- 3 Como você compartilha e procura contagiar outras pessoas com sua febre de cinema?
- 4 Cite algumas obras-primas que você cultua e deveriam ser mais conhecidas.



Make Way For Tomorrow

André Setaro | crítico, pesquisador e professor de cinema da Universidade Federal da Bahia

1 Quando comecei a ir ao cinema nos anos 1950, já peguei uma febrícula. A febre propriamente dita veio com o entendimento do filme como expressão artística, que ocorreu com o contato com o Clube de Cinema da Bahia, liderado pelo ensaísta Walter da Silveira. Instalada a febre, ela se prolongou e eu poderia dizer que foi o cinema que me despertou para a apreciação das outras artes e o interesse por adquirir uma cultura humanista.

2 As minhas idas às salas de exibição estão cada vez mais bissextas. E o cinema não me causa mais o entusiasmo que me causava no passado. Vejo, na medida do possível, os filmes brasileiros. Não sei se por idiossincrasia ou pela passagem do tempo (estou com 60 anos), raros são os filmes atuais que me provocam emoção. Assisto aos filmes lançados em DVD, principalmente os clássicos. Gosto muito de rever.

3 Professor de cinema há três décadas, procuro passar uma *poiesis* (o que é utópico, quase) para as turmas. A rigor, cinema não se ensina, mas se pode tentar orientar os alunos. Sou contra a tendência atual de racionalização (diria até cientificação) de um filme como se ele fosse um rato a ser destrinchado num laboratório. Através de blog e colunas jornalísticas, também procuro ressaltar a importância de certos filmes, sempre tendo em vista que o cinema é uma estrutura audiovisual.

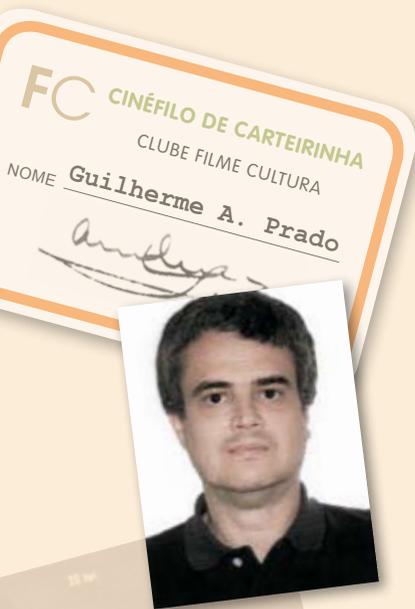
4 Três obras-primas desconhecidas que tenho em alta conta: a) *A cruz dos anos/Make way for tomorrow*, 1937, de Leo McCarey b) *Gertrud*, 1964, de Carl Theodor Dreyer c) *Assim estava escrito/The bad and the beautiful*, 1953, de Vincente Minnelli.





Gilberto Santeiro | curador da cinemateca do MAM-RJ

- 1** Através das matinês, levado pelo meu pai, pelo “cinema em casa” nos dias de aniversário, pelas sessões *Tom & Jerry* nos cines Metro, pelo filme semanal do Colégio Santo Inácio, pelo Cine Danúbio no Leme, e por fim, mas não por último, pela Cinemateca do MAM.
- 2** Com o fechamento dos cinemas de rua, vejo filme em casa, ou na Cinemateca do MAM, que dirijo com mão de ferro desde o ano 2000, com excelsa programação de 24 filmes por mês.
- 3** Nunca tentei (talvez na época de namoro), mesmo porque considero o cinema, como a masturbação, um prazer solitário.
- 4** Pergunta difícil para quem assistiu a uns 27.000 filmes e se lembra da maioria. Vamos lá: *Dog’s life* (Carlitos Chaplin), *Tabu* (F.W.Murnau) e *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos). Mas poderia ser também: *Beau Geste* (William Wellman), *The 3 Stooges in the haunted house* (Allan Dwan?) e *Rebelião em Vila Rica* (Irmãos Santos Pereira). Ou ainda: qualquer *Hoppalong Cassidy*, qualquer Hitchcock da fase inglesa, ou qualquer Humberto Mauro. Uma observação sobre filmes que micaram numa outra revisão: *The river* (Jean Renoir), legítima macumba pra turista (americano ou inglês?); *O eclipse* (M. Antonioni), La Vitti de zulu e a sequência da Bolsa muda em homenagem ao cabrito que morreu; *A idade da terra*: refilmar com foco e remontar com *timing*. Três micaços, ou como se dizia nos sessenta: três bodes pretos no alto da colina! De arrependidos o inferno foi atapatado.



Guilherme Almeida Prado | cineasta

- 1** Em parte foi um remédio para a solidão. Eu morei até os 14 anos numa fazenda e só quem conhece bem a natureza sabe como ela é uma ótima companheira. Ao mudar para Ribeirão Preto, em 1969, me senti terrivelmente sozinho e passei a ir ao cinema todas as tardes. Em seis meses eu já começava a escrever roteiros e imaginar filmes. Nunca mais parei, mas ainda acho que gosto mais de assistir filmes do que de filmar.
- 2** Vou muito pouco ao cinema. Vou apenas ver alguns raros filmes que realmente vale a pena ver numa tela muito grande. Montei um pequeno cineminha no meu escritório com direito a poltrona e pipoca. Ainda assisto pelo menos um filme por dia (três ou quatro nos fins de semana). Tenho uns três mil DVDs e alguns Blu-Rays. Os filmes mais raros baixo pela internet.
- 3** Tenho alguns amigos cinéfilos com os quais troco cópias de filmes, discuto Cinema e, quando querem assistir algum filme em tela grande, assistem comigo aqui no meu cineminha, mas não procuro contagiar ninguém. Cinema não é vírus, é DNA.
- 4** Hoje em dia acho difícil falar em “obras-primas desconhecidas”. Nos anos 70, se você queria ver um filme tinha que pegar dois ônibus e andar dez quarteirões até um cineclubes que ia exibir o filme apenas à meia noite. Hoje podemos ver tudo em DVD ou baixar pela internet. “Desconhecidas” revela apenas a ignorância do espectador. O que existe são alguns filmes negligenciados pelos ditos *experts* e que merecem alguma atenção. Recentemente vi *La Roue*, do Abel Gance, uma maravilha muda. Vi *Meia noite*, do Mitchell Leisen, um diretor excelente e esquecido que fez vários bons filmes. Roteiro do Billy Wilder, que dirigiu *Cinco covas no Egito/Five graves to Cairo*), outro filme sensacional e pouco visto. Gosto de filmes de terror como *A máscara do horror/Mr. Sardonicus*, do William Castle, uma delícia de trama. Os filmes do Anos 60 e 70 me marcaram mais e não entendo porque alguns ficaram esquecidos. Filmes como: *Esse mundo é do loucos/Le roi des coeurs*, do Philippe de Broca, *O bosque das ilusões perdidas/Le grand Meaulnes*, do Jean-Gabriel Albicocco, *Cada um vive como quer/Five easy pieces*, do Bob Rafelson, *Ânsia de amar/Carnal knowledge*, do Mike Nichols, *Houve uma vez um verão/Summer of ’42*, do Robert Mulligan, *Delírio de amor/The music lovers*, do Ken Russell, *Voar é com os pássaros/Brewster McCloud*, do Robert Altman, *Jogos da noite/*





GIANNE CARVALHO



Nattlek, da Mai Zetterling. Dois dos filmes mais bonitos que eu já vi: *Longe deste insensato mundo/Far from the madding crowd*, do John Schlesinger e *A filha de Ryan/Ryan's daughter*, do David Lean também são pouco conhecidos. *Os deuses Malditos/The damned*, é melhor que muitos Viscontis badalados. *Mercenários de um reino em chamas/Start the revolution without me*, do Bud Yorkin, uma comédia deliciosa que pouquíssima gente se lembra. Dos brasileiros, meu predileto é *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, do Antonio Calmon. E acho que a lista está ficando grande demais. Coisa de quem gosta de Cinema.

Ivana Bentes | diretora, professora e pesquisadora da Escola de Comunicação da UFRJ

1 Foi em três tempos: 1. Minha primeira lembrança é um faroeste italiano, *Django*, visto num cine poeira em Rio Branco, no Acre. Entrei no cinema pela primeira vez e vi as patas agitadas de uns cavalos em primeiro plano. De repente cortou para outra cena e eu não entendi nada e fiquei olhando para o teto, perguntando para onde os cavalos tinham ido! Minha mãe mandou eu ficar quieta! Ainda estou procurando. 2. Quando Glauber Rocha morreu, em 1981, eu estava entrando na faculdade e teve uma mostra retrospectiva com todos os seus filmes no antigo Cinema Veneza. Fomos em grupo, aquela alegria de ir ao cinema por puro prazer! E vi logo o filme *A idade da terra*. Fiquei perturbada, foi uma violência e uma emoção sem explicação. O primeiro choque. Vi todos os filmes, e isso mudou totalmente a minha ideia do que poderia ser o cinema. Foi a segunda volta no parafuso. 3. Mas a fase mais intensa de cinefilia foi entre 1984 e 1992, quando participei do cineclube Estação Botafogo e escrevi no jornal e depois revista *Tabu*. Vi tudo que podia, cinema do mundo todo. Ia na Cinemateca do MAM, no Cineclube Macunaíma, às vezes no Arte UFF, também no Festival do Rio, Mostra de SP. Tudo com muita intensidade.

2 Minha cinefilia migrou para os DVDs em casa. Não me sinto mais pressionada a ver os filmes nos festivais. É um massacre a quantidade de filmes em tão pouco tempo, as filas, aquele frisson não me atrai. Claro que, por viver em um ambiente cercado de pesquisadores de cinema, sites, revistas, a gente acaba “chegando” aos filmes e descobrindo alguns. Também gosto de ver os *blockbusters*. E acho decisivo escrever sobre eles, para além do cinema e da cinefilia *cult*. Hoje me interessa muito pelo campo mais amplo do audiovisual: videoarte, mídia-arte, imagens produzidas por não especialistas e não cineastas, vídeos no Youtube, remixes, clipes, me interessam as imagens ordinárias que atravessam nosso cotidiano. É aí que talvez exerça de forma plena minha cinefilia, ou melhor, iconofilia. No cinema-mundo. Fora do gueto.

3 Incorporando o cinema e sua linguagem e análise em textos não cinematográficos, nas conversas e na vida cotidiana. Na ECO/UFRJ trabalho muito com filmes. Mas a minha paixão agora, minha febre atual, são as “imagens-mundo”, circulando nas redes e TV. Pós-cinema.

4 *Detour/Curva do destino*, de Edgar G. Ulmer; *As três coroas do marinheiro*, de Raul Ruiz, *Triste trópico*, de Arthur Omar. Mas tem tantas obras-primas “desconhecidas” que cito essas três porque são afetivas. Afinal, o afeto é a base mesma da cinefilia.

João Luiz Vieira | pesquisador, professor da Universidade Federal Fluminense

1 Como multidões mundo afora: pelas mãos de minha mãe que nos levava, meu irmão e eu, ao cinema desde a tenra idade. Morávamos no Irajá, papai, motorista de caminhão, viajava por aí e nosso único entretenimento era a ida semanal ao Cine Irajá (o prédio existe, infelizmente transformado em igreja). Isso nos anos 50, quando nem sonhávamos em ter uma televisão, coisa que só foi aparecer em casa quando eu tinha uns 15, 16 anos.

2 Assisto muito em casa. Tenho um bom equipamento de alta definição e som que me proporciona uma imersão próxima da sala tradicional. Mas continuo indo ao cinema, menos do que gostaria, por razões de tempo. Compro muitos filmes, quase não alugo, até por conta da utilização em sala

de aula. A disponibilidade de títulos no mercado hoje, aqui e principalmente fora, me permite organizar cursos impensáveis anos atrás. Estou curtindo demais a qualidade do Blu-ray.

3 Sim, basta dizer que sou professor nessa área. Se eu não fosse entusiasmado com e pelo cinema, não faria o que faço. Teria outra atividade na vida.

4 Lembro de algumas coisas difíceis de serem vistas por aí, como um filme russo que vi quando criança e do qual nunca mais ouvi falar: *A flor de pedra* - talvez o primeiro filme colorido que vi na vida. É de 1946, dirigido por Aleksandr Ptushko. Depois, jovem, *Pecado mortal*, com a Fernanda Montenegro, do Miguel Faria Jr. Mais dois títulos que precisam sempre de revisão: *Fábula, minha história em Copacabana*, do Arne Sucksdorff, e o fundamental e menosprezado *Je t'aime, Je t'aime* do Alain Resnais.

Júlio Miranda | engenheiro aposentado, curador de mostras e cinéfilo

1 Morava pertinho da Praça Saens Peña, com seus seis cinemas. O início de uma sessão no Carioca e no Metro era emocionante. As luzes se apagavam, ouviam-se umas badaladas, a cortina começava a se abrir e as luzes nos cantos começavam a se acender mudando de cores – azul, vermelha, verde –, era um verdadeiro ritual. Também assistia aos filmes que passavam no auditório da Igreja São José. Mas a paixão mesmo surgiu quando entrei no cinema Pathé para ver um filme francês erótico, proibido para menores de 18 anos, idade que tinha feito recentemente. O filme era *Acosado*. Desde então, não parei mais.

2 Hoje vou pouco ao cinema, mas vejo em casa pelo menos quatro filmes por semana. Gosto de descobrir coisas novas em filmes conhecidos. Analisando um *frame* de *Rastros de ódio*, do John Ford, encontrei uma informação importante: os pais de Ethan e Aaron foram assassinados pelos comanches em 12 de maio de 1852. Fiz logo uma pergunta: Ethan foi levado pelos comanches? Isto explicaria por que ele sabe falar a língua. Mas o importante da descoberta foi entender que, para Ford neste filme, o passado e o presente não têm importância. O que conta são os personagens.

3 Abri a locadora Polytheama no dia em que Collor tomou posse, 15 de março de 1990. Tinha como sócios um engenheiro, um amigo de faculdade e o crítico José Carlos Avellar. Comecei a organizar mostras no CCB, nos Correios, em Porto Alegre, Bahia e Paraná, fiz a programação do cineclube do Castelinho do Flamengo. Em seguida foi o cineclube do Arte Sesc, que programei durante quatro anos. Nessas sessões eu apresentava os filmes. Hoje faço a programação do Espaço Sesc Copacabana e tenho um cineclube particular que se reúne de 15 em 15 dias, há seis anos. A locadora parou de funcionar, mas continuo comprando filmes e atendendo aos amigos que fiz ao longo desses vinte anos.

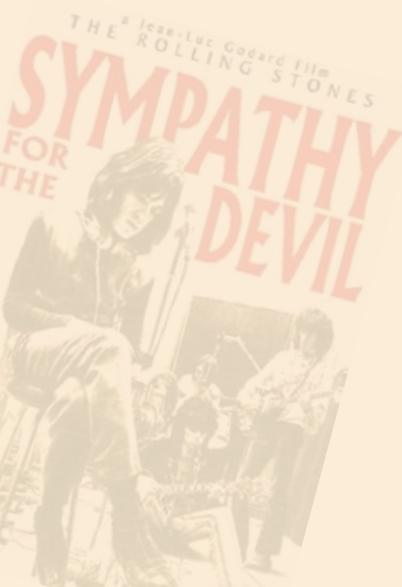
4 Vou citar três filmes de que me lembro agora. Pode ser que amanhã sejam todos diferentes: 1) *Harmonias de Werckmeister / Werckmeister Harmóniák*, Hungria, 2000. Direção Béla Tarr; 2) *Trem de sombras / Tren de sombras*, Espanha, 1997. Direção: José Luis Guerín.; 3) *Wanda / Wanda*, EUA, 1970. Direção: Barbara Loden. Por fim, gostaria de citar o Fassbinder: “Um filme não é só o que se vê, mas o que se pensa depois de assisti-lo.”

Kleber Mendonça Filho | crítico cinematográfico e cineasta

1 Desde sempre, acho que desde a alfabetização. Minha mãe sempre me estimulou, indo ao cinema comigo, falando de filmes do passado como *Vertigo*, *Rififi* e *Sinfonia em Paris*, que eram os preferidos dela. Conheci esses filmes muitos anos antes de vê-los de fato. A adolescência na Inglaterra, nos anos 80, me aproximou do cinema pelo VHS, a TV inglesa e os cinemas de Londres. Na Inglaterra o cinema parecia estar mais perto do que no Brasil, de alguma forma.

2 Por ter trabalhado profissionalmente como crítico, tive 12 anos de grandes mimos e prezo muito toda essa experiência e esses prazeres. Muitas viagens pelo Brasil e exterior, festivais





grandes e pequenos onde filmes são sempre apresentados em primeira mão. Para mim, há uma hierarquia de apresentação cinematográfica, e um filme deve sempre ser visto na sala de cinema para, mais tarde, ser apresentado em outros formatos. Minha formação foi toda nas grandes salas do passado que já não existem mais. Antes existiam dois prazeres, o de ir ao cinema e o de ver um filme. Sinto saudades da primeira parte. Continuo resistindo e indo ver no cinema, não obstante as condições nas quais são apresentados. Admito que muita coisa que vi recentemente foi em telas LCD, de monitores ou computadores, com alguns vistos até mesmo em iPods ou telefones celulares. Contradizendo o que escrevi, me apaixonei por certos filmes nessas condições técnicas, o que me faz perguntar: onde está, de fato, o cinema? Parece que em nós mesmos. O resto é o ritual, a tradição.

3 Eu programo o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco há 12 anos, um exercício de compartilhamento de paixão pelo cinema. É um trabalho que adoro. Como crítico, não há, para mim, outra razão de ser desta profissão além de poder compartilhar um amor, uma visão de cinema e de mundo, algo que vai efetivamente contra o que o mercado quer impor como padrão de olhar.

4 *Vá e veja*, de Elem Klimov, 1985. *Voskhozhdeniye/A ascensão*, de Larissa Shepitko, 1976. *Superoutro*, 1989, de Edgard Navarro. *Made in Britain*, Alan Clarke, 1982. *Walkabout*, 1970, Nicolas Roeg. *The long weekend* (Austrália, 1978) Colin Eggleston.

Remier Lion | pesquisador e curador

1 Nos anos 1970, só passava coisa velha na televisão. Era uma espécie de saldão da cultura pop do século XX. Desde então fiquei viciado no visual dos filmes antigos e me liguei nas comédias musicais. Tenho certeza que esse interesse que tenho pelo *terrir*, pela proposta de cinema do Ivan Cardoso, veio de tanto ver *A festa do monstro maluco* na TV. Na década seguinte foi que mais me enquadrei nesse clichê do cinéfilo, graças ao Estação Botafogo e à reabertura da Cinemateca do MAM. Era legal porque tinha uma viagem pós-punk da época, que era calçada numa cinefilia. O Ian Curtis tinha se enforcado depois de assistir *Stroszek*, do Herzog, e a música *Bela Lugosi is dead*, do Bauhaus, era um *hit* do *underground*. Eram referências bem mais legais que o Sérgio Ricardo cantando *O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão*. Lembro da primeira vez que voltei pra casa com o programa da Cinemateca, totalmente alucinado com a variedade de bizarrices que estavam a minha disposição no MAM. Era muita psicodelia: assistir a filmes do Mack Sennet e do Stroheim com o Rogério Sganzerla também na plateia. Era um teatro do absurdo, um ambiente para pessoas estranhas, não ajustadas, não era coisa de gente normal, nem se compara com esse teatrinho *cult-bacatinha* que temos agora, subproduto do *neo-hippismo universitário* num mundo pós-internet dominado por tecnocratas e pela ideia de marketing cultural.

2 Vou pouco ao cinema, infelizmente. Depende de variáveis que raramente conseguem funcionar bem ao mesmo tempo. Também não tenho mais tempo livre, e não me importo em ver os filmes que me interessam no computador, acho até legal. Muito mais coisa está disponível hoje na internet do que já esteve ou vai estar em qualquer cinemateca ou cineclube. Vou atrás do que me interessa.

3 Ver filmes hoje, num sentido clássico, é uma coisa que definha lentamente. E fica muito ruim quando vira um pastiche vagabundo de coisas que já foram totalmente superadas. Os curadores e professores que temos aí, na maioria das vezes, são intermediários medianos, não dão conta, são agências repetidoras de informação pré-fabricada. Acho que ser cinéfilo (quer dizer, ser esse consumidor especializado de informação visual), num sentido mais sofisticado, seria desenhar um caminho próprio, diferente, e não apenas seguir toscamente os padrões que estão mais à vista, só porque você não consegue pensar por conta própria ou porque acha que isso vai “agregar” algum valor. Nossa percepção está sendo conduzida de acordo com uma lógica de consumo totalmente artificial. É preciso resistir. Sempre que posso, tento recuperar

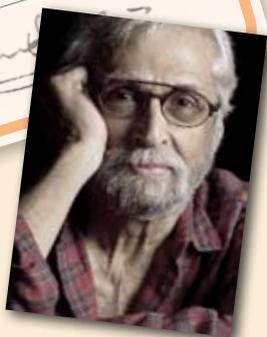
Traité de bave et d'éternité



filmes fora de circulação, numa tentativa de mudar o cenário e desequilibrar, mesmo que por segundos, a lógica de consumo das redes dominantes de informação. É uma guerra sem fim.

4 Quase nada é mais obscuro hoje em dia, está tudo aí. Não vê quem não quer, não conhece quem não tem curiosidade. Se procurar, acha. *Rockers*, 1978, de Ted Bafaloukos; *Wild style*, 1983, de Charles Ahearn, e *New York beat movie*, 1981, de Edo Bortoglio, são filmes relativamente desconhecidos e que qualquer cinéfilo padrão vai classificar como de terceira classe, mas são referências muito importantes pra mim. E os filmes do Godard que mais gosto hoje em dia são o *Sympathy for the devil*, 1968, e também o *Soigne ta droite*, 1987, que acho uma espécie de continuação do filme com os Rolling Stones. E o filme que registra melhor e de um jeito mais clássico toda essa viagem da cinefilia, no seu sentido mais original, é o *Traité de bave et d'éternité*, 1951, do Isidore Isou. E na minha notória e desenfreada campanha por um cinema brasileiro péssimo e livre, gostaria de destacar dessa vez três experiências de cinema absolutamente geniais e clássicas: *Bonecas diabólicas*, 1975, do Flávio Nogueira; *Fábrica de camisinhas*, 1982, do Ary Fernandes; e *Uma aventura aos 40*, 1947, do Silveira Sampaio. Aliás, este último tem tudo a ver com o filme do Isidore Isou.

CINÉFILO DE CARTEIRINHA
CLUBE FILME CULTURA
NOME Sérgio Brito



Sérgio Brito | ator

1 Meu pai me levava ao teatro, mas ao cinema eu ia sozinho desde os 10 anos (estou com 87), pois na calçada da minha casa, na rua Barão de Mesquita, ficava o cinema Hélios, onde eu ia três vezes por semana. Um porteiro muito feio, o Zé Macaco, me deixava entrar mesmo nos filmes proibidos para menores, mas me tirava da sala um pouco antes de terminar, para ninguém descobrir, e depois me contava o final. Lembro especialmente das matinês de domingo: comédias de 10 minutos com a Zasu Pitts e a Thelma Todd, os filmes seriados. O teatro só entrou pra valer na minha vida em 1943 com *Vestido de noiva*. A primeira paixão foi o cinema.

2 Quando surgiu o VHS foi uma febre, iniciei uma coleção que chegou a 10 mil filmes. Fazia uma reunião semanal em casa com amigos, virou até o tema de uma peça do Mauro Rasi, *Baile de máscaras*. Aí pude fazer retrospectivas maravilhosas e conhecer a fundo o expressionismo alemão, as comédias americanas dos anos 30/40, uma maravilha. Hoje me desfiz de tudo, já que se acha tudo pra comprar em DVD numa qualidade bem superior. E voltei às salas de cinema, onde vou sempre que posso.

3 Às vezes acontece que algum jovem, ou outra pessoa qualquer, que preze minha opinião, peça uma dica. E tem o meu programa na TV Brasil, cujo objetivo não é esse, mas acaba servindo também para isso.

4 Eu gosto mesmo é de *Intolerância*, do Griffith; de *Greed*, do Von Stroheim; e de *Fanny e Alexander*, do Bergman, que não são nada desconhecidos. Mas *Broken lullaby*, de 1932, do Lubitsch, um filme de guerra, merece o título de “obra-prima desconhecida”. No Brasil se chamou *Não matará*s. Esse eu tirei do fundo do baú.

FEBRE DE
CINEMA

BIÁFORA

O FENÔMENO (I)

Deus não joga dados, mas a vida tem lances de sorte. Na minha, um deles foi ter tido a revelação do cinema pelo olhar de **Rubem Biáfora**. Lá pelos meados dos anos 1950, eu era um adolescente perdido no primeiro ano do curso científico do Colégio Paes Leme, em São Paulo. Numa aula em que não prestava atenção, vi nas mãos de um colega, cujo nome lembro até hoje, Reinaldo Julio Andreucci, uma Seleções do Reader's Digest (os antigos se lembrarão de sua capa amarela) com um artigo sobre Orson Welles. Nos anos 1940, Orson era uma elebridade pop. Gênio prodígio casado com a mulher mais bonita do mundo, Rita Hayworth. Cresci ouvindo minha mãe dizer: "ele era tão bonito quando era magro". Ficara o registro. Curioso, pedi a revista emprestada e em seguida os dois adolescentes ficaram meses falando sobre cinema, no recreio e depois das aulas, em longas caminhadas. Eu aprendia famintamente. Reinaldo tinha um cunhado, Rubens ou José Rubens, que era da turma do Biáfora, com Walter Hugo Khouri e José Julius Spiewak. Tratava-se de uma seita, com forte e original visão de cinema e uma linguagem hermética. Biáfora, seu líder profético, Walter Hugo o discípulo dileto, Julius, o benjamin, mesmo com seu porte avolumado. Reinaldo me trazia o eco da palavra sagrada e me introduziu na periferia da turma.

Assim, por vias paralelas e transversas, fui sendo iniciado. Meu contato anterior com a cultura cinematográfica tinha sido a Revista de Cinema, do glorioso Centro de Estudos Cinematográficos, o CEC de BH. Mas os textos tinham uma seriedade mineira/europeia que ultrapassava minha incultura. A iniciação biafórica teria um lado profundamente opositor à cultura culta de Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Fritz Teixeira de Salles. Dava-se pelo *western*, pelo musical, pelo filme de gângster, para minha grande surpresa. Não imaginava que tais produtos, na época radicalmente de entretenimento, pudessem ser grande arte, considerada e levada a sério. Sobretudo o *western*. Junto com noções sobre composição da imagem,





Marlene Dietrich em *Morocco*

valores de produção e ritmo dramático, tentava identificar o que era a direção, reconhecer estilos. A turma misturava nesta admiração pelo gênero tanto a figura maior de Raoul Wash, diretor consagrado, quanto a de Allan Dwan, seu imediato, à de obscuros diretores de seriados, como William Witney ou Ray Nazzarro. E eu passei a ver todos os *westerns* do mundo, no elegante Cinema Metro na Avenida São João, decorado em estilo maia, para as grandes produções, mas também nos programas duplos do Cinema Pedro II, no vale do Anhangabaú, e de um outro, mais modesto ainda, na Praça da Sé para os filmes “b”. Ou “z”. Quanto mais “poeira” a sala, maior a proeza cinematográfica. Posteriormente Biáfara reclamaria dos jovens do Cinema Novo não terem frequentado os cinemas de bairro, exceção feita a Walter Lima Jr., que ia aos “poeira”, ainda mais de Niterói. Havia maratonas com os 12 capítulos de um seriado sendo apresentados juntos, horas seguidas, para espectadores que iam dormir nas quilométricas sessões. E eu lá, sozinho, cumprindo o ritual com um fervor de recém-convertido, procurando descobrir que misterioso fator tornava um diretor melhor que outro. Às vezes não percebia as diferenças, mas aos poucos fui reconhecendo. Havia uma levada que eu não saberia descrever, mas que intuía. E, sobretudo, o prazer secreto da transgressão cultural de estar consumindo como cultura um produto bem popular, americano, sem nenhuma aura erudita, sem nenhuma classe. Anos depois virou moda, mas na época era esta a grande contribuição de Biáfara: libertar o cinema da crítica bem pensante, “intelectual” e “esquerdista”, como escrevia ele, abusando das aspas. Dois xingamentos. John Ford e Howard Hawks eram considerados bons, mas acadêmicos. Eram santos da devoção de um outro grande crítico carioca, Antonio Moniz Vianna, que tinha no Rio papel parecido ao que Biáfara exercia em São Paulo, mas este de maneira mais radical. Controlava absolutamente Flavio Tambellini, no Diário de São Paulo, e relativamente Almeida Salles, n’O Estado de S. Paulo. Culto, inteligente e sensível,

daquela geração que sabia grego, Almeida apreciava em Biáfara a capacidade de revelar-lhe, de repente, um diretor conhecido de poucos como Edgar Georg Ulmer, em sua pequena obra-prima *Madrugada da traição/The naked dawn* (1955). Culturalmente a proposta de Biáfara era anárquica, de ruptura, iconoclasta, uma visão autóctone, autossuficiente, libertária, que inventava suas próprias referências. De baixo para cima.

Cabe aqui uma primeira reflexão. A consciência do cinema enquanto meio expressivo provém dos anos 20 do século XX, quando surgem na França simultaneamente a crítica, a *avant garde* e o cineclubismo. O cinema alemão estava no auge, o soviético também e Fritz Lang e Murnau já eram grandes autores, enquanto Pudovkin e Eisenstein instalavam, além da estética, uma filosofia da linguagem cinematográfica. Mas a França, por sua vocação para o exercício da razão e do método, ao contrário de russos e alemães, instalava os cânones que dariam ao cinema sua dignidade acadêmica, beletrista, criando as condições para que na década seguinte aparecessem as primeiras Histórias do Cinema. Biáfara, em um texto profundamente revelador de sua visão cinematográfica, publicado em 1967, no número 5 de Filme Cultura (viva a reedição fac-similada!), sobre *Ator e Personagem*, se refere às “elites críticas” que falam em qualidade artística, nível intelectual, e no talento e virtudes polêmicas dos realizadores, mas que procuram a catarse narcísica, a autoafirmação. Precocemente Biáfara denuncia o lado autoritário da crítica bem pensante – anunciava os prenúncios do perfeito idiota latino-americano – que na época, “se achando”, a partir de um enfoque predominantemente conteudista, filosófico, dignamente temático, aplicava-o ao cinema. Uma ótica que lhe era exterior e paradoxalmente vinha a se aproximar, segundo ele, do gosto primário do grande público pela trama simplesmente narrativa, que ela, crítica por definição, desprezava. Neste sentido, a contestação que Biáfara



Marilyn, Liz Taylor, Bardot e Dorleac

empreendeu desde 1941 ao pensamento oficial e bem comportado, encarnado pelo crítico B.J. Duarte, da Folha da Manhã, tem um caráter premonitório. Hoje – com todo o respeito – se aplicaria ao pós-estruturalismo generalizado e sistêmico daquilo que resguardado pela respeitabilidade da cátedra se intitula “a academia”. Exemplo claro é a evocação que Biáfora faz da recepção de *Citizen Kane* em São Paulo, quando a elite intelectual e grã-fina, para ficar no seu jargão, privada de suas referências intelectuais europeias por conta da II Guerra Mundial, ficou confusa e estarecida diante da irrupção do filme. Diria mais tarde, “ninguém sabia reconhecer na hora um valor...”, enquanto era chamado *coca-cola* por gostar de cinema americano. A moda, na São Paulo dos anos 1940, era Paris.

Ainda no mesmo texto *Ator e Personagem*, sintomático do pensamento biafórico, resume a questão das relações entre ambos dizendo que o ator “representa”, “encarna”, “vive”, “pode ser” ou simplesmente “é” o personagem. Considerava Ronald Reagan um grande ator e Marlon Brando maneirista, um “fritoteiro”. A relação de Biáfora com a interpretação, com os intérpretes, as *personas*, era curiosamente distinguida daquela meramente física dos “tipos”, as pessoas. E é estruturante de sua visão do cinema. Contaminado pela febre do cinema, ou como ele mesmo chegaria a dizer posteriormente, pela loucura sagrada do cinema, esta revelação se dá aos nove anos de idade, contemplando a sensualidade ambígua de Marlene Dietrich em *Morocco* (1931). Os cinéfilos devem se lembrar do *cross dressing* da diva no filme e da oferta atrevida e galante de uma rosa a uma desavisada espectadora de sua *performance* como cantora. Era bissexual na vida real. E se lembrarão também dos figurinos esplendorosamente fetichistas – plumas, peles e sedas – que lhe impunha seu criador Joseph Von Sternberg e que Biáfora vai evocar quando o encontra pessoalmente, décadas depois, no jardim japonês da cobertura de Walter Hugo Khouri, que o

chama intimamente de Joe. Dá para imaginar o impacto num pré-púbere Biáfora, morador do modesto bairro da Casaverde, daquela perversão voyeurística que assola os fãs, qualquer que seja seu gênero. E que será completada pela visão de outro grande mito da época, o maior de todos, Greta Garbo, o Rosto. Beleza perfeita, transcendente, divina, inatingível, serena, romântica e trágica, mas distante, quase fria, vai desde então impressionar o canhestro Biáfora, que mais tarde tachará a retirada da atriz (“*I want to be alone*”), em 1942, de imperdoável. Para ele, soava como uma rejeição pessoal. Só os fiéis entenderão o alcance. A caudalosa – e raivosa – polêmica de Biáfora com os não intérpretes, as pessoas comuns do neorealismo ou do cinema mudo soviético, a valorização destes movimentos com sua mística popular, por razões mais ideológicas que cinematográficas, estabelecendo prejulgamentos incondicionais, permanecerá como uma obsessão por toda a sua vida. Deve ter sua origem na ameaça a essa visão paradisíaca da mulher, irmã, deusa e amante, enraizada na infância, em que tudo é mito que o real questiona. A febre de cinema tem a ver com Mãe, Morte e Masturbação. Útero escuro, detenção do Tempo, fantasia que simula posse e dá prazer real. Para maiores detalhes, consulte-se Georges Bataille sobre a associação Morte e Erotismo. Bem como Hans Baldung Grien, com seus macabros esqueletos enlaçando esplendidas jovens, virgens, louras e nuas. Eros e Thanatos, como explicava Freud.

A descoberta do cinema de gênero americano e da política dos autores que os Cahiers du Cinéma vão empreender no final dos anos 1950 já estava toda mapeada por Biáfora, nos anos 1930 e 40, da mesma forma que o cinema japonês. Ao mesmo tempo em que ele sempre se declarou um inimigo da autoralidade (e nisso se revela completamente atualizado), sua capacidade de reconhecer dentro da produção industrial do cinema americano da época de ouro – 1920 a 1950 – características estilísticas e de visão de mundo, em diretores que trabalhavam em um

processo coletivo de produção como o dos grandes estúdios hollywoodianos, lhe dá o mérito de achar o cinema onde sua presença era insuspeitada graças a preconceitos anti-industrialistas. Os verdadeiros filmes de cinema a que aludia Rogério Sganzerla nos letreiros d'O *bandido*. O estúdio não é o terreno inimigo, é o *locus* privilegiado onde o real devendo forçosamente ser recriado tornará a expressão condição *sine qua non*. Como no expressionismo pictórico será a falsidade dos exteriores feitos em estúdio que forçará uma reinterpretação do real. Como quando os *Cahiers* descobriram a *action physique*, o sentido alegórico, metafísico, do deslocamento dos atores dentro do plano (a *mise-en-scène*) ou que o humanismo do simples passar o polegar pelo seu lábio inferior de Dean Martin em *Rio Bravo* valia toda a obra de Sartre. O artifício é melhor que o real. Paradoxalmente isto se contrapõe ao elogio que Biáfara faz da concretude da interpretação em oposição à consciência da representação que ele tipifica em Marlon Brando, incluindo-o dentro da categoria de atores exibicionistas, junto com Toshiro Mifune ou Kirk Douglas. Este culto da espontaneidade e da corporalidade do personagem vai constituir um ideal de interpretação cinematográfica propriamente dita, inteiramente despido de convenções. Exemplo disto é a sua capacidade de identificar em estrelas como Elizabeth Taylor, Esther Williams, Cyd Charisse, Brigitte Bardot, Françoise Dorleac, Marilyn Monroe, grandes atrizes. Liberdade e coragem estética surpreendentes, ruptura real de paradigmas. Como em tudo que diz respeito ao cinema propriamente dito, o "cinemático" que usava em oposição ao reels "cinematográfico", é estimulante verificar até que ponto ele estava certo.

Por outro lado a visão dos intérpretes masculinos é *sui generis*. A partir da admiração por Emil Jannings – à qual não é estranha uma germanófila devoção ao expressionismo, levado por ele a categorização sistemática de qualidade e surpreendentemente aplicável à série de musicais da Metro produzidos por Arthur Freed, nos anos 40 do século XX, principalmente *O pirata/The pirate* (1947) – Biáfara desenvolveu uma predileção por atores com ligeira tendência ao sobrepeso porque tinham, no seu próprio jargão, uma cara "batuta". Raymond Burr, Edmond O'Brien, Ake Gronberg e suas descobertas brasileiras Pedro Paulo Hatheyer e sobretudo Sergio Hingst, os via trágicos e mais uma vez "expressionistas". O galã Mário Sergio, embora mais esguio, e Luigi Pichi, com a





cara de vilão que vai exibir em *Estranho encontro* (1958), também entravam nessa turma. Biáfora levava também em conta a aparência física e o processo de envelhecimento dos intérpretes. Mantinha um controle imaginário desta condição e tinha para descrevê-la um jargão usado pela seita e aplicado aos atores e atrizes, o neologismo “peticionar”, que cruelmente significava entrar em “petição de miséria”. Mas também era capaz de considerar Stan Laurel e Oliver Hardy, o Gordo e o Magro, “dois abençoados e insuperáveis intérpretes, com muitas obras-primas, muitos momentos de exceção”. E o filme deles *Filhos do deserto*, “um clássico indiscutível do cinema”.

Fisicamente Biáfora era bastante feio. Baixo, um ligeiro estrabismo divergente (o pior de todos), lábios finos, olhos escuros de grossas lentes corretivas de uma miopia radical. Falava baixo, rápido, com a boca fechada. Ria para dentro. Frequentemente entrava em estado de exaltação e no canto dos lábios se acumulava aquela secreção branca característica da boca seca de oradores veementes. Era aí que riam dele e o chamavam de louco. Vestia-se com modéstia, não sobravam recursos. A propósito, cabe uma citação biográfica, referida por ele na entrevista final do livro da coleção Aplauso, *Biáfora a Coragem de Ser*, organizado por Carlos Motta, seu discípulo de segunda geração juntamente com Alfredo Sternheim, em 2006. Existiam as famosas fichas do Biáfora, feitas a mão, com lápis preto, azul e vermelho, que cobriam praticamente todos os lançamentos havidos na cidade de São Paulo, desde 1931, tendo ele nascido em 1922. Serviam para que elaborasse sua sessão Indicações da Semana, publicada aos domingos, que cobria exaustivamente o retrospecto histórico da exibição em São Paulo. Conta ele: “Eu era muito pobre e anotava as minhas observações num papel de pão. Quando eu pegava o jornal, fui fazendo um arquivo com os filmes de lançamento, pois sempre achei e continuo achando que se você tem estatísticas na mão, e dados, você aprende certas coisas.” Começava a julgar um filme pelos anúncios, sustentando que já era possível ir sentindo o clima. Falava mal em público e escrevia de maneira confusa. O que permitia ao copidesque do jornal meter a mão em seu texto. Nada o abalava, tinha a consciência de que no cinema, que conhecia mais que todos, percebia o sublime. Tocava ao piano o tema musical de *O morro dos ventos uivantes/Wuthering heights*, seu filme preferido, que havia visto 51 vezes. (continua)

Gustavo Dahl gustavo.dahl@filmeicultura.org.br

O CAÇULA DO BARULHO

RICCARDO FREDA NO BRASIL

Em setembro de 1948 desembarcou no Rio de Janeiro uma equipe cinematográfica italiana. Seria apenas uma efeméride como tantas outras, não fosse o filme *Guarany* baseado na vida de Carlos Gomes, e seu diretor, Riccardo Freda, um expoente do cinema de gênero. Em quatro meses e meio, ele dirigiu dois longas-metragens e repassou aos brasileiros conhecimentos técnicos que muito ajudaram a indústria carioca de filmes. Os admiradores desse cineasta, hoje um *cult* para a crítica francesa, chamam esse período de “parênteses sul-americano” ou “intervalo brasileiro”. O segundo longa que realizou aqui, *O caçula do barulho*, foi uma produção da Atlântida, em português. É apenas regular, mas teve sua importância, como veremos.

Riccardo Freda foi um mestre do cinema de aventuras, e sua própria biografia merece um folhetim. Nascido em 1909 em Alexandria numa família muito rica de origem napolitana, regressou adolescente para a Itália onde se tornou crítico de arte e depois escultor. Entrou no cinema em 1932, aos 23 anos. Por uma década ocupou as funções de editor, argumentista, roteirista (parceiro de Monicelli e Steno) e produtor-executivo. Em 1942, quase por acaso, dirigiu *Don Cesare di Bazan*, um capa-e-espada que alcançou grande sucesso. Aderiu às tropas americanas de libertação, largando dois filmes inacabados, só estreados anos depois. Retoma a carreira depois da guerra. *O águia negra*, refilmagem de Rodolfo Valentino, e *Os miseráveis*, adaptação em duas partes do romance de Victor Hugo, voltaram a encher as salas. Dirigia *a la americana*, como se dizia na época, sem diálogos literários ou tempos mortos, mas com uma iluminação muito cuidada e uso dramático da trilha sonora. Seus cineastas favoritos eram Griffith, Murnau, John Ford e Fritz Lang. Filmava rápido, fazendo milagres com baixo orçamento. Muitos o consideram o salvador da indústria italiana de cinema, pois os filmes neorrealistas, louvados pela crítica, foram grandes fracassos financeiros. Foi um crítico ferino desse movimento. Nessa condição chegou ao Brasil. Não era aventureiro ou amador.

FEBRE DE
CINEMA

OUTRO OLHAR



Guarany é uma produção Universália, criada pelo Banco da Sicília e o Vaticano para lavar dinheiro. Segundo *Riccardo Freda, un pirate a la caméra* (Eric Poindron, Institut Lumière/Actes Sud, 1994), nossa principal fonte, o cineasta exigiu um salário astronômico e externas no Rio, o que foi aceito, para surpresa sua. Tinha também interesses pessoais. A guerra destruíra seu casamento com uma intelectual milanesa, e estava novamente apaixonado. Ela era Gianna Maria Canale, 16 anos mais nova, morena de olhos verdes, que no ano anterior quase fora eleita Miss Itália, perdendo apenas para Lucia Bosé e vencendo Gina Lollobrigida e Eleonora Rossi-Drago. Era belíssima e Freda sonha transformá-la numa diva. Esse foi o segundo dos 11 longas que farão juntos (o primeiro estava finalizando em Roma). No Brasil, livres da tutela moralista dos *paparazzi*, instalaram-se numa mansão em Ipanema. No sítio *lmbd*, sem citar a fonte, há uma informação de que os dois teriam se casado no Rio. É possível, já que na Itália não havia divórcio, mas não há prova concreta do fato. Na equipe veio ainda o fotógrafo Ugo Lombardi (pai da Bruna), que por aqui ficou, e o português Antonio Villar, o protagonista. As filmagens aconteceram no Largo do Boticário, com figurinos “desviados” da produção americana *La maja desnuda*, rodada na Espanha por Henry Koster. É um filme raro, e, segundo a crítica europeia, “um bom melodrama de época”.

O caçula do barulho é bem diferente. Foi o primeiro dos três filmes que Freda deveria dirigir para a Atlântida, nesse mesmo ano de 1948 comprada pelo exibidor Luiz Severiano Ribeiro, de olho nas leis de exibição obrigatória. Talvez não por coincidência a empresa investiu em outros técnicos estrangeiros (Edmond Bernoudy, assistente de Hitchcock em *Rebeca*, contratado para dirigir *Terra violenta* também em 1948) e coproduções (*Vendaval maravilhoso*, a biografia de Castro Alves pelo diretor português Leitão de Barros, no ano seguinte). Todas fracassaram na bilheteria, desviando a produção rumo à chanchada carnavalesca.

O roteiro de *Caçula*, segundo o cineasta, foi baseado em *Ecco i nostri*, “uma comédia dramática sem pretensão (...) que tinha visto criança no tempo do cinema mudo e foi divertido fazer uma versão brasileira”. Trata de uma família de sete irmãos, cujo caçula, protegido da mamãe, não trabalha e sempre se mete em confusão, sendo salvo pelos outros. Até que um dia eles resolvem não ajudar mais. Uma trama policial sobre escravas brancas faz o fundo de mistério. Nem todos gostaram. Ugo Lombardi diz que Freda “ignorou a realidade brasileira”. Anselmo Duarte, o ator principal, que o roteiro “foi feito em cima da perna” e que “o Alinor Azevedo disse ao Freda que a história era uma merda”. Alinor foi encarregado pela Atlântida de fazer os diálogos e introduzir intervenções cômicas, a cargo do personagem interpretado por Oscarito. Devem ser creditadas a ele as piadinhas étnicas referentes à criada negra da heroína? No ano seguinte, no entanto, vai escrever *Também somos irmãos*, dirigido por José Carlos Burle na própria Atlântida, um melodramático, porém sincero, libelo contra o racismo.

Visto hoje em dia, *O caçula do barulho* mantém essa característica híbrida. A trama *noir* das escravas brancas é interessante e concentra as melhores cenas. Um bando de jovens estrangeiras chega da Europa arruinada para trabalhar no teatro. Desfazem as malas, alegres de começar nova vida. Súbito, surge Gianna Maria Canale, que revela que serão escravas brancas, como ela. Mais tarde, o faxineiro do teatro será assassinado por saber demais. Como vemos, estamos longe da comédia. Outro momento tipicamente Freda é quando os bandidos aprisionam Anselmo. Gianna escapa e pede socorro aos irmãos dele, que recusam. Ela, então, sempre muito bem-vestida, implora a eles, homens fortes e seminus, que salvem o irmão caçula. Os enquadramentos da bela suplicante entre os machos, tremendo arquétipo, é um traço de autor, que Freda desenvolverá nos anos seguintes em filmes históricos e mitológicos. Ela vence, é claro. Há um



raro número cantado da atriz no enorme palco do teatro Recreio, pouco imaginativo e paradão. Aqui o som está péssimo e não dá para entender uma só palavra. Mas na coxia temos bons diálogos com Grande Otelo e com o vilão (Luiz Tito). As cenas da família, típicas da comédia de costumes, poderiam ser mais bem desenvolvidas fossem os irmãos atores e não profissionais da luta livre. Tudo isso, uns 80%, podemos creditar ao diretor italiano. O restante, imposto pelo produtor, é chanchada pura. Essa mistura da trama policial com as peripécias dos comediantes vai ser aproveitada por Alinor um ano depois em *Carnaval no fogo*, de Watson Macedo, e virar por uma década a fórmula milionária da chanchada carioca.

Há uma anedota, narrada por Anselmo Duarte, com evidente exagero. Célebre por suas conquistas, ele estava de olho na Gianna, mas o Freda percebeu e adiou até o último momento a cena do beijo final. “Começou a ação: dei um *baccio* na *miss* e não parei de beijar enquanto não ouvi o corta, embora a câmera estivesse longe. E eu beijando, beijando. Já não tinha boca para beijar, fiquei todo vermelho. E a *miss* também aproveitou porque ela era jovem e estava cheia do Freda, que era cinquentão. Foi um vulcão. Língua pra cá, língua pra lá, acabamos deitando na cama. Quando terminou o rabo de dez metros, o diretor gritou corta. Foi aí que olhou pra trás e me viu levantando da cama tonto, vesgo, com a cara toda borrada de batom. Me deu um esculacho levantando a voz: ‘Sr. Duarte, o senhor jamais poderá fazer um filme na Europa. O senhor não é um profissional, porque profissional beija falso. Tudo no cinema é interpretação.’”

Com mais de dez anos de Cinecittá, Freda é reconhecido como alguém que deu contribuições para o aprimoramento técnico do cinema brasileiro. Uma delas foi o modo de filmar uma briga corporal entre dois ou mais homens, sincronizando enquadramentos, planos, contraplanos, montagem e trilha sonora. Realmente, feita uma comparação entre a produção anterior a 1948 e a que veio depois,

isso é bem evidente. “Os filmes que eu fiz no Brasil não têm grande valor, mas eu contribuí para o desenvolvimento do cinema brasileiro: ensinei dublagem ao engenheiro de som, a pós-sincronização, a sonoplastia e o sentido da música no cinema”, declarou.

Filmado em três semanas com orçamento acima da média, *O caçula do barulho* estreou na prestigiosa sessão de *réveillon* do cinema São Luiz, no Rio de Janeiro, entrando em cartaz no primeiro dia de 1949, num ótimo circuito. A crítica dividiu-se entre irascível e paternalista. “Riccardo Freda, o diretor, revela um desconhecimento quase total dos princípios mais mezinhos da cinematografia. Sua sintaxe é defeituosa, seu mau gosto patente. (...) O filme não tem nexos, é uma coisa estapafúrdia, infamérrima (...) uma droga.” (Moniz Vianna, *O Correio da Manhã*, 06/01/1949). “Riccardo Freda deixou-se seduzir pela improvisação que domina o ambiente do cinema brasileiro e está pagando o seu tributo. (...) Muito embora o que o filme possui de mais efetivo seja exatamente a direção. O que mais prejudica é o fato de ter prevalecido a presença de Oscarito num simples personagem episódico promovido a astro principal. (...) A direção de Freda faz-se valer da boa continuidade da ação, no sentimento cinematográfico de todas as cenas, nos enquadramentos (...) Obra apreciável, num espetáculo acima do comum em filmes nacionais” (Fred Lee, *O Globo*, 06.01.1949). Em *Scena Muda*, Van Jaffa, na coluna *Cinema nacional acima do bem e do mal* reclama da “história demasiado ingênua”, mas Leon Eliachar em *Onde está o cinema nacional?* afirma que “apesar do seu comercialismo, alguns progressos se fizeram notar como fotografia, som, partitura, continuidade”. Para um anônimo da mesma revista, “a história é banal, inexpressiva. Mas a técnica está bem interessante. Nesse ponto pode dizer-se que o filme foi o melhor que se realizou no Brasil.” *Caçula* rendeu bom dinheiro, reprisado periodicamente por mais de uma década no interior do país. Há cópia, contraponto e master na Cinemateca Brasileira. No entanto não foi localizado o cartaz, e há apenas um único *still*.



As relações com a Atlântida pareciam ir muito bem. Freda foi cotado para substituir o americano Bernoudy quando este foi expulso de *Terra violenta* por incompetência. Recusou, e o filme acabou “salvo” pelo montador Paulo Machado. Seu segundo projeto seria *Anita Garibaldi*, fato divulgado na imprensa no início de 1949. Súbito, em fevereiro, volta para a Itália, abandonando tudo. Isso é atribuído a Gianna Maria Canale, que teria aproveitado o estouro na Itália de *Il cavaliere misterioso* (o filme que tinham deixado inédito) para forçá-lo a embarcar, sob ameaça de suicídio. Uma brilhante carreira os aguardava na Europa. Mas ele revela um motivo bem mais concreto. “Tentei mesmo criar uma Sociedade de Autores. Redigi os estatutos com os técnicos brasileiros. (...) Mas reclamar dinheiro no Brasil pode ser perigoso. (...) No dia seguinte dois fiscais nomeados pela Sociedade dos Autores foram a um cinema do Rio para ver as receitas e definir as percentagens (...) Na saída o proprietário os esperava com um porrete na mão (...) Não ganhei um centavo e não ousei mais reclamar.”

Os cinemas onde o filme passou eram do circuito Severiano Ribeiro, também produtor. O mesmo para o qual Watson Macedo vai dirigir cinco longas e ser pago apenas como montador. O mesmo que ganhou fortunas com Oscarito e um dia o despediu sem dar explicações. Assim era a Atlântida.

João Carlos Rodrigues jcrodrigues@filmeicultura.org.br

Gianna Maria Canale

ESBOÇO DE UMA ANATOMIA DO FÃ

publicado na Tribuna da Imprensa em 31/8/1989

A figura do fã cinematográfico foi uma decorrência do estrelismo, sistema adotado pela indústria do filme desde quase seus primórdios. O sistema adaptou-se à mudança dos tempos, atores e atrizes já não são mais escravizados aos estereótipos de antigamente que lhes eram criados pelos grandes estúdios norte-americanos ou pelas imitações de centros menos poderosos. No entanto o estrelato persiste, conta para a bilheteria persistindo também o fã.

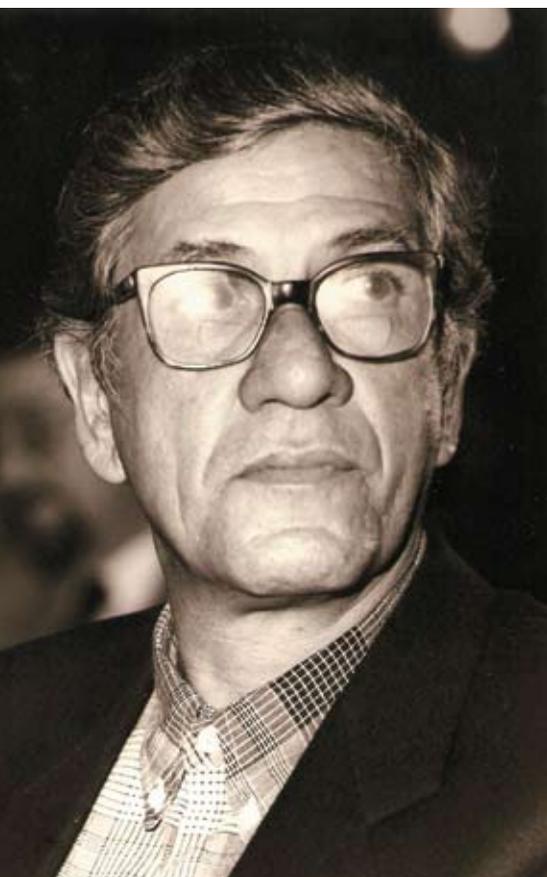
Entre cinéfilos, o termo tem geralmente uma conotação pejorativa: na melhor das hipóteses impeditiva de avaliação crítica. Traduzido do inglês *fan*, ele apareceu como uma edulcoração de *fanatic*, que tanto em inglês quanto em português, tem sentido muito extremado.

Das viúvas de Valentino aos colecionadores de fotos autografadas, os fãs cinematográficos se revelam, massificadamente, como uma democratização dos retratos por pintores e das inspirações musicais encomendadas, das dedicatórias em livros e partituras melódicas, etc. A idealização da arte sempre gerou adoradores que, no seio da aristocracia, coincidiam com o privilégio. A democratização não começou com o cinema, mas com a descoberta da reprodução em massa (pela imprensa, pela fotografia, pelas técnicas de multiplicação iconográfica e fonográficas). Nunca esquecendo que a fetichização é tão antiga quanto as religiões primitivas, tendo sido fartamente explorada – via ícones – pelos católicos. A contribuição do cinema se deu pela internacionalização massificante do original (o filme), graças à possibilidade de sua difusão em larga escala de modo contemporâneo, como aconteceu posteriormente com a música popular e a televisão. Há fãs que se contentam em admirar e defender seus ídolos; há aqueles que os colecionam. Cabe estabelecer as diferenças e as semelhanças entre o fã e o colecionador.

Há colecionadores que cuidam de suas peças enquanto investimento e outros que o fazem puramente por estima. Há ainda casos daqueles que reúnem as duas intenções. Quando a coleção de estima decorre da admiração por alguém tem-se o fã colecionador. Este, invariavelmente, fetichiza o ídolo em peças que o reverenciam, numa tentativa de apropriação individualista – e muitas vezes exclusiva – do original.

O fã que não é colecionador dispensa o fetichismo concreto porque se satisfaz com a apropriação afetiva. Não se pode chamar de fetichista o admirador de um artista que guarda seus discos, seus livros, seus vídeos (seja o admirado criador ou intérprete) ou que se contenta em acompanhar-lhe as apresentações ou as reproduções delas.

De qualquer forma, é importante compreender que fã não tem um significado meramente pejorativo: é um termo mais abrangente. A conotação elitista e machista da expressão “macacas de auditório” vem sendo destruída até mesmo por intelectuais que se apropriam dela para caracterizar suas eleições afetivas.



ARQUIVO MARIAVA MONTEIRO

Não se pense, pelo que foi afirmado até aqui, ter este artigo a pretensão de ser uma defesa do fã. O que se quer é dimensionar seu sentido real, sem atribuí-lo exclusivamente aos adoradores ingênuos. Qualquer cinéfilo – e o crítico em particular – tem sempre um pouco de fã. Todo cinéfilo tem suas escolhas afetivas. Ele não assiste a um filme pela enésima vez apenas pela importância histórica ou inovadora do exemplar. Até porque a maioria dos filmes pode ser dissecada no terceiro ou quarto visionamento. É o lado fã que o leva a curtir momentos já esteticamente avaliados.

Risco que não é possível ignorar é o caráter individualista e geralmente exclusivo da eleição afetiva resistente à análise. Afinidades e ojerizas afetivas não se discutem e servem apenas como orientação para análise. Por essa razão, o crítico, na qualidade de intermediário entre a obra e o público, é quem mais se deve preocupar com seu lado de fã. Na transmissão de sua admiração pelo filme ou pelo criador do filme, ele pode, até inconscientemente, tornar-se indesejavelmente autoritário. E, ainda que busque uma abordagem objetiva e racional, termina por se nivelar ao crítico impressionista, que se limita aos adjetivos qualificativos. Ao invés de intermediário exibe-se como ditador das virtudes ou dos defeitos do filme. Com a agravante de que, pelo simples fato de ser crítico, goza de respeitabilidade entre os leitores.

Os prejuízos maiores de certa cinefilia e crítica pós-moderna estão exatamente no fato de trazerem em si um autoritarismo extremamente reacionário. Na reavaliação de filmes curiosos ou não desprezíveis, enterrados como mediocridades e desenterrados pela comparação com exemplares mais famosos da mesma época, esses exemplares sofrem super valorizações pelo impacto da redescoberta. Do mesmo modo, na avaliação de trabalhos menores que por isso ou aquilo contrariam os padrões. É a imposição radical de uma preferência às vezes excêntrica, que só faz confundir o leitor, muitas vezes inexplicável pelo fato de ser preponderantemente afetiva.

Um exemplo antes da conclusão: a redescoberta da chanchada. A comicidade de um Oscarito e um Grande Otelo não são bastantes para valorizar os filmes além do talento de ambos. Nem a cafonice hoje saborosa dos

números musicais basta para verificar um surto unanimemente pichado pela crítica da época. As chanchadas não ressurgiram graças a um novo tipo de curtidão.

É a brejeirice carioca que lhes dá autenticidade e especial significado. E a volta por cima nas precárias condições de produção através da paródia, humor e da sátira anteriormente desenvolvidos pelo teatro revista, na razão direta do espectador que lhe era destinatário. Inclusive na apropriação e adequação dos romances hollywoodianos. A passagem de tempo conferiu-lhes uma graça inalcançada pelos cinéfilos e críticos da época. Entretanto o que lhes dá peso, hoje, é a integração ambiental à Capital da República da época, através de espetáculos que a retrataram formal e conteudisticamente.

Voltando ao fã com as chanchadas. Elas contêm boa dose de saudosismo (elemento puramente afetivo) na malandragem hoje inexistente, na recordação de ídolos do rádio, teatro e disco, nas brincadeiras com problemas comecinhos da época, nas semelhanças com o romantismo imposto por Hollywood em valores – grandes ou pequenos – que não são mais. Também exibem uma graça nova no ridículo do anacrônico, cinematográfica ou extra cinematograficamente. Entretanto, o que conta de fato é o retrato expressivo de uma época pela via do cinema. Nesse sentido, as chanchadas constituem um documento histórico valioso e único. Vale lembrar que o mais respeitável e famoso de nossos cineastas, Nelson Pereira dos Santos, recorreu à chanchada, em forma e conteúdo, ainda que criticamente às vezes, mas empregando-a como estrutura de relato, em *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, ambos feitos durante o apogeu do gênero então execrado pela intelectualidade.

A inerência do crítico – e do cinéfilo em geral – ao fã é fato consumado, cabe a ele discernir entre o afetivo e o racional, no seu emotivo para ser de alguma utilidade. A tarefa não é fácil e ninguém é perfeito. O importante é estar atento.

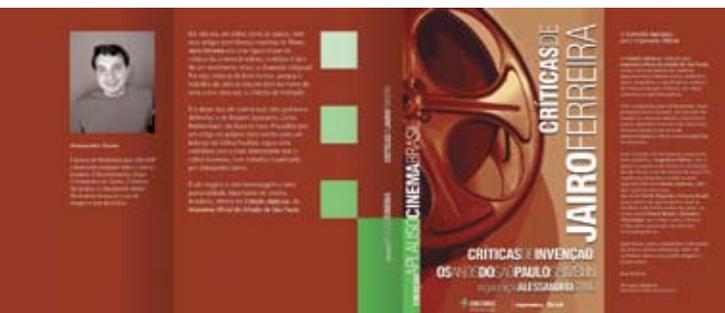


Jairo Ferreira no São Paulo Shimbun (1966-1973)

Não é exagero afirmar que a crítica de cinema é uma decorrência direta da cinefilia. Mesmo quando exercida pelos gélidos exegetas do estruturalismo, pelos que amam o fotograma acima da sequência, pelos que acreditam que obra e autor não têm nada a ver um com o outro, e outros modismos, todo crítico julga amar o cinema, ainda que nem todos o compreendam. Essa ligação entre a febre do cinema e a vontade de analisá-lo surge de modo mais evidente na crítica impressionista, hoje meio fora de moda, cujas características principais são os rompantes de amor e ódio. Celebidades do gênero, como Moniz Vianna ou Rubem Biáfora, mal analisavam os filmes em questão, opinavam acima de tudo, sem ao menos se dignarem a expor seus argumentos aos leitores, meros mortais.

Jairo Ferreira, antípoda desses dois, dos quais é muito distante em idade e ideologia, era também opinativo antes de ser analítico, e panfletário antes de ser reflexivo. Seus artigos se aproximam mais do *agit-prop* do que do ensaio, da crítica e mesmo da resenha. São escritos num texto caudaloso, que lembra Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, com citações tropicalistas, notadamente do jovem Gilberto Gil. Para os interessados, a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo publicou em 2006, pela coleção Aplauso, *Jairo Ferreira e convidados especiais/ Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*, coletânea organizada por Alessandro Gamo e que pode ser baixada gratuitamente no sítio da editora. É uma excelente oportunidade para travar conhecimento com um dos expoentes de um gênero de jornalismo que não existe mais. O que o faz, a meu ver, superior aos acima citados (e seus discípulos), saudoso do modelo industrial hollywoodiano dos anos 1940, é ter se posicionado a favor da modernidade, e não contra ela. Alguém radicalmente a favor do futuro. Sonhador, poeta e visionário, assim foi definido por Rubens Ewald Filho no prefácio, com muita felicidade.





Nascido em São Paulo em 1945, adolescente já frequentava o Cineclube Dom Vital, por onde passaram Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl, entre outros. Lá ficou até 1966, quando, a convite do poeta Orlando Parolini, aceitou dividir uma coluna no São Paulo Shimbun, jornal dirigido à colônia japonesa e que, pela legislação, precisava ter pelo menos alguma página em português. Logo se tornou titular e lá ficou sete anos, assinando o verdadeiro nome, mas também os pseudônimos Marshall MacGang, Ligéia de Andrade, João Miraluar. Se viajava, cedia o espaço para os amigos Carlos Reichenbach, Jean-Claude Bernardet, João Batista de Andrade, Márcio Souza e Antonio Lima. Em suma, a boa turma do início da Boca do Lixo, que fazia um cinema independente logo suplantado pelas pornochanchadas de Ody Fraga e Jean Garret, financiadas por exibidores de segunda linha. Aliás, um dos traços mais interessantes da trajetória de Jairo Ferreira é que, ao contrário da grande maioria dos críticos brasileiros, participou ativamente da vida cinematográfica, exercendo as funções de *still*, editor, roteirista, diretor e até ator. Amar o cinema sobre todas as coisas foi o seu principal pecado.

Os textos do Shimbun, se observados na ordem cronológica, mostram uma evolução do sério para o delirante (no sentido glauberiano do termo), com pitadas de memorialismo. Passamos a conviver com suas predileções (Godard, Truffaut, Fuller, Imamura, Ishihara, Sganzerla, Bressane), mas também com suas implicâncias (Ford, Glauber, Khoury). O linguajar é delicioso, usa mais adjetivos que Nelson Rodrigues. Aqui, define os colegas de profissão como “criticalha desmunhecante e descotovelada”. Ali, destrói *O quarto*, de Rubem Biáfora (“pretensioso e medíocre”), filme no qual foi assistente de direção. Acolá, classifica *Duas ou três coisas que sei dela*, de seu querido Godard, como “um dos filmes mais chatos do diretor mais chato do cinema”. (Qualquer



estudioso da obra desse cineasta reconhece hoje nesse filme um ponto de mudança, o fim do ciclo Anna Karina e o início do estruturalismo e do racionalismo. Só que Jairo sentiu isso... na hora mesma do acontecimento!). *Cara a cara*, a estreia de Bressane, é resumido em uma única palavra: “fraco”. Sobre *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, premiado em Cannes, troveja: “é preciso acabar com as macumbas pra turista que Glauber anda vendendo na Europa” e o próprio cineasta baiano, na sua opinião, “devia ter desaparecido depois de *Deus e o diabo*”. Mais adiante, reconhece seu valor. O Visconti de *Os deuses malditos* é “um chato de galocha”, mas o de *Morte em Veneza*, um mestre incontestável.

Devido ao seu amplo conhecimento, qualquer opinião deve sempre ser levada em conta. Quando garante que *Perigo à vista*, de Reinaldo Paes de Barros com o cantor Agnaldo Rayol, é muito superior a *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa*, de Roberto Farias, rotulado “o diamante dos idiotas”, isso não é algo a ser desprezado pelos novos críticos e pesquisadores. Antes pelo contrário. Idem a respeito de *As escandalosas*, de Miguel Borges, que, para surpresa geral, encabeça uma lista de melhores do rigoroso Bernardet. *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl,

um fruto típico do Cinema Novo, movimento que considera ultrapassado, recebe elogios, assim como *O pornógrafo* de João Callegaro, de uma linha completamente oposta. Já *Panca de valente*, tentativa mercadológica meio canhestra do amigo Person, é justamente espinafreado, quase tanto quanto o abominável *blockbuster* gaúcho *Coração de mãe*, de Teixeira. Sem paternalismos. O cinema acima de tudo, e o cinéfilo contra todos. Infelizmente esses filmes permanecem pouco conhecidos ainda hoje.

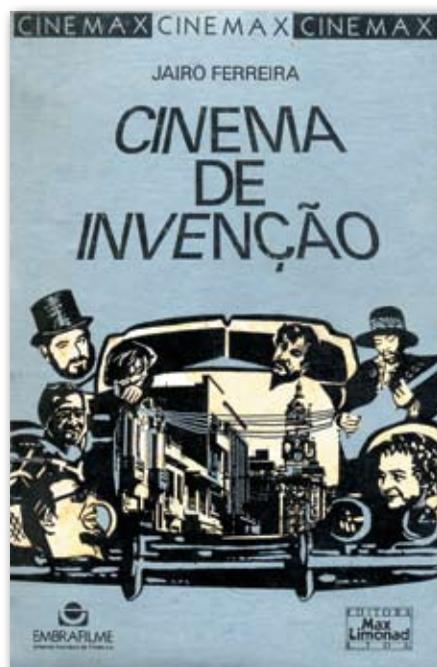
Voltemos ao memorialismo, que me parece o sintoma mais interessante da sua febre, e certamente uma de suas contribuições que mais resistirá ao tempo. Relembremos que a Boca do Lixo abrigou, entre 1968 e 1970, uma produção jovem independente, nem sempre bem-sucedida comercialmente, porém muito estimulante. O radical *Orgia ou o homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan, segundo Jairo, foi o derradeiro produto desta fase. Um personagem que surge muito vivo nessa antologia é o misterioso Orlando Parolini. Poeta pirado, depois funcionário de uma agência de propaganda, novamente desbundado, antes de morrer trabalhou como ator nos dois melhores filmes de Carlão Reichenbach (*Amor palavra prostituta* e *O império do desejo*). Mas antes dirigiu um filme transgressor (*A via sacra*), cujo negativo destruiu num acesso de depressão, para eliminar provas de um processo de corrupção de menores. O entusiasmo de Jairo faz desse filme inexistente um seriíssimo candidato às listas de melhores do cinema.

Essas crônicas do Shimbun, por mais interessantes que sejam, mostram apenas o início da sua presença no cinema brasileiro. Existe ainda uma dezena de filmes, curtas, médias e longas, em Super-8 ou 35 mm, dirigidos entre 1973 e 1993, e reunidos no DVD duplo *Cinema de Invenção*, produção de Paulo Sacramento. Há uma unidade estilística entre uma coisa e outra. Um dos melhores, *Horror Palace Hotel*, de 1978, cobre os bastidores da mostra dissidente do XI Festival de Brasília, Horror Nacional, organizada pelos cineastas da contracultura. Entre depoimentos longos ou breves de Júlio Bressane, Ivan Cardoso, Elyseu Visconti e Neville d'Almeida, temos momentos preciosos. Destaquemos a conversa entre o crítico Almeida Salles e o cineasta Mojica Marins sobre o poder exorcizante de

São Miguel Arcanjo, com intervenções de Rogério Sganzerla, presença constante em todo o filme. Quarenta minutos de cortiço e história. Sua obra definitiva porém é o livro *Cinema de invenção* (edições em 1982 e 2000), generoso e idiossincrático tratado sobre o tema, consulta obrigatória para todo o sempre. Veio para ficar, concordemos ou não com ele.

Jairo Ferreira escreveu na Folha de S.Paulo entre 1976 e 1980 e foi assessor de imprensa da Embrafilme entre 1982 e 1986, durante a gestão Carlos Augusto Calil. Depois disso, a vida pessoal não lhe foi amena. Alcoólico nada anônimo, soropositivo, há quem jure tê-lo visto disputar comida com mendigos numa lata de lixo em via pública. Merecia melhor destino, por tudo que fez e ainda poderia fazer. Num dia qualquer de 2003, da janela de seu apartamento, preferiu alçar voo para outras dimensões. Pequeno e grande Jairo! Se não tivesse existido, precisaria ser inventado. O cinema agradece sua breve passagem pelo planeta, e pede bis.

João Carlos Rodrigues jcrodrigues@filmeicultura.org.br



E agora, Lírio? ▶ **Lírio Ferreira** representa como poucos a geração de cineastas brasileiros que despontou nos anos 1990: funde o regional com o nacional, transita entre documentários e ficções, trabalha frequentemente em parcerias. E recentemente se lançou como diretor de teatro. Enquanto prepara um novo longa-metragem, *Sangue azul*, ele comenta para a Filme Cultura o seu estilo de criação e o momento auspicioso em que se encontra sua carreira.

Entre a ficção e o documentário

“O cinema para mim sempre significou um meio de contar histórias. Tanto nos documentários, quanto nas ficções, eu procurei fazer desta forma. Essas histórias podem ter acontecido, podem ser parcialmente verdadeiras ou simplesmente terem sido inventadas. A ficção te dá mais liberdade para trilhar caminhos mais tortuosos, cometer saudáveis irresponsabilidades e até enlouquecer. Isso não quer dizer necessariamente que toda ficção deve ser mais solta enquanto que os documentários são mais engessados aos fatos. A forma de contar essas histórias é o que a meu ver imprime uma identidade aos meus filmes.

Apesar das ficções que eu fiz terem nascido de minha vontade e dos documentários me terem sido sugeridos, creio que eles tenham vários pontos em comum. Um muito claro é a forte presença da música. Outro é a importância e a influência da geografia, do *environment* que cerca os personagens na construção e no desenvolvimento dramático, mesmo que esta geografia seja, por exemplo, criada por filmes de arquivo.

Acho que tanto o documentário quanto a ficção possuem características bastante distintas e definidas. Todavia, apesar de evidentes diferenças, possuem pontos de aproximação. Quando essa aproximação transita numa fronteira em que não fica claro o gênero do filme que você está fazendo ou assistindo, nesse instante me sinto fisgado. É muito complicado definir um gênero para *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. Seria ficção, documentário, experimental? A meu ver, isso não importa muito. Às vezes eu revejo o *Baile perfumado* e penso que estou assistindo a um documentário, e o inverso se dá com *Cartola*, que, de vez em quando, eu viajo numa de que é ficção.”

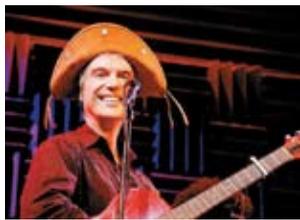


A importância dos trabalhos em parceria

“O cinema é uma arte de irmãos desde que os irmãos Lumière nos introduziram aquela invenção. As parcerias que tenho estabelecido foram de extrema importância na feitura dos filmes que fiz, e cada uma delas tem suas especificidades. A cumplicidade com Paulo Caldas (*Baile perfumado*), a segurança com Murilo Salles (*Árido movie*), a irmandade com Hilton Lacerda (*Baile, Árido e Cartola*) e a delicadeza com Denise Dummont (*O homem que engarrafava nuvens*). E pra dar certo, não existe uma regra clara. Não necessariamente as pessoas envolvidas devem pensar cinema da mesma forma, possuírem as mesmas afinidades artísticas ou compartilharem os mesmos gostos estéticos. As pessoas se gostarem já é um bom começo. Ouvir e se fazer ouvir também contribui. Não nos esqueçamos que o cinema também é uma arte de equipe, e ela também contribui significativamente no cozimento do bolo. Espero poder exercitar mais parcerias ou mesmo repeti-las. Quem sabe uma parceria com Eryk Rocha, Cao Guimarães ou, talvez, Julio Bressane.”

A estreia no teatro com *Eu te amo*

“Pra variar, outra parceria, agora com Rosane Svartman. Eu nunca tinha feito teatro antes, apenas tinha vivido uma experiência como ator nos tempos de faculdade. Também nunca tinha trabalhado tanto tempo com atores. Nos filmes que eu fiz, infelizmente, nunca consegui ter esse tempo extremamente necessário com os atores. No convívio diário, perceber o personagem pouco a pouco se materializando nos atores é uma sensação única. Ter trabalhado com Rosane e com todo o resto da equipe



O homem que engarrafava nuvens

e Árido movie

também me marcou profundamente. Creio que o fato de o texto ser a adaptação de um filme também me ajudou nessa nova viagem. Para os meus próximos filmes, tentarei transpor essa experiência da labuta diária com os atores. Gostei de fazer teatro e espero retornar.”

A próxima aventura no cinema

“O meu próximo filme se chama *Sangue azul*. Eu, Fellipe Barbosa e Sergio Oliveira fizemos um primeiro tratamento do roteiro. Portanto, o projeto está em fase de captação e quem vai produzir é a Drama Filmes. Tem a ver com circo, mar e a impossibilidade de amar. Tenho o desejo de filmar no final de 2011, quando a ilha de Fernando de Noronha assume na sua vegetação cores que se assemelham às do sertão nordestino. Pretendo também fazer uma continuação do *Árido movie* e um documentário musical sobre o pop brasileiro fechando a trilogia iniciada com *Cartola*.”

Faróis

1. *Cidadão Kane*, de Orson Welles

Um divisor de águas na minha vida. Todos os filmes que eu fiz, de uma forma ou de outra, pagam tributo a este filme e a Orson Welles. Sem ele, eu poderia ter seguido a carreira de jogador de futebol ou de dono de um boteco na Praia dos Carneiros.

2. *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha

Assisti a este filme num momento muito especial da minha vida. Tinha decidido fazer cinema, mas não sabia que rumo tomar. Depois da sessão no Cineteatro do Parque, em Recife, uma certeza apossou-se de mim: dali em diante a dúvida iria nortear o cinema que eu iria fazer.

3. *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla

Um dos melhores filmes já feitos em todos os tempos. Radicalizou a contemporaneidade do cinema brasileiro. Me ensinou os princípios da montagem.

4. *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick

Saí do cinema com dez quilos nas costas. Só consegui balbuciar alguma palavra duas horas depois de encerrada a sessão.

5. *Iracema, uma transa amazônica*,

de Jorge Bodanzky e Orlando Senna

Será ficção ou documentário? Como disse lá em cima, não me importa.

6. *Crepúsculo dos deuses / Sunset Boulevard*,

de Billy Wilder

Um dos melhores inícios de filme da história do cinema mundial, ao lado de *A marca da maldade / Touch of evil*.

7. *Amarcord*, de Federico Fellini

As cores deste filme não saem da minha cabeça. A cena do louco em cima da árvore implorando por uma *donna* é de uma beleza singular.

8. *Acossado / À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard

Neste filme, Jean-Paul Belmondo personificou o maior herói do cinema mundial.

9. *Solaris*, de Andrei Tarkovski

Se *Sunset Boulevard* é um dos melhores inícios de filme da história do cinema, este certamente possui o melhor final. A cena do personagem voltando para casa e se abraçando ao pai na porta de casa, cercado por várias outras ilhas, é a cena mais cinematográfica que eu conheço.

10. *O bebê de Rosemary*, de Roman Polanski

Aquela canção de ninar sobreposta ao *travelling* pelos telhados do Edifício Dakota me assombra até hoje.

Da esquerda para a direita:

O bebê de Rosemary, *Laranja mecânica*,

Crepúsculo dos deuses e *Solaris*





MARCOS CAMARGO

E agora, Anna Muylaert? ▶ Os dois longas-metragens que você dirigiu, *Durval Discos* e *É proibido fumar*, trataram do cotidiano de poucos personagens. Você tem o interesse específico de criar narrativas, digamos, em tom menor, no sentido de se aterem às relações íntimas de poucos personagens? Ou seus próximos filmes podem ser completamente diferentes?

Comecei essa história de poucos personagens e locações pensando em viabilizar meu primeiro filme não apenas em termos de custo, mas também da minha capacidade de dirigir. Acho que acabei gostando da fórmula e repeti no segundo filme. Meu próximo filme deverá ser parecido, mas com um número maior de personagens e implicações. Em todo caso, acho que não nasci para filmar grandes sagas, não.

Seus personagens são um pouco desajustados, não adaptados às demandas das pessoas próximas. Esse tipo de característica continua sendo fundamental para você?

Acho que meus dois primeiros filmes são muito parecidos, são filmes irmãos. Eu espero que daqui pra frente haja crescimento em todos os sentidos, mas não nego que tenha uma queda especial por personagens esquecidos, cujas vidas estão em desajuste.

Outra coisa bastante presente nos seus filmes é o ambiente urbano da grande cidade (mesmo que os personagens saiam pouco de casa). Em que medida essa São Paulo continua presente nos seus próximos projetos?

São Paulo é quase sempre personagem porque a cidade força o habitante a um tipo de história e principalmente de ritmo. Então se estou fazendo essas histórias, quero imprimir também a cidade, o ritmo da cidade. Mas estou também escrevendo uma história que se passa numa cidade pequena, então o ritmo de tudo muda completamente. Em vez de trânsito, você pode fazer uma cena do personagem andando de bicicleta, e isso lá é real. Aqui não seria.

Você considera que os filmes de outras pessoas feitos nos últimos anos mudaram ou influenciaram o seu cinema?

Sim, acho que os filmes que mais me influenciam são mesmo os contemporâneos, por várias razões. Acho que minhas maiores influências, desde a época dos meus curtas até os longas, são cineastas independentes americanos como Wes Anderson e os irmãos Coen, e também Woody Allen. Talvez porque sejam cineastas que trabalham com a ironia, assim como eu. Mas Gus van Sant, por exemplo, é um mestre do estilo. É impossível não aprender com ele. Fora esses, o cineasta que mais estudo hoje em dia é o Stanley Kubrick. O bom do cinema é que, por mais que se aprenda, você está sempre começando.

Quais são as questões e interesses que você traz dos filmes que já fez e que hoje movem você a fazer os próximos?

Acho que o que me move é ver a realidade e ir por trás da realidade, contar histórias que revelem coisas que a mecânica da vida nos dificulta a visão. Nesse sentido, gosto de vários temas, para citar um: a questão da empregada doméstica no Brasil e especificamente o caso das babás. Acho que toda a educação do país está envolvida com essa questão, seja de um lado ou de outro. E é uma situação primitiva. E ninguém fala no assunto, por exemplo.



MARCOS CAMARGO

É proibido fumar





Durval Discos

Faróis

Nem todos esses filmes me influenciaram. Mas todos são filmes que eu considero como referências de um padrão de cinema.

1. **Amarcord**, de Federico Fellini

Eu comecei a ver Fellini no Cine Bijou, adolescente, e este filme me impressionou pela grandeza das imagens e dos personagens.

2. **Salve-se quem puder (a vida)**, de Jean-Luc Godard

Foi quando me apaixonei pela beleza do cinema de Godard.

3. **E.T.**, de Steven Spielberg

Foi o primeiro filme que me despertou interesse em narrativa.

4. **Alice nas cidades**, de Wim Wenders

Um filme sobre a melancolia e a solidão da sociedade moderna que parecia estar sendo feito naquela hora certa, falando da coisa certa, da maneira certa.

5. **Estranhos no paraíso**, de Jim Jarmusch

Este filme foi um marco na história do cinema, subverteu tudo e abriu o cinema para o mundo pop.

6. **Pulp fiction**, de Quentin Tarantino

Outro filme que rompeu com padrões de narrativa, de direção, de tema, diálogos, ambiente etc. O cinema explodiu no pop.

7. **Amor à flor da pele**, de Wong Kar-wai

Obra-prima que se redescobre a cada plano.

8. **Whisky**, de Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll

Mínimo filme uruguaio, perfeito em sua simplicidade visual, técnica e humana.

9. **Elefante**, de Gus van Sant

Obra-prima do cinema entre o narrativo e o não narrativo; um cinema de raça e muito sensual.

10. **Amarelo manga**, de Claudio Assis

Gosto do cinema que vem de Pernambuco, verdadeiro e, acima de tudo, sempre belo.

Da esquerda para a direita: Amarcord, Salve-se quem puder,

Alice nas cidades e Estranhos no paraíso



UMA CÂMERA, FOTOGRÁFICA, NA MÃO

A cena, ainda que inusitada, torna-se cada vez mais usual: em sets de produções profissionais, rodeada pelo aparato de microfones e gravadores externos, guarda-chuvas, rebatedores de luz e outros apetrechos, além da equipe de técnicos, diretores e ocasionalmente atores, reina absoluta uma câmera... fotográfica.

Já se sabia que, com a evolução tecnológica, as câmeras digitais diminuiriam de preço e tamanho. Poucos imaginaram, no entanto, que duas máquinas fotográficas, as Canon 5D e 7D, pudessem um dia assumir o papel de câmera principal em produções de comerciais, curtas, videoclipes, DVDs musicais, programas de ficção para TV e até mesmo longas.

A Canon EOS 5D Mark II Digital SLR com 21.1 megapíxeis, lançada em setembro de 2008, e a EOS 7D SLR com 18 megapíxeis, introduzida um ano depois, idealizadas para as necessidades de fotógrafos, particularmente de fotojornalistas, conquistaram adeptos fiéis entre diretores de fotografia e cineastas no Brasil e no mundo.

O excelente preço, uma fração do valor das câmeras de vídeo digitais *high-end*, contribuiu para a popularização. O corpo da 5D custa 2.500 dólares em uma famosa loja de Manhattan, que por mais 555 dólares promete entregar o produto na casa do comprador no Brasil em 45 dias. No mais barato importador daqui, e sem nenhuma referência confiável, o modelo é oferecido por 5.100 reais.

A 7D, que não é uma evolução da 5D mas sim uma versão simplificada e com avanços em alguns aspectos, tem preço ainda melhor. A mesma loja nova-iorquina vende o corpo por 1.600 dólares e propõe-se a entregar em 45 dias por mais 456 dólares. No importador mais em conta, o corpo da 7D está por 3.650 reais. Nos dois casos, faz-se necessário comprar lentes e acessórios.

Maritza Caneca



Mas a utilização da 5D e 7D em produções profissionais resulta fundamentalmente da qualidade das imagens *full HD* captadas. Ainda que inferior ao resultado das melhores câmeras de vídeo HD, incluindo neste rol a Red One, a mais barata das câmeras *high-end*, o tipo de imagem propiciada pelas pequenas Canon chama a atenção. A 5D dispõe de um sensor *full frame* CMOS de 24 x 36mm, de altíssima sensibilidade, que permite inclusive filmagens em condições de baixa luminosidade. Já a 7D não é *full frame*, mas a qualidade de captação também impressiona.

“As câmeras de vídeo tendem a focar tudo. Esse excesso de foco empastela a imagem”, analisa Alziro Barbosa, diretor de fotografia de filmes como *Bela noite para voar*, de Zelito Viana, e *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci. “Já as câmeras de cinema de 35 milímetros têm menos profundidade de campo. Bom, a 5D tem uma profundidade de campo ainda menor.”

Outro ponto positivo, ressalta Maritza Caneca, diretora de fotografia de filmes como *A luz do Tom*, de Nelson Pereira dos Santos, e do primeiro longa brasileiro em 3D, *Brasil animado*, de Mariana Caltabiano, é a possibilidade de se acoplar aos corpos da 5D e da 7D lentes fotográficas profissionais (Canon, Nikon, Ultra Prime e Cooke S4, entre outras).

“As câmeras são excelentes. O que mais importa são as lentes. A possibilidade de uso de boas lentes e a profundidade de campo proporcionam imagens com *look* de cinema”, afirma Maritza, uma das primeiras a filmar com a 5D no Brasil e que atualmente tem uma 7D.

Esse “acabamento das imagens mais próximo ao cinema” é o que levou Andreas Valentin, que já dirigiu vários documentários sobre a Amazônia para TV, a comprar a sua 7D. Há também razões práticas e mesmo afetivas para a escolha deste equipamento. Integrante autodeclarado da geração Super 8, ele faz um paralelo entre os equipamentos.

“Na década de 70, o Super 8 era uma forma barata e fácil de fazer cinema. Podia me deslocar com a câmera na mochila. Hoje faço o mesmo com a minha 7D”, salienta.

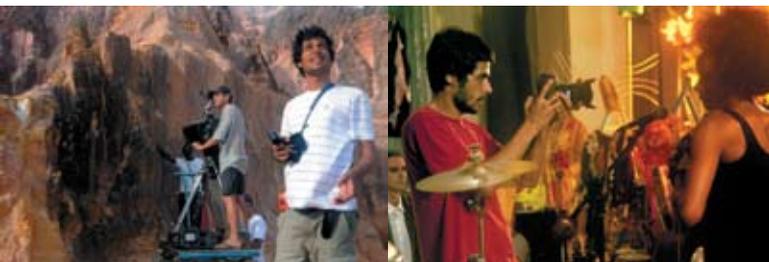
O diretor Marcio Curi, de Brasília, filmou com uma 5D praticamente todo o seu segundo longa, *A última estação*, que está em finalização. O filme conta a trajetória de um imigrante libanês no Brasil e tem muitas cenas de época: “Tínhamos a opção de alugar uma Red One pelo mesmo valor. Preferimos a 5D pela possibilidade de obter imagens com muito desfoque. Conseguimos fazer coisas muito interessantes, sem grandes investimentos em cenografia e sem fechar muito os planos.”

A qualidade da imagem é interessante, o preço é ótimo e a mobilidade facilita a logística, mas os equipamentos apresentam uma série de limitações, ressalta Marcio Menezes, diretor de fotografia de longas como *Conceição* e *Reis e ratos*, de Mauro Lima. Alguns dos problemas decorrem exatamente do fato de a 5D e a 7D serem fundamentalmente máquinas de fotografia, e não de vídeo.

No caso da 5D, a principal reclamação dos usuários, enfatiza Marcio, está na dificuldade de fazer o foco. A máquina foi projetada preferencialmente para tirar fotos, e focar imagens em movimento requer um elevado grau de perícia do operador. Essa dificuldade no foco da 5D faz com que grande parte dos usuários amadores, e mesmo alguns profissionais, optem pela 7D.

Maritza, que gosta dos dois modelos, aponta soluções. Ela enfatiza a importância de se trabalhar com profissionais especializados. Como essas câmeras são aparentemente de simples manuseio, muitas produções suprimem o foquista, que, sobretudo com a 5D, é imprescindível.

“Temos que ter as mesmas funções de uma produção para cinema, inclusive o foquista. Existe realmente uma dificuldade no foco da 5D, mas temos a capacidade de nos adaptarmos a tudo”, ressalta.



Marcio Menezes

Andrea Capella, diretora de fotografia de filmes como *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, e *Alegria*, da mesma dupla de diretores, aponta outras limitações originadas pelo fato de as câmeras não serem projetadas primordialmente para a captação de vídeo.

Não há “saída limpa para o monitor”, ou seja, depois do *play*, o operador não vê em alta definição as imagens que estão sendo captadas. Também não há *timecode*. Para uso profissional, recomenda-se a conexão de um monitor externo.

O microfone embutido nesses modelos capta o som em baixíssima qualidade. Para ter áudio profissional, é necessário acoplar um microfone externo ou valer-se de um gravador separado.

Por fim, afirma Andrea, falta ergonomia. O design das máquinas é apropriado para se tirar fotos. Não é possível colocar a câmera no ombro, posição mais confortável, e muitos diretores de fotografia optam por adicionar um suporte.

“A estrutura das câmeras é pequena para botar todos estes acessórios. Ela acaba virando um Frankenstein”, brinca Andrea.

Outro problema, que afeta principalmente o uso desses equipamentos para a produção de documentários, é o fato de a captação ser interrompida a cada 12 minutos, quando a câmera se desliga automaticamente, afirma Andrea, o que a torna inadequada para entrevistas mais longas.

À lista dos problemas, deve-se acrescentar que os arquivos CODEC H264 gerados pelos dois modelos são muito comprimidos quando comparados aos arquivos de câmeras digitais mais sofisticadas, o que diminui a margem para manipulação na edição. Sobre este ponto, vale ressaltar o aspecto positivo de se trabalhar com arquivos leves,

que podem ser editados num simples notebook Mac, desonerando assim os orçamentos dos altos custos de uma pós-produção profissional.

“A 5D e a 7D são muitas vezes tratadas como solução para deixar para trás a película e as câmeras de vídeo profissionais. Elas de fato resolvem vários problemas, mas o uso primordial deve ser como segunda câmera”, sentencia Andrea. “A consequência mais importante do sucesso dessas câmeras Canon foi mostrar que as pessoas gostam de outro tipo de imagem, com esse *look* cinematográfico.”

Outros fabricantes parecem ter entendido o recado e espera-se para 2011 o lançamento de equipamentos profissionais que incorporem as qualidades de captação destes modelos que tanto agradaram ao mercado.

Há também rumores, não confirmados pela Canon, do lançamento de uma nova versão da 5D. Roberto Santucci, diretor da comédia *De pernas pro ar*, cuja abertura foi filmada com a 7D, duvida: “A Canon causou um tremendo prejuízo para os concorrentes com estas câmeras e aparentemente fez um acordo para não ir adiante. O objetivo da empresa era apenas atender a uma demanda dos fotojornalistas, que desejavam um equipamento que também pudesse fazer vídeos curtos para a Internet. Mas estas câmeras acabaram revolucionando o mercado de televisão e cinema.”

Marcelo Cajueiro marcelocajueiro@filmeultura.org.br



O VÍRUS BOM DO DOCTV



Inal Mama



Laura

Mal estreou na TV brasileira, em fins de outubro de 2010, o documentário *Li ké terra*, de Filipa Reis, João Miller Guerra e Nuno Baptista, vencia a competição nacional do festival DocLisboa. *Querido Camilo*, doc costarriquenho de Daniel Ross Mix e Julio Molina, esteve na competição oficial do prestigioso Festival de Amsterdã. O boliviano *Inal Mama*, de Eduardo López Zavala, é um dos mais solicitados para mostras em diversos países. *Laura*, do brasileiro Felipe Barbosa, é tido como um dos melhores da temporada brasileira de 2010.

Mas o que aproxima filmes tão distintos além do sucesso fora de suas janelas originais na televisão? É que eles foram produzidos no âmbito do DOCTV multilateral, um programa que nasceu no Brasil e se espalhou como alternativa inteligente de produção e exibição em rede. Um vírus do bem. Ali onde o Mercosul cultural e a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa não têm superado muito o horizonte das boas intenções, o DOCTV tem prestado uma contribuição concreta e sistematizada.

Já somam 36 os documentários produzidos no âmbito do DOCTV Iberoamerica e do DOCTV CPLP, envolvendo um total de 23 países. Em alguns deles, como Cabo Verde, Timor Leste e São Tomé e Príncipe, onde antes não havia sequer entidades do setor audiovisual, o programa propiciou a criação de institutos que agora se dedicam a estimular a produção local. No caso do Timor Leste, *Uma Lulik*, de Victor de Souza, integrante do DOCTV CPLP, foi o primeiro filme produzido e dirigido por um timorense desde a independência do país, em 2002.

O DOCTV foi um ovo de Colombo posto em pé no início de 2003, como um dos primeiros instrumentos de política pública do Governo Lula para a cultura. De tão simples, a ideia parecia miraculosa. Cada emissora de televisão pública estadual arcaria com 20% dos custos de produção de um doc e teria os filmes de todos os estados para exibir em sua grade. O Ministério da Cultura arcaria com



Li ké terra

os 80% restantes, assim promovendo a integração da produção independente com a televisão pública, fazendo circular uma programação por todo o país e estimulando a produção de conteúdos de qualidade para a TV.

O formato de projetos concebidos e produzidos com o auxílio luxuoso de oficinas ministradas por grandes cineastas, críticos e teóricos mostrou-se vitorioso, tal a qualidade média dos filmes. A possibilidade de trabalhar com autonomia e ao mesmo tempo em regime colaborativo atraiu e ajudou a projetar nomes como Cao Guimarães, Kiko Goifman, Gustavo Spolidoro, Newton Cannito, Gabriel Mascaro e Liliana Sulzbach, entre muitos outros.

O sucesso dos filmes, da operação em rede e do modelo de negócio como praticados no Brasil levou à sua internacionalização a partir de 2005, sob as bênçãos de Gabriel García Márquez. Em livro sobre o DOCTV, organizado por Maria do Rosário Caetano e previsto para sair em breve, o ex-Secretário do Audiovisual Orlando Senna revela detalhes da difícil conciliação de interesses, burocracias, mecanismos jurídicos, dessemelhanças de cultura audiovisual e assimetrias diversas entre os países na fase inicial do DOCTV Iberoamerica. Resultado disso foi a não-participação de Portugal e Espanha nas duas primeiras edições, reduzindo o DOCTV IB a um efetivo DOCTV Latino-americano. Apesar disso, emissoras públicas dos dois países europeus exibem os filmes como integrantes da Rede DOCTV IB.

O método brasileiro foi adaptado à instância internacional. Para a viabilização dos docs latino-americanos, ao custo unitário de 70 mil dólares, foi formado um fundo com participações de Argentina, Brasil, México e Venezuela, que custearam 80% do programa total. Dotados de menores recursos, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Panamá, Peru, Porto Rico e Uruguai entraram apenas com 20% dos seus respectivos programas. *Jesus no Mundo Maravilha*, de Newton Cannito, atual Secretário do Audiovisual, foi o representante brasileiro nesse grupo.

Para a segunda edição do DOCTV IB, já anunciado como DOCTV Latinoamérica, contou-se com o acréscimo do Equador, na rede e no fundo financeiro principal.

Quatro anos seriam necessários para vencer os obstáculos à formação de uma rede para o DOCTV CPLP. A relativa homogeneidade linguística não facilitou um processo que precisava botar lado a lado países de quatro continentes, alguns com relações históricas complexas que vêm do passado colonialista. Mais uma vez, as gestões brasileiras foram decisivas para estabelecer uma pauta comum entre Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Leste – além de Macau, Região Administrativa Especial da China, que, apesar das raízes lusófonas, não integra a CPLP. Com orçamento de 50 mil euros, cada documentário teve 20% do seu custo arcados pela emissora pública local e 80% por um fundo constituído por Brasil e Portugal. O doc brasileiro dessa série é *Exterior*, de Matias Mariani e Maíra Bühler, perfil de um grupo de estrangeiros internados em um presídio brasileiro.

O Brasil vem incentivando a criação de um projeto articulado na América Central e de programas próprios em países como México e Venezuela. Bogotá já sediou em 2009/2010 o primeiro DOCTV Colômbia, com nove documentários produzidos nas diversas regiões do país.

A boa colheita dessa internacionalização não disfarça, porém, os desafios pendentes para um êxito mais completo. A visibilidade dos programas ainda é limitada pela audiência relativamente baixa das TVs públicas na maioria dos países. A interação ainda se dá mais ao nível das instituições e dos organismos oficiais que propriamente entre os produtores independentes que participam da rede. Na esfera da CPLP, já ficou claro que, sem uma ação continuada para fortalecer os institutos dos países africanos e asiáticos, as sementes do DOCTV cairão em terreno infértil.

CINEMA SOBRE CINEMA



Como se morre no cinema

No meio de um festival em que eu era presidente do júri de curtas recebi uma tarefa extra: uma pilha de roteiros para julgar. Eram histórias com até 15 páginas escritas por alunos da escola de cinema da cidade. Dois deles veriam suas propostas virarem filmes com recursos e apoio da faculdade. Comecei a ler animada pela oportunidade de conhecer a variedade de ideias de uma nova geração de aspirantes a cineastas. Percebi, surpresa, que havia uma característica comum entre os projetos: a maioria era sobre cinema. Na época, escolhi dois que não tratavam do tema pensando em estimular a criatividade deles.

No ano seguinte um aluno-roteirista que ficou de fora da seleção me perguntou se eu tinha algum preconceito contra filmes sobre filmes. Não é bem isso. De vez em quando me pergunto por que cineasta gosta tanto de filmar sobre cinema. Também fico pensando como o público não específico se relaciona com esses filmes. Quando definimos que o tema da edição 53 da Filme Cultura seria “febre de cinema”, ou “cinefilia” simplesmente, comecei a pensar em quais curtas poderiam refletir melhor este espírito. Lembrei-me dos “sobre cinema”, que sempre me intrigaram.

O primeiro que eu gostaria de citar é *Como se morre no cinema* (2002), de Luelane Loliola Corrêa. Os 20 minutos da obra são dedicados a uma curiosa história vivida em 1964 pela cadela Baleia na exibição de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, em Cannes. E, de quebra, ao caso do papagaio estrangulado diante das câmeras. O curta dramatiza algumas cenas e reproduz notícias que saíram na imprensa francesa sobre o escândalo de um cineasta brasileiro que “matava animais em cena”, mal-entendido depois desfeito. Não sei se me emocionei mais com o filme ou com a sessão no É Tudo Verdade – linda a expressão de gratidão da atriz Maria Ribeiro, presente à exibição, ao ver a história contada quase 40 anos depois das filmagens. Foi ela quem apertou o pescoço do papagaio, e que finalmente pôde contar o desfecho da agonia. O curta será extra do DVD de *Vidas secas*, que todos torcemos não tarde a chegar por aqui.

Outro curta-homenagem é *De janela pro cinema* (1999), de Quiá Rodrigues. Exibido em Cannes em 2000, o filme encanta pela delicadeza dos movimentos de personagens famosos do cinema mundial em *stop motion*. A Marilyn Monroe de masinha canta e faz charme enquanto toma banho e se prepara para sair diante de uma coleção de *voyeurs* do naipe de Jeff (*Janela indiscreta*, Alfred Hitchcock), Nosferatu, Chaplin e do Anjo Damiel (*Asas do desejo*, Wim Wenders), entre outros. No final, uma aparição surpresa de Grande Otelo na pele de Macunaíma enche de graça e saudosismo a animação de Quiá. O filme foi feito no Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e partiu de uma ideia de vinheta para a comemoração dos 100 anos do cinema. As versões do Youtube estão todas incompletas. No Vimeo há uma postagem de melhor qualidade: <http://vimeo.com/3385000>.

Encerrando as indicações, incluo *Ensaio de cinema* (2009), de Allan Ribeiro. O curta demora a dizer a que veio, o que é um caminho perigoso porque pode afastar aquele espectador mais impaciente. Mas há algo sutil no ar que não nos deixa entender bem o que se passa, nem desistir. Os dois personagens entregam-se ao ensaio de uma performance, e ele é a própria cena, o filme. Aí o início passa a fazer sentido também. Cheio de citações de planos e obras-primas de vários cineastas, o curta-metragem também entra na via do cine-homenagem, sem pieguismo. Tem feito boa carreira.

Exemplos como esses talvez constituam exceções num tipo de argumento que se repete além da conta; ou talvez sejam provas de que minha inquietação, exposta no segundo parágrafo, não tem assim tanto fundamento.

Joana Nin joana.nin@filmeicultura.org.br



De janela pro cinema e Ensaio de cinema



CINEARTE E A SCENA MUDA ▶ www.bjksdigital.museusegall.org.br

Como se vê em outra matéria desta edição, as revistas *Cinearte* e *A Scena Muda* tiveram um papel fundamental na formação de cinefilia e de reflexão sobre o cinema brasileiro nas décadas de 1920 a 1950. Até há pouco tempo, contudo, sua recuperação ficava restrita a pesquisadores que se dispunham a procurar os poucos acervos disponíveis em bibliotecas. Mas agora é diferente.

Num site especial da Biblioteca Jenny Klabin Segall, qualquer um pode consultar os textos de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e das primeiras gerações de críticos e repórteres cinematográficos no Brasil, bem como uma vasta iconografia da época. Para a digitalização das 110 mil páginas de 1.820 edições das duas revistas, foram reunidos os acervos do Museu Lasar Segall e da Cinemateca Brasileira, com patrocínio do Programa Petrobras Cultural.

O site tem navegação um pouco lenta e não permite “folhear” as publicações. O acesso é feito página a página, no formato de PDF. Mas o internauta pode salvar cada página em seu computador para leitura *offline* ou mesmo impressão. Aí está um extraordinário passeio pela visão dos fãs e dos críticos que acompanharam o mercado brasileiro de cinema na primeira metade do século XX.



DOC ON-LINE ▶ <http://www.doc.ubi.pt>

A cada seis meses, desde dezembro de 2006, os estudiosos do documentário têm recebido um presente especial. É a Revista Digital de Cinema Documentário, mais conhecida como Doc On-line. Fortemente ancorada no meio acadêmico, ela é editada em conjunto pela Universidade da Beira Interior (Portugal) e a Universidade Estadual de Campinas (Brasil). Tem por objetivo divulgar pesquisas e reflexões no âmbito do cinema documental, com ênfase nas abordagens de caráter multidisciplinar.

No site estão disponíveis todos os textos das oito edições lançadas até agora, cada uma dotada de um dossiê temático: Antropologia, Ética, Tecnologia, Modos de Representação, Narrativas, Documentário Social e Político, Filmes caseiros e para a internet. Há também artigos diversos, “leituras” de livros sobre docs, análises e críticas de filmes, entrevistas e resumos de teses e dissertações.

Entre os autores, destacam-se brasileiros e portugueses, com presença menos frequente de pesquisadores hispano-americanos e espanhóis. O próximo número da *Doc On-line* vai se estender sobre o tema Biografias e Histórias de Vida.



TELEVISIÓN AMÉRICA LATINA ▶ <http://www.tal.tv/pt/>

Você com certeza nunca sintonizou a Televisión América Latina em seu aparelho de TV. Mas ela existe virtualmente como uma rede de 190 associados, entre emissoras, instituições culturais e educativas, e produtores independentes, em 21 países latino-americanos. Na TV Brasil, por exemplo, comparece através do programa diário *Tal como somos*.

Essa ponte entre parceiros é feita mediante uma curadoria de programas sobre cultura, documentários, curtas-metragens e séries – tudo produzido por latino-americanos e circulando de maneira colaborativa e solidária. Mas o espectador não depende somente do televisor para ter acesso ao banco de conteúdos da TAL. Uma WebTV coloca esse acervo ao alcance do teclado, permitindo acessar materiais por países, gêneros e áreas de interesse.

Assim é que você pode assistir a um documentário sobre a arte de Rosângela Rennó ou sobre a comunidade gay do Panamá, por exemplo. Pode conhecer a luta livre das *cholas* bolivianas ou os *causos* irresistíveis da violleira Helena Meirelles. Tal como se espera de uma televisão formatada para a era da troca e da cooperação.

Carlos Alberto Mattos carmattos@filmeicultura.org.br

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO



OS FILMES MAIS QUERIDOS DO CINEMA BRASILEIRO

FEBRE DE CINEMA

Filme Cultura convidou um grupo de pessoas – entre críticos, pesquisadores e profissionais do ramo que tenham se destacado pela cinefilia – para que elaborassem uma lista de aproximadamente dez filmes brasileiros. Não necessariamente os melhores do ponto de vista histórico ou estético, mas os seus filmes preferidos, os seus filmes brasileiros “do coração”. Recebemos 102 respostas, algumas com mais de dez títulos, outras com menos, algumas com comentários, a maioria sem. Não houve nenhum tipo de preconceito: foram votados filmes arrasa-quarteirão e experimentais; longas, médias e curtas de todas as regiões do país; realizações em película ou suporte digital, até mesmo em Super-8; filmes antigos e modernos. Veja abaixo o resultado final de todos os filmes com mais de dez menções.

1º lugar (34 menções)

O bandido da luz vermelha, 1969, Rogério Sganzerla

2º lugar (30 menções)

Limite, 1931, Mário Peixoto

3º lugar (27 menções)

Terra em transe, 1967, Glauber Rocha

4º lugar (25 menções)

Deus e o diabo na terra do sol, 1964, Glauber Rocha

5º lugar (23 menções)

Macunaíma, 1969, Joaquim Pedro de Andrade
Vidas secas, 1964, Nelson Pereira dos Santos

6º lugar (18 menções)

São Paulo S/A, 1965, Luiz Sergio Person

7º lugar (16 menções)

Todas as mulheres do mundo, 1966, Domingos de Oliveira

8º lugar (15 menções)

Bang Bang, 1971, Andrea Tonnacci

9º lugar (14 menções)

Rio, Zona Norte, 1957, Nelson Pereira dos Santos



O bandido da luz vermelha

10º lugar (13 menções)

Cabra marcado para morrer, 1964/1984, Eduardo Coutinho

11º lugar (12 menções)

A hora e a vez de Augusto Matraga, 1966, Roberto Santos
A idade da terra, 1980, Glauber Rocha
Cidade de Deus, 2000, Fernando Meirelles
São Bernardo, 1971, Leon Hirszman

12º lugar (11 menções)

A lira do delírio, 1978, Walter Lima Jr.
A mulher de todos, 1969, Rogério Sganzerla
Carnaval Atlântida, 1952, José Carlos Burle
Noite vazia, 1965, Walter Hugo Khouri
O grande momento, 1958, Roberto Santos
SuperOutro, 1969, Edgar Navarro

13º lugar (10 menções)

À meia noite levarei a sua alma, 1968, José Mojica Marins
Iracema, uma transa amazônica, 1976, Jorge Bodansky e Orlando Senna
O padre e a moça, 1966, Joaquim Pedro de Andrade
Sem essa Aranha, 1970, Rogério Sganzerla



Limite, Terra em transe e Vidas secas

Participaram da enquete:

Adilson Marcelino, Alessandro Giannini, Alfredo Sternheim, Amir Labaki, Andrea Ormond, André Gatti, André Setaro, Antonio Rodrigues, Bernadette Lira, Bernardo Oliveira, Bruno Safadi, Cao Guimarães, Carlos Alberto Mattos, Carlos Augusto Brandão, Carlos Eduardo Pereira (Cadu), Carlos Primati, Carlos Reichenbach, Cássio Starling, Cavi Borges, César Guimarães, César Zamberlan, Cezar Migliorin, Cid Nader, Cláudio Carvalho, Cléber Eduardo, Daniel Caetano, Daniel Filho, Denílson Lopes, Eduardo Escorel, Evaldo Mocarzel, Fabian Nuñez, Fábio Andrade, Felipe Bragança, Fernando Secco, Fernando Veríssimo, Filipe Furtado, Francis Vogner dos Reis, Francisco César Filho, Gabriel Carneiro, Gelson Santana, Geraldo Veloso, Gilberto Santeiro, Gilberto Silva Jr, Hernani Heffner, Inácio Araújo, Ivan Cardoso, Ivana Bentes, Ivonete Pinto, João Carlos Rodrigues, João Carlos Sampaio, João Luiz Vieira, Joel Pizzini, Jorge Vasconcelos, José Carlos Monteiro, José Eduardo Belmonte, José Geraldo Couto, Júlio César de Miranda, Kléber Mendonça Filho, Laura Cánepa, Leonardo Luís Ferreira, Luciana Corrêa de Araújo, Lúcio Aguiar, Luiz Carlos Lacerda, Luiz Joaquim, Luís Alberto Rocha Melo, Luiz Rosenberg Filho, Marcelo Ikeda, Marcelo Miranda, Marcus Mello, Maria do Rosário Caetano, Myrna Silveira Brandão, Paulo Ricardo G. de Almeida, Paulo Sacramento, Paulo Santos Lima, Paulo Sérgio Almeida, Pedro Butcher, Poty Oliveira, Rafael Ciccarini, Rafael de Luna, Remier Lion, Ricardo Calil, Ricardo Miranda, Rodrigo de Oliveira, Rodrigo Fonseca, Roger Lerina, Rosângela Sodrê, Rubens Ewald Filho, Sérgio Alpendre, Sérgio Augusto, Sérgio Sanz, Sheila Schvarzman, Silviano Santiago, Silvio Da-Rin, Silvio de Abreu, Susana Schild, Tarcísio Vidigal, Tatiana Monassa, Tatiana Penteado, Tunico Amâncio, Walter Carvalho, Zé José (Eduardo Souza Lima), Zeca Zimmerman

A visão do conjunto de 102 listas dos "mais queridos" mostrou que alguns diretores tiveram muitos filmes citados, sem que nenhum deles entrasse na lista dos "treze +". Um ranking dos cineastas com mais filmes indicados (de quatro para cima) revela-se mais surpreendente que o dos filmes.

1º lugar (14 títulos)

Júlio Bressane

2º lugar (10 títulos)

Watson Macedo

3º lugar (8 títulos)

Carlos Reichenbach, Glauber Rocha, Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Rogério Sganzerla

4º lugar (7 títulos)

Arnaldo Jabor

5º lugar (6 títulos)

Carlos Diegues, Eduardo Coutinho, J. B. Tanko, Jorge Furtado, Paulo César Saraceni e Walter Hugo Khouri

6º lugar (5 títulos)

Carlos Manga, Joaquim Pedro de Andrade, José Carlos Burle, José Mojica Marins, Leon Hirszman e Roberto Farias

7º lugar (4 títulos)

Fernando Coni Campos, Ozualdo Candeias

Consulte as listas individuais em:

www.filmecultura.org.br

O ESTADO DE S. PAULO

ANO XXXVIII

SEMANA DE 1912
NÚMERO DO DIA, DE 1912

S. Paulo—Domingo, 25 de Agosto de 1912

REDAÇÃO
NÚMERO ATRASADO, DE 1912

N. 12.305



LUBIN



COMPANHIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA
SOCIEDADE ANONIMA
 Capital realizado Rs. 4.000.000 - Fundo de reserva Rs. 1.080.000
 SUCESSORA DAS EMPRESAS "F. SERRADOR" E "IRIS THEATRE"
 Sede em S. Paulo, Escritorio Central: Rua Brigadeiro Tobias n. 52. Endereço tele-
 grafico "CINEMATHE". Caixa do Correio 5233
 Sucursal no Rio de Janeiro: Rua S. José 112. --- Escriorios em Paris: Rue Chabrol, 71 e Rue Paradis, 22
 Agencias em:
 Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Para, Maranhão, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Rio Grande do Norte, Espi-
 rito Santo, Goiás, Estado do Rio de Janeiro, Maranhão, Sergipe, Alagoas, etc.
 A maior e mais importante Empresa Cinematografica da America do Sul



Cinemas e teatros da Companhia

S. Paulo	Teatro S. Paulo	Dolo Horizonte
Bijou Theatre	Rio de Janeiro	Guinea Comercio
Iris Theatre	Oleon	Juiz de Fora
Radium	Avenida I. I. I.	Pulmones
Colosso dos Campos	Parque Flaminiano	Viteroi
Elisios	Teatro S. Pedro	Eden Cinema
Smart Cinema	Kantos	
Chausseur Theatre	Colosso Santista	
1.ª - 1.ª	Teatro Guarani	

Em Construção

Casino Antarctica	Fath's Palace
Palco Ashmangiani	Palco João Mendes
NOVO THEATRO S. PAULO	Gaumont Palace
Largo de S. Paulo	Rua Correia do Mello
Colosso de S. Paulo	Colosso de S. Paulo
Colosso de S. Paulo	Colosso de S. Paulo
Colosso de S. Paulo	Colosso de S. Paulo
Colosso de S. Paulo	Colosso de S. Paulo
Colosso de S. Paulo	Colosso de S. Paulo
Colosso de S. Paulo	Colosso de S. Paulo

No Rio de Janeiro
CINEMA BRASIL
 Avenida Rio Branco

Em sociedade com a Companhia Teatral Brasileira - S. Paulo: Politeama, S. José, Rio de Janeiro: Palace Theatre e em combinação com diversos teatros da America do Sul.

Administração: Dr. Antonio Candido de Camargo, Cônego Andrabi de Nascimento, Comendador Antonio Zermomer, Silveiro Ignacia Schietts, Francisco Serrador, Antonio Bittencourt Filho, Antonio Gaudin, Gerentes da Sucursal do Rio de Janeiro: Julio Ferraz e Luciano Ferraz - Conselho Fiscal: Efectivos - Joaquim Maguati Kobi, Emilio A. Ferreira, Fortunato A. Andrade, Suplentes: Gto. Francisco da Cunha Bueno, Adam von Bulow, Dr. José Angel.



Unica concessionaria para todo o Brasil, de todas as produções das mais importantes fabricas, como sejam:

Pathé Freres e suas marcas, American Kineco, Nizza, Film d'Art Italiana, Russo, Japonês, Arabian, Holandês, Imperium Film, Modern Pictures, Tinsouzer, Thalie, Star Film, Clarendon, Góncin, Iberico, Gaumont, Eclair, Cines, Pasquelli, Savini, Milano, Vitagraph, Edison, Lubin, Wild West, Essman, I. M. P., Cine Journal Brasil, Pathé Journal, Gaumont Journal, Eclair Journal, **Importação directa** das que dependem de escolha de melhores assistentes, de Nordisk, Pathé, Bioscop, Microscop, Mosler, Vitascop, Itala, Ambrosio, Vesuvio e qualquer outra fabrica.

Unica Agencia para todo o Estado, dos afamados aparelhos cinematograficos
 PATHE FRERES de Paris, aparelhos **KOB**, para salão, motores **ASTER**, **DION BOUTON** e **GREI**
 Vendas de cinematografos **GAUMONT** --- Compra mensal de films novidades
DUZENTOS MIL METROS
 Novidades exibidas diariamente: Em São Paulo, 10: no Rio de Janeiro, 10



FILMECULTURA

MELHOR INICIATIVA PARA A VALORIZAÇÃO
DO PENSAMENTO CINEMATográfico - 2010

Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro

Toda a coleção histórica,
de 1966 a 1988,
preservada em 5 volumes
de capa dura.

4.000 páginas microfilmadas
e digitalizadas. Conteúdo
pesquisável no site.



Novos exemplares



www.filmeicultura.org.br



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



GOVERNO FEDERAL

REALIZAÇÃO



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

IHL

INSTITUTO
HERBERT LEVY