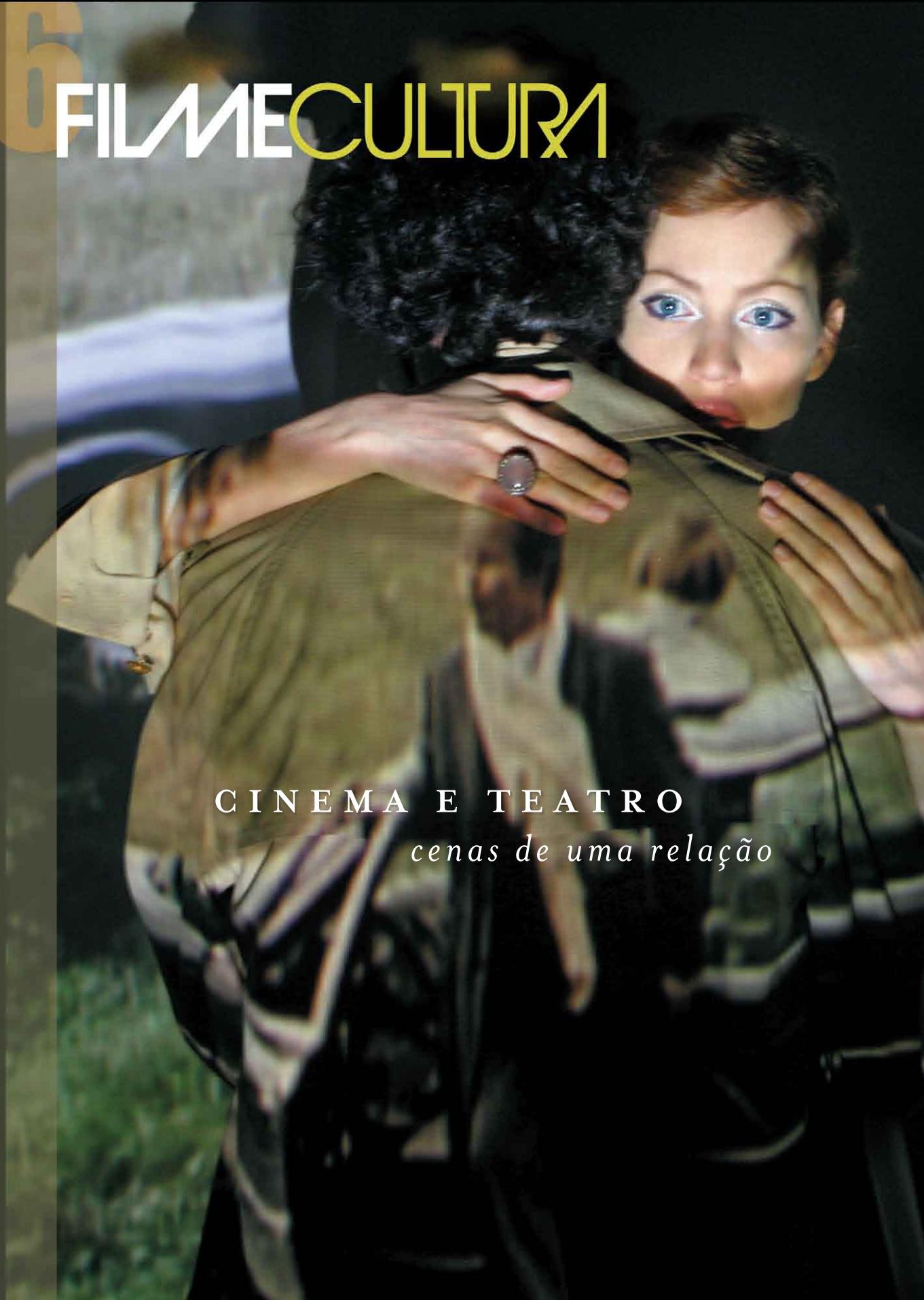


56

FILMECULTURA



CINEMA E TEATRO
cenar de uma relação



**A Petrobras
investe no cinema
para você
conhecer melhor
o Brasil.**

Essa parceria teve início em 1994, com a retomada do cinema nacional. A Petrobras patrocinou a produção, a distribuição e o restauro de mais de 500 filmes, como “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Foram vários sucessos de crítica e de público, que levaram arte, diversão e cultura para todo o Brasil.

Quando você vê um filme, vê muito mais do que o filme.



PETROBRAS

Ministério de
Minas e Energia



O DESAFIO É A NOSSA ENERGIA



PRESIDENTA DA REPÚBLICA DILMA ROUSSEFF
MINISTRA DA CULTURA ANA DE HOLLANDA
SECRETÁRIO EXECUTIVO / MinC VITOR ORTIZ
SECRETÁRIA DO AUDIOVISUAL ANA PAULA SANTANA
GERENTE DO CTAv LIANA CORRÊA

Filme Cultura é uma realização viabilizada pela parceria entre o Centro Técnico Audiovisual – CTAv/SAV/MinC e a Associação Amigos do Centro Técnico Audiovisual – AmiCTAv.

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

www.filmeicultura.org.br
www.twitter.com/filmeicultura
filmeicultura@filmeicultura.org.br



CTAv/SAV/MinC - Centro Técnico Audiovisual
Avenida Brasil, 2482 | Benfica | Rio de Janeiro | RJ | Brasil
cep 20930.040
tel 55 (21) 3501 7800





Henrique Gusmão e Francine Mello em

O sacrifício de Andrei

- 5 EDITORIAL** | **6 JOGOS DE CENA** DANIEL SCHENKER | **11 CINEMA DE PERFORMANCE** CARLOS ALBERTO MATTOS
16 EM BUSCA DO SUCESSO LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | **20 PRIMEIRAS AFINIDADES** RAFAEL DE LUNA FREIRE
26 UMA QUESTÃO DE INFLUÊNCIA FILIPE FURTADO | **30 UMA BOA PROMISCUIDADE** MESA REDONDA
36 UM VISUAL DE TEMPORALIDADES DINAH CESARE | **41 HISTÓRIAS DE TRAVESSIA** SUSANA SCHILD
46 ADAPTAÇÃO, RECRIAÇÃO DANIEL CAETANO | **51 TRÊS VEZES COMPADECIDA** GILBERTO SILVA JR.
56 BUSCA AVANÇADA / AMAXON LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | **57 ENSAIO FOTOGRÁFICO** IVAN CARDOSO
62 UM FILME / INSOLAÇÃO JOSÉ GERALDO COUTO E SÉRGIO MORICONI | **68 E AGORA?** JOÃO MOREIRA SALLES
70 E AGORA? CARLOS ALBERTO PRATES CORREIA | **73 OUTRO OLHAR / JOUEZ ENCORE, PAYEZ ENCORE** DANIEL CAETANO
76 LÁ E CÁ / THE BRIG JULIANO GOMES | **79 PERFIL: SILVEIRA SAMPAIO** LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
83 LIVROS / VIAGEM AO CINEMA SILENCIOSO DO BRASIL CARLOS ALBERTO MATTOS | **85 CINEMATECA DE TEXTOS** GERALD THOMAS
89 CURTAS: EU SOU VIDA, EU NÃO SOU MORTE LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | **91 ATUALIZANDO** CAIO CESARO
93 INFORME PETROBRAS JOSÉ CARLOS AVELLAR | **96 CINEMABILIA**

FILMECULTURA

SUPERVISÃO GERAL LIANA CORRÊA | EDITORES CARLOS ALBERTO MATTOS, DANIEL CAETANO
JORNALISTA RESPONSÁVEL CARLOS ALBERTO MATTOS (MTB 17793/81/83)

REDATORES CARLOS ALBERTO MATTOS, DANIEL CAETANO, LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | COORDENAÇÃO EXECUTIVA CAIO CESARO, ROSÂNGELA SODRÉ
PRODUTOR/PESQUISADOR ICONOGRÁFICO LEONARDO ESTEVES | ASSISTENTE DE PRODUÇÃO DANIEL MAGALHÃES
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO MARCELLUS SCHNELL | REVISÃO RACHEL ADES | PRODUÇÃO GRÁFICA SILVANA OLIVEIRA
COLABORADORES NESTA EDIÇÃO CAIO CESARO, DANIEL SCHENKER, DINAH CESARE, FILIPE FURTADO, GILBERTO SILVA JR.,
IVAN CARDOSO, JOSÉ GERALDO COUTO, JULIANO GOMES, RAFAEL DE LUNA, SERGIO MORICONI, SUSANA SCHILD

AGRADECIMENTOS CINEMATECA BRASILEIRA, CINEMATECA DO MAM, FUNARTE, INSTITUTO HERBERT LEVY,
JOSÉ ARARIPE JR., GERALD THOMAS, HECO PRODUÇÕES/EUGÊNIO PUPPO, EUROPA FILMES, MARCELO GRABOWSKY,
RIVA FARIA, FABRICIO FELICE, HERNANI HEFFNER, JOELMA ISMAEL, GLORIA BRÄUNIGER, JOSÉ SETTE,
LIVIA NASCIMENTO, KARINA SEINO, OLGA FUTEMMA, RENATA SARACENI, NATÁLIA DE CASTRO, JULIO DINIZ,
HAMILTON ALVES DE SOUZA, JOAQUIM EUFRASINO NETO, JOSÉ LUIZ ROSA, MARCELO REIS, MARCOS ANTÔNIO TEIXEIRA,
PEDRO MARES, RICARDO ALONSO DE OLIVEIRA, YOUSSEF JORDY, ELIZABETH FORMAGGINI, PAULO HENRIQUE VELOSO SOUTO



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

CTAV/SAV/MinC - Centro Técnico Audiovisual
Avenida Brasil, 2482 | Benfica | Rio de Janeiro | RJ | Brasil
cep 20930-040
tel 55 (21) 3501-7800

Estão abertas as inscrições para concorrer
a serviços gratuitos de mixagem, transfer e
empréstimo de equipamentos no **CTAV!**

Para concorrer entre no site www.ctav.gov.br

Secretaria do
Audiovisual

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

EDITORIAL

Nossa relação com as artes exige tempo e disposição. Pode valer a pena.

Há ocasiões em que a contrapartida maior é mesmo descobrir suas belezas e forças.

Este encontro, entretanto, faz nova cobrança de tempo e disposição: depois de roubarem os minutos necessários, talvez horas, para serem conhecidos, os trabalhos artísticos mais pregnantos invadem nossas ideias por muito mais tempo. Nos melhores casos, concedemos a eles um espaço na memória ao longo de toda a vida. Por isso precisamos falar deles, refletir sobre suas particularidades.

A revista Filme Cultura se dedica ao cinema, sobretudo ao cinema produzido no Brasil. Mas o cinema não é só o cinema, assim como o Brasil não é só o Brasil. O desejo de refletir sobre as obras permanece, e a Filme Cultura se mantém por esta razão fundamental: é um espaço para a reflexão.

Quando o cinema chegou, o teatro já estava aqui há pelo menos 25 séculos. Era natural que, para se estabelecerem como arte narrativa e de entretenimento, os filmes se aproximassem da arte dos palcos. A história do cinema, desde então, é marcada por um jogo de atração e repulsa com a linguagem teatral. Há algo da dança do tango nessa relação. Como os pares no salão argentino, um e outro se acoplam e se afastam sucessivamente.

No Brasil, a fase atual é de contato estreito. Filmes recentes estabelecem diálogos renovadores com a cena teatral. O registro audiovisual de performances e jogos de cena, em tom de ensaio, procura revelar a relação entre teatro e mundo. Espetáculos teatrais incorporam e se amalgamam a narrativas cinematográficas, propondo novos ambientes e modos de percepção.

Foi esse movimento que nos estimulou a mapear, nesta edição, as linhas que vêm propiciando tal encontro. Investigando a atualidade, este volume trata de questões de representação, teatralidade e capitalização de sucessos entre palcos e telas. Além disso, traça uma perspectiva histórica desse cenário de travessias. O trânsito de criadores e criações motivou análises sobre as influências estéticas mais marcantes e os caminhos da transposição de obras de um meio para o outro. A incorporação cada vez mais orgânica e expressiva de projeções audiovisuais em espetáculos cênicos também mereceu a atenção de nossos colaboradores.

André Bazin disse que o teatro é “um falso amigo” do cinema, pois de tão semelhante induz os cineastas a caírem em “todas as facilidades”. Se percebeu o fluxo das influências inverter-se na literatura, detectando no romance moderno elementos de linguagem cinematográfica, Bazin talvez não tenha tido tempo de testemunhar semelhante movimento no teatro. Não alcançou os capítulos mais surpreendentes desse relacionamento, os passos mais complexos desse tango. Alimentados pela tecnologia e pela crescente convergência de dispositivos de narratividade, o cinema e o teatro já não precisam falar alto para serem ouvidos um pelo outro.

OS EDITORES

FILMES RECENTES VALORIZAM MAIS OS PROCESSOS QUE OS RESULTADOS DAS INTERPRETAÇÕES E ENCENAÇÕES

Como faz o ator para se apropriar de vivências que não são suas? Alguns filmes voltados para a interface entre cinema e teatro parecem se debruçar sobre essa questão. Expõem mecanismos empregados na interpretação, valorizando mais a exposição dos processos de trabalho do que os resultados propriamente ditos. Mesmo em relação às produções que transportam para a tela espetáculos na totalidade, o objetivo está mais em conceber obras cinematográficas autônomas a partir deles do que em deixar registros de resultados para a posteridade (preocupação válida, apesar de artisticamente limitada).

Eduardo Coutinho colocou um anúncio no jornal convocando mulheres a relatarem para a câmera experiências pessoais. Era o início do projeto de *Jogo de cena*. Reuniu-as no palco do Teatro Glauce Rocha, com a câmera posicionada de frente para elas – sentadas de costas para a plateia vazia. Surpreendeu o público ao embaralhar depoimentos verdadeiros centrados em experiências de vida normalmente dramáticas com as interpretações desses depoimentos a cargo de atrizes.

A plateia identifica as atrizes mais conhecidas (Marília Pêra, Fernanda Torres, Andréa Beltrão). Nos demais casos, porém, hesita em arriscar quem é a dona da história e quem a interpreta, dada a qualidade com que cada atriz se apropriou de experiências das personagens reais. Eduardo Coutinho ocasionalmente entrevista as atrizes como se as histórias narradas pertencessem a elas. Mas o objetivo deste jogo de cena é fazer com que as atrizes rompam com vícios de representação em interpretações verdadeiras, sintonizadas com o instante imediato.

Em seu projeto seguinte, *Moscou*, Eduardo Coutinho continuou investigando os mecanismos de apropriação empregados pelos atores para alcançar verdade interpretativa. E sublinhou a conexão com o teatro ao convidar o Grupo Galpão para ensaiar, durante três semanas, *As três irmãs*. Coutinho valorizou o registro de um processo que, já se sabia desde o início, seria interrompido. Na peça de Anton Tchecov – dramaturgo filiado ao realismo, vertente, até então, pouco desenvolvida nos espetáculos da companhia mineira –, os personagens, residentes numa província, sonham em voltar para Moscou e revelam o sofrimento de existências abortadas.

Mente mentira

O elenco do Galpão fala de Moscou como se fosse a própria pátria e sobre os personagens como se, de fato, existissem. Os atores misturam fatos de suas vidas com as informações sobre os personagens. Enrique Diaz, diretor da Cia. dos Atores, convidado para conduzir o processo, propõe exercícios que partem do universo pessoal dos atores (pede que cada um fale o nome e a questão com a qual está se debatendo no momento) para, então, transcendê-lo (pede que cada um utilize como matéria-prima as memórias reveladas pelos colegas).

Quando o ator fala em primeira pessoa, nem sempre está trazendo à tona suas próprias experiências. A questão é abordada em *A falta que nos move*, filme de Christiane Jatahy oriundo do espetáculo teatral *A falta que nos move... ou todas as histórias são ficção*. A partir de uma situação usual (amigos se reúnem para um jantar e os ânimos se acirram enquanto esperam um convidado misterioso, um Godot), Jatahy procura fazer com que o elenco transmita ao espectador a sensação de improviso, de falas descortinadas no exato momento da filmagem ou até no instante em que o público assiste ao filme.

Os atores usam seus próprios nomes e discutem sobre a necessidade e a inutilidade de controlar as situações (gancho para suscitar reflexão sobre o eventual desejo de controle na criação artística). E também sobre a revelação de fatos de suas vidas pessoais (mas quem disse que são referentes às suas vidas?). Ao mesmo tempo, Jatahy denuncia que nada acontece ao acaso. O elenco segue um roteiro previamente estipulado (que aparece consultando em algumas passagens) e recebe instruções via celular.

Christiane Jatahy poderia ter suprimido essas passagens, de modo a fazer com que a plateia saísse do cinema com a impressão de que testemunhou um acontecimento ao vivo. Preferiu, porém, valorizar a tensão entre o apagamento da representação no registro dos atores e a exposição da artificialidade no processo de construção do trabalho.

A diretora discute a fronteira entre verdade e encenação – sintetizada na seqüência, ao final, em que os atores choram em *close*, com acompanhamento musical –, e mostra que ambas não são excludentes, uma vez que qualquer trabalho artístico é construído (e, portanto, artificial). Comprova que não importa muito se as histórias reveladas dizem ou não respeito às vidas dos atores, na medida em que o ato de contar um determinado fato, de presentificá-lo, inclui acréscimos e subtrações em relação ao ocorrido, resultando, assim, numa ficcionalização. Mas cabe perguntar até que ponto não assumir uma história narrada em primeira pessoa como própria pode evidenciar certa dose de pudor do ator, alguma dificuldade de levar a cabo uma exposição frontal?

O título do filme de Pedro Asbeg, *Mentiras sinceras*, resume – de maneira informal, mas precisa – a natureza do trabalho do ator, que assume experiências que não lhe pertencem como se fossem suas. Entretanto, ao buscar correspondências com a própria vida, o ator se expõe em alguma medida. Esse comprometimento faz com que deixe de ser um falseador. Asbeg registra não só os bastidores de *Mente mentira*, montagem de Paulo de Moraes para o texto de Sam Shepard, como destaca a fusão entre atores e personagens.



Assombrações

Não por acaso, Asbeg leva os atores a contar as histórias dos personagens como se fossem suas. “A gente vai se misturando com a personagem”, dizem. O processo de construção do ator sobressai no filme. Zécarlos Machado, em dado momento, afirma: “eu tenho que desenvolver uma partitura musical. É uma rede de proteção”. Através dessa partitura, o ator não garante que conseguirá imprimir um mesmo nível de qualidade para seu trabalho a cada noite. Até porque a repetição é impossível, tendo em vista que não há como acessar o passado. Mas a partitura faz com que o ator firme uma base. Graças a ela, a qualidade da atuação não oscilará tão abruptamente.

A impossibilidade de fazer uma cena idêntica à anterior também desponta em *Testemunha 4*, filme de Marcelo Grabowsky que acompanha o trabalho da atriz Carla Ribas (mãe do diretor) em *O Interrogatório*, espetáculo de Eduardo Wotzik para o texto de Peter Weiss. O dramaturgo assistiu aos depoimentos de sobreviventes do campo de concentração de Auschwitz e acusados de nazismo no Tribunal de Frankfurt, em 1965, e estruturou o texto, dividindo-o em 11 partes, da chegada ao campo de concentração à entrada no forno crematório.

Wotzik fez de *O Interrogatório* uma encenação de seis horas de duração. Durante esse tempo, os espectadores podiam entrar e sair do teatro, sem atrapalhar o andamento da ação. Para tanto, o diretor recriou no teatro da Casa de Cultura Laura Alvim a atmosfera de uma sala de tribunal. Os atores – vítimas e acusados – sentavam-se na plateia. Outros surgiam como funcionários do tribunal, executando, com discrição, funções como varrer o chão ou renovar a água e o café. Esta reconstituição dava ao espectador uma sensação de credibilidade.

Ao final das seis horas, o espetáculo recomeçava até completar 24 horas ininterruptas. A apresentação se iniciava às 18h e terminava no início da noite do dia seguinte. Wotzik lançou uma proposta aos atores: tentar não se distanciar do personagem em nenhum momento. Grabowsky segue, então, Carla Ribas, mostrando-a não só nos instantes em que está em cena (em *close* ou por meio de recortes de partes do corpo) como nos bastidores.

A atriz evidencia a opção por uma interpretação catártica. Não desmonta quando sai do palco e vai para o camarim ou a varanda para fumar ou comer sanduíche, e nem mesmo quando uma espectadora (a atriz Suzana Saldanha) se aproxima para parabenizá-la. Mas as mudanças ocorrem, inevitavelmente. Marcelo Grabowsky mostra como os atores fazem as cenas de maneiras diversas a cada apresentação, devido tanto à impossibilidade de repetir quanto ao inevitável cansaço decorrente da maratona.



Hysteria

Como os cineastas já mencionados, Evaldo Mocarzel se distancia da limitação do registro nos diversos filmes que tem assinado a partir de espetáculos de companhias bastante representativas no cenário teatral contemporâneo. Mocarzel já realizou produções escoradas em encenações do Teatro da Vertigem (*BR3*, dividido em registro da montagem e documentário do processo, e *A última palavra é a penúltima*), de Os Fofos Encenam (*Assombrações*) e do Grupo XIX (*Hysteria*), entre outros.

Em *Hysteria*, que dirigiu com Ava Gaitán Rocha, Mocarzel não vai direto à encenação de Luiz Fernando Marques. Começa mostrando manifestações da natureza realçadas por partitura sonora, conectando-as, a partir de dado instantâneo, ao funcionamento do corpo feminino. A mulher é a protagonista de *Hysteria*, que enfoca a agonia de internas de um sanatório na segunda metade do século XIX. Antes de o espetáculo começar, os espectadores são separados por sexo. Os homens assistem do lugar convencional do público; as mulheres, acomodadas dentro da cena, são nomeadas como internas do sanatório e convidadas a interagir com as atrizes.

No filme, fragmentos da encenação são entremeados por falas em *off* das atrizes sobre o diálogo estabelecido entre a mulher do século XIX e a do XXI, e sobre o estudo realizado pelo grupo em torno do universo da histeria. Evaldo e Ava também destacam os constantes deslocamentos do grupo, que apresentou a montagem – sempre durante o dia, valendo-se da luz natural – em muitos lugares, aproveitando as especificidades de cada espaço.

Assombrações é um filme ainda mais liberto do espetáculo que lhe deu origem: *Assombrações do Recife Velho*, de Os Fofos Encenam, grupo capitaneado pelo dramaturgo e diretor Newton Moreno. Evaldo Mocarzel reúne diversas falas (todas em *off*) voltadas para a garantia da ocorrência de assombrações. O cineasta filma construções degradadas, cemitérios, espaços abertos e arruinados de uma cidade fantasma.

Já no documentário sobre *BR3*, Mocarzel recolhe depoimentos do diretor (Antônio Araújo), do dramaturgo (Bernardo Carvalho), dos atores e da equipe técnica a respeito dessa encenação singular do Teatro da Vertigem, que após períodos de imersão em Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo; Brasília, capital; e Brasileia, no interior do Acre, descortinou uma radiografia do Brasil em pleno Tietê. O diretor mostra a complicada engenharia de produção para realizar o espetáculo no rio (os espectadores saíam de barco e as cenas aconteciam nas margens); os desafios enfrentados pelo elenco; a contracena com o espaço urbano;



e a polêmica aposta numa história com início, meio e fim após as experiências com a *Trilogia bíblica* (*O paraíso perdido*, *O livro de Jó*, *Apocalipse 1,11*). Em destaque, o processo intenso vivenciado pelos integrantes de *BR3*. Antônio Araújo diz que a desestabilização suscitada pelo novo trabalho fez com que os atores sentissem saudade do processo de *Apocalipse 1,11*. Mas o diretor lembra que os atores costumam mesmo evocar processos anteriores quando se deparam com as dificuldades do novo trabalho. (Leia também o artigo *As paixões siamesas de Evaldo Mocarzel* em www.filmeicultura.org.br)

Outro grupo renomado, este com valor histórico, o Teatro Oficina, vem sendo amplamente documentado. A saga *Os sertões*, leitura cênica de José Celso Martinez Corrêa para o livro de Euclides da Cunha, gerou cinco espetáculos (*A terra*, *O homem I*, *O homem II*, *A luta I* e *A luta II*) que somam 26 horas de duração. Cada um foi filmado por um diretor diferente (Tommy Pietra, Fernando Coimbra, Marcelo Drummond, Elaine Cesar e Eryk Rocha), o que comprova o desejo de não reduzir a experiência cinematográfica ao registro da cena.

O monumental *Os sertões* deu origem a mais um filme: *Ardor irresistível*. A diretora Ava Gaitán Rocha acompanha a ida do Oficina até a lendária Canudos para apresentar os espetáculos. Parece haver um desejo de estabelecer uma ligação entre Canudos e o Oficina, ambos espaços de resistência, a julgar pela trajetória da companhia de Zé Celso, que, fundada no final dos anos 50, vem reformulando, ao longo do tempo, as suas plataformas.

Hoje, o Oficina, rebatizado como Uzyna Uzona, apresenta um teatro carnavalesado, dionisíaco e orgiástico, apresentado num palco-passarela, configuração reconstituída em cada lugar que o grupo desembarca. A diretora recorre a diferentes texturas de imagens, câmera instável e *close* nos corpos, num filme de fluxo interrompido, que propositadamente não desenvolve os planos que anuncia (a experimentação visual, a documentação dos moradores de Canudos, a reconstrução do espaço cênico, as apresentações).

O Oficina desponta ainda em *Evoé! – retrato de um antropógrafo*, filme panorâmico de Tadeu Jungle e Elaine Cesar, voltado para a trajetória de José Celso Martinez Corrêa. Em destaque, o amálgama entre vida e arte, próprio de um artista que passou por transformações contundentes no decorrer das décadas. “Eu era um chato, oprimido. Ficava brigando, reclamando. Até uma passagem de Ano Novo depois da volta do exílio, quando fui tomado por Dionísio”, declara Zé Celso, que passou os anos de exílio, entre 1974 e 1979, em Portugal e Moçambique.

Não há como citar todos os trabalhos que vêm surgindo em torno da interface entre teatro e cinema, mas não seria justo deixar de destacar os experimentos cinematográficos desenvolvidos pela Companhia do Latão, conduzida por Sérgio de Carvalho, especializada no teatro de Bertolt Brecht. Vale mencionar, em especial, *Entre o céu e a terra*, filme centrado em investigação em torno da obra de Machado de Assis. Diogo Noventa, Luiz Gustavo Cruz e Sérgio de Carvalho filmaram sem som, elemento acrescido no momento da exibição – no palco, durante a apresentação teatral – pelos próprios atores, que complementam no presente uma manifestação normalmente vinculada ao passado, como o cinema.

Daniel Schenker é crítico de cinema e teatro, doutorando em teatro pela UniRio.

CINEMA DE PERFORMANCI

ECOS DAS CHANCHADAS E DOS MARGINAIS NA TEATRALIZAÇÃO DE NOVOS COTIDIANOS

Existe no cinema brasileiro contemporâneo uma tensão entre a busca de novos caminhos e a referência a formatos do passado; entre a pulsação de vida que anima certos filmes e o desejo de construir marcas estéticas reconhecíveis. Nessa tensão, algo que se pode aferir como concreto e visível é o recurso frequente à teatralidade. Não me refiro aqui a uma relação explícita e nominal com o teatro, esta também bastante frequente, como analisado em outros artigos desta edição. Falo de uma qualidade teatral que apenas contamina a estrutura e a enunciação de tantos filmes, fazendo com que a linguagem cinematográfica muitas vezes se condicione ao jogo entre atores e espaço cênico, ou mesmo potencialize esse jogo pelos efeitos da duração e da montagem.

Podemos localizar duas tendências predominantes numa retomada de sentidos de teatralidade próprios de outros momentos históricos do cinema brasileiro. Enquanto um segmento do cinema mais voltado para a invenção e a experimentação retoma signos e comportamentos cênicos do Cinema Marginal das décadas de 1960 e 70, filmes de ambições mais comerciais assumem seu parentesco com a chanchada dos anos 1930 a 60. Cabe ressaltar que essa separação não é rígida, uma vez que muitos procedimentos da chanchada foram reabilitados pelos ditos marginais e hoje se fazem igualmente presentes em filmes de pretensões bastante distintas. A teatralidade é um deles.

Essa nova-velha teatralidade envolve diversos traços gramaticais a partir da concepção das cenas e de sua participação na economia narrativa dos filmes. De maneira geral, ela se manifesta no entendimento da cena não como recorte de uma realidade em pleno fluxo, mas como situação vivida num palco virtual, cujos limites são vistos claramente. Limites não apenas espaciais, mas também temporais, uma vez que a cena contém uma semiautonomia, relacionando-se com as outras de maneira rarefeita, poética, indireta.

Vejamos os exemplos de dois *road movies* recentes: *Estrada para Ythaca*, dos Irmãos Pretti e Primos Parente, e *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande. Por mais que o gênero imponha sua narratividade por natureza progressiva, o movimento (a história) importa bem menos que as grandes pausas (situações), quando a ação se exerce mais como performances isoladas do que como elos de uma corrente dramática. Há em cada uma dessas grandes pausas uma unidade de tempo e espaço que remete à cena teatral, mesmo quando



Bang bang

ACERVO FUNARTE

A alegria





Aviso aos navegantes

não se constituem de planos-sequência. Em *Ythaca*, tanto a parada para almoço numa clareira quanto a conversa com dança e música diante dos faróis do carro (que transformam um trecho de estrada escura em palco frouxamente iluminado) fazem do quadro uma espécie de *tableau vivant*, com atores reunidos em esquetes assumidamente teatrais.

A reunião de atores dentro do quadro, quase sempre em posição frontal, era exercida com frequência tanto nas chanchadas quanto nos filmes marginais. Nas primeiras, valia a herança do teatro de revista, no qual os atores se dirigiam ambigualmente uns para os outros e para a plateia. A clássica comédia *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950), por exemplo, trazia arranjos cênicos que “justificavam” essa frontalidade: as conversas no convés do navio, num balcão ou na plateia dos shows, transcorridas inteiras num único plano com todos os participantes dentro do quadro. Poucas cenas, as mais funcionais ou de correria, eram decupadas em diversas tomadas. A maioria das sequências compreendia alguma performance musical, número de mágica ou gague vistos em sua inteireza.

Esse modelo tem sido reproduzido por neochanchadas como *Billi Pig*, *A mulher invisível* e *As aventuras de Agamenon – o repórter*, ou mesmo por filmes que buscam resgatar uma teatralidade nostálgica, como *O palhaço*, ou a alma do *vaudeville*, como *Elvis e Madonna*. Também aqui o formato da sucessão de performances mais ou menos estanques substitui a fluidez narrativa das comédias mais naturalistas.

Nos filmes de diretores jovens identificados com o cinema de invenção, percebe-se o que Cezar Migliorin atribui a uma “crise do roteiro”. E aqui cabe citar um trecho de seu ensaio *Por um cinema pós-industrial* (Revista Cinética, fev. 2011):

“O desconforto com o modelo industrial é algo que está nos filmes, na organização dos sets, na dimensão processual das obras que com frequência têm rejeitado a ideia de continuidade entre projeto e produto, como na lógica industrial. Se pensarmos em alguns importantes cineastas contemporâneos, como Pedro Costa, Abbas Kiarostami, Eduardo Coutinho, Miguel Gomes, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke, todos eles teriam sérios problemas para aprovar projetos e terem suas contas aceitas na grande maioria dos editais brasileiros, uma vez que trabalham o filme dentro de um processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não de roteiro e realização, como prevê a lógica industrial.” (<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>)

Como vários desses longas são feitos à margem dos editais, a preocupação com a escritura se dilui em benefício do momento da filmagem. As cenas são então concebidas como algo que fica entre a experiência (vivida) e a experimentação (encenada). O resultado são filmes compostos por uma sucessão de performances. *Os residentes*, de Tiago Mata Machado, com seus esquetes godard-debordianos sobre guerrilha e poder, é talvez o exemplo mais acabado desse tipo de filme “espatifado contra a parede” (no feliz dizer do crítico Fábio Andrade). A recusa à progressão e à continuidade dramática transfere a ênfase para o fragmento, a cena estanque. É claro que nem todos são filmes em cacos. Nem todos enfocam situações nas vidas de seus personagens de maneira tão pouco linear quanto *O céu sobre os ombros*

(Sérgio Borges), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro) e *Transeunte* (Eryk Rocha). Mas, ainda quando há cronologia e lógica de causa e efeito, como em *Riscado* (Gustavo Pizzi) e *Os monstros* (Pretti-Parente), a força das unidades e a sua relativa completude se impõem sobre a tênue linha que as une.

Os residentes, história de um grupo de jovens atores encerrados numa casa prestes a ser demolida, enfeixa uma série de características extremas desse modelo. Seu diretor admitiu que cada momento deveria ter “a sua autonomia em relação ao todo”. E acrescentou: “Mesmo porque não quero nem consigo filmar cenas meramente funcionais”. Esse princípio é levado para dentro do filme através da fala de um personagem que soa como manifesto. Ele diz que “o jogo deve tomar conta da vida inteira” no rumo de uma “construção experimental da vida cotidiana”, composta de “momentos percíveis deliberadamente preparados” e cujo êxito é seu “efeito passageiro”.

Tanta rarefação de intenções e resultados pretende, de alguma maneira, apagar os limites entre arte e vida, incorporando elementos de uma à outra – algo aliás muito caro à *performance art*. Estamos então no terreno da teatralização da vida e da distensão da arte para fora dos limites da economia narrativa. A performance se aproxima do ritual, em que o tempo é aquele que a cerimônia requer, não o que lhe seria imposto por outras razões. Um casal de atores que são cônjuges de fato discutem sua relação entre lágrimas e depilações numa sequência de 15 minutos de *Os residentes*. Os quatro atores de *Os monstros* entregam-se a uma igualmente longa performance de improvisação jazzística nos minutos finais do filme. Outra longa cena de jazz aparece em *As horas vulgares* (Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize). O jazz, por sinal, consolida esse ideal de unidade na improvisação, permitindo que o inconsciente do grupo aflore e seja assimilado pelo Outro, que é a plateia.

Nos rituais da performance, a confusão entre atores e personagens é uma constante. Isso está na raiz das experimentações de vários desses filmes, com destaque para *A falta que nos move*, transposição para a tela da aventura de criação teatral proposta por Christiane Jatahy. O fato de os atores se tratarem por seus próprios nomes, levarem à cena fragmentos de suas realidades e incorporarem o acaso das filmagens cria uma área cinza na representação, uma hibridez de registros já bastante praticada nas combinações de ficção e documentário. Quem diante de filmes como esse lembra-se do trabalho de Jorge Bodanzky, Orlando Senna e João Batista de Andrade nos anos 1970 (*Iracema*, *Gitirana*, *Diamante bruto*, *Caso Norte*, *Wilsinho Galiléia*) certamente está pensando na mescla de procedimentos e na disposição para atirar o filme na poeira da realidade. E terá mais razão ainda em remontar ao cinema marginal, que forneceu as bases para tais experiências.

O próprio Andrade, com *Gamal, o delírio do sexo* (1970), assim como José Agrippino de Paula em *Hitler Terceiro Mundo* (1968) e Rogério Sganzerla muito especialmente em *Sem essa, Aranha* (1970), calcou seus filmes na sucessão de performances, boa parte delas ocorridas nas ruas, diante do olhar surpreso dos populares. A intervenção no espaço público era então uma estratégia de produção e autoproteção (o desembarque súbito da equipe numa praça ou numa favela, a filmagem improvisada e a retirada rápida antes que a polícia desse as caras). Ao mesmo tempo, era uma afronta à tentativa do Cinema Novo de produzir uma representação racional do



A falta que nos move

país. Isso numa época em que mesmo Glauber Rocha aprofundava sua veia performática com *Câncer* (1972) e depois *Di* (1977) e *A idade da terra* (1980). Vale citar a seguinte passagem do ensaio *Encontros com a sifilização brasileira*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (UFRN) a respeito de *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970):

“A maneira como se filma, os temas e personagens que se escolhe, os gestos que os personagens realizam, a cenografia, a maquiagem, as vestimentas, as falas, os corpos dos atores, as performances que realizam, compõe (sic) não apenas a mensagem estética do filme, como sua mensagem política, uma micropolítica, atenta para as revoltas individuais, microscópicas, cotidianas, aquela que se passa ao rés dos corpos, aquela que provém do desejo, aquelas práticas que instauram novas relações, que abrem as pessoas para linhas de fuga, para viagens e miragens, filmes como se fossem alucinógenos, que dão acesso a uma nova forma de perceber e viver a realidade”.

Algo desse ideário estético-político comparece em filmes como *Os residentes* ou *A alegria*, este de Bragança e Meliande, embora reconfigurado por uma preocupação de acabamento, construção de simetrias etc., traços estranhos à maioria dos marginais. A provocação direta e o tom agressivo de antes foram substituídos por alusões mais poéticas e uma enunciação lacônica, às vezes mesmo depressiva. Tampouco há mais a deliberada intervenção no real coletivo. Quando a rua ou a estrada aparecem nesses novos filmes, são espaços ermos percorridos apenas pelos personagens. São como palcos para suas atuações. A performance tem lugar quase sempre entre as paredes de casas, apartamentos e galpões, refletindo talvez a obsessiva autorreferência, o confinamento dos temas a grupos restritos, geralmente de amigos.

A ideia dos companheiros que se reúnem para uma festa, uma viagem ou uma pequena aventura qualquer se repete em todos os exemplos citados até aqui, mais *As horas vulgares* e *No lugar errado* (Pretti-Parente). Um componente erótico chega a se insinuar nessa onda de performances mútuas, nessa troca de estímulos em busca de sintonia, clímax e catarse. O objetivo de “gozar junto” não é estranho à fenomenologia das performances grupais. Enquanto isso, o mundo lá fora permanece num eterno extracampo.

Em *A falta que nos move* há mesmo o comentário de que o apartamento era algo apartado da realidade. Ou seja, na mesma medida em que esses filmes procuram colar a arte à vida privada pelos caminhos da teatralidade, reconhecem e enfatizam sua distância de qualquer comprometimento com uma representação do real para além das fronteiras daqueles aposentos.



Os residentes PEDRO VENEROSO

Uma série de marcas da teatralidade dos anos 1970 prevalece, contudo, no cinema de invenção contemporâneo. Além da frontalidade e da reunião de personagens em quadros (*tableaux*), há um frequente recurso às máscaras e fantasias, o que associa os filmes de Bragança e Meliande ao *Bang bang* de Andrea Tonacci (1970) e a *Hitler Terceiro Mundo*, apenas para citar alguns. A performance corporal ou musical assumida como cena teatral dentro do filme é outro traço a ligar os dois tempos históricos – ou mesmo os três, se considerarmos certas interpretações paródicas como herdeiras do espírito das chanchadas.

Típico da estética das performances é também a consideração do movimento dos atores como geometria dentro do espaço cênico. A par de toda deambulação sem rumo muito definido, é comum nesses novos filmes vermos corpos que cortam o quadro de uma ponta à outra, desenham círculos no seu perímetro ou caminham em direção à câmera até preencher todo o espaço visual. O plano concebido como sucedâneo do palco (frontal, simétrico e performático) é também recorrente nos filmes dos Pretti-Parente, em *Os residentes* e em *Djalioh*, o Flaubert-performance de Ricardo Miranda.

Por vezes a performance deixa de ser um recurso expositivo e se assume como ato performático de verdade. As apresentações da mulher gorila, os números musicais dos Pretti-Parente e de *Desassossego (filme das maravilhas)* (realização coletiva coordenada por Bragança e Meliande), as performances corporais de *Os residentes*, o choro coletivo que encerra *A falta que nos move* são momentos em que se cristalizam e radicalizam os princípios que regem os filmes inteiros.

Filmes de performance não se restringem ao ramo puramente ficcional. Aí se situa também a crescente inflexão da filmografia de Eduardo Coutinho para o campo do “depoimento encenado”, com a incursão explicitamente teatral de *Moscou*, que certamente inspirou, entre outros, *Mentiras sinceras*, de Pedro Asbeg. São eminentemente performáticos filmes como *Estamira* (Marcos Prado) e híbridos como *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira), *Girimunho* (Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina), *Avenida Brasília Formosa* e *Uma longa viagem* (Lúcia Murat). Isso sem falar nos documentários que tratam da performance em si e dela se imantam, a exemplo de *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader) e dos filmes de Paula Gaitán sobre/com as atrizes Maria Gladys (*Vida*) e Marcélia Cartaxo (*Agreste*).

Eternizar o transitório é uma das mais nobres atribuições do cinema. Mas o que presenciamos nas telas hoje é bem mais que isso. É o resgate de uma teatralidade que o cinema sempre vai buscar quando quer contestar ou desviar-se do ilusionismo transparente. É uma volta ao corpo, ao sentido de cena construída e, em última análise, ao primado da fantasia.



A PEÇA CÔMICA E A TRADIÇÃO TEATRAL NO CINEMA BRASILEIRO

No Brasil, as relações entre cinema e teatro nunca se pautaram por grandes conflitos, discordâncias ou polêmicas. Ao contrário do que historicamente se tem verificado com a televisão, o teatro nunca foi de fato um “antagonista” político, econômico ou ideológico do cinema, e sua presença mais ou menos pronunciada nos enredos ou no tratamento formal dos filmes parece ter incomodado bem mais o purismo de uma certa crítica do passado do que os próprios realizadores ou mesmo o público.

Cala a boca Etelevina

Desde os primórdios da atividade cinematográfica no país, a literatura – e, por extensão, o texto teatral – frequentemente foi procurada por produtores e diretores como uma forma de conferir certa “nobreza” necessária à legitimação dos filmes. É menor a quantidade de títulos que trabalham poeticamente a relação cinema/teatro prescindindo da adaptação teatral. Mas mesmo nesses casos, o teatro é tomado de forma positiva, como um território repleto de inúmeras possibilidades criativas cujo acesso a princípio só traria vantagens ao cineasta. Em um caso como no outro, ancorando-se ou não no texto teatral, o cinema tende a reconhecer no teatro um aliado em potencial e não um obstáculo.

Nesse sentido, é possível falar em uma *tradição teatral* no cinema brasileiro. E embora o senso comum insista em fixar a história da produção local em termos de fragmentação ou ruptura, com seus periódicos “ciclos”, “surto” e “renascimentos”, as relações amistosas entre cinema e teatro apontam para um outro entendimento desse processo, pois se mantêm praticamente inalteradas ao longo de décadas, teimando em estabelecer pontes entre épocas distantes e propostas diversas.

No interior dessa tradição, tanto se pode elencar filmes “de autor” preocupados com o resultado estético do cruzamento entre cinema e teatro quanto propostas “comerciais” mais ou menos oportunistas, que buscam nos sucessos de público das temporadas teatrais uma

CINEMA E
TEATRO

EM BUSCA DO

forma de capitalizar seus projetos. Essa segunda vertente, certamente a mais prolífica em termos industriais, se constitui de filmes que, em sua grande maioria, encaram o teatro não propriamente como um universo artístico a ser investigado, mas como matéria-prima a ser explorada, estratégia de *marketing* para conquistar o “mercado”. É nesse eixo principal da tradição teatral que o cinema brasileiro recente –dos anos 2000 para cá – vem buscando inspiração para algumas de suas principais apostas comerciais.

A divisão aqui proposta não exclui acordos entre a “cultura culta” e o apelo popular, bastando pensar no caso de *O auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), adaptação da peça de Ariano Suassuna produzida pela Globo Filmes. O longa, estrelado por Selton Mello, Matheus Nachtergaele e uma série de atores globais, incluindo a participação especial de Fernanda Montenegro, chegou aos cinemas depois de ter sido exibido na televisão em seu formato original de minissérie. Mesmo assim – ou talvez por isso –, foi visto por 2.175.166 espectadores (fonte para esse e para os demais números de mercado citados neste texto: Ancine).

Poucos anos depois, outra adaptação cinematográfica de um texto teatral, também dirigida por Guel Arraes, voltaria a dar um notável resultado de bilheteria: *Lisbela e o prisioneiro* (2003), filme inspirado na peça de Osman Lins. Novamente o apoio midiático da Globo Filmes e o elenco televisivo (Selton Mello, Débora Falabella, Bruno Garcia etc.) garantiriam um retorno de público ainda maior que *O auto da Compadecida* (3.174.643 espectadores).

Em termos estéticos, o diálogo maior proposto por Guel Arraes não envolve tanto o teatro e o cinema, mas sobretudo este último e a televisão. No caso de *O auto da Compadecida*, mais emblemático do que *Lisbela e o prisioneiro*, ele se dá menos na pretensa “agilidade” da edição (resultado não de uma deliberada emulação do ritmo televisivo, e sim do esforço de condensação de uma minissérie para um longa-metragem) do que na utilização da película 35mm mesclada ao investimento em certos efeitos especiais videográficos que, aliás, até caíam razoavelmente bem na tela pequena, mas resultavam desastrosos nas salas de cinema. No entanto, é inegável que o sucesso de *O auto da Compadecida* decorria também da força e da qualidade dramática do texto original de Suassuna.

Não por acaso, a versão de Arraes foi a terceira a ser levada ao cinema, sendo precedida de outros dois sucessos de bilheteria igualmente apoiados em chamarizes da televisão: *A Compadecida* (George Jonas, 1969), com a “namoradinha do Brasil” Regina Duarte, e *Os Trapalhões no auto da Compadecida* (Roberto Farias, 1987). Essas duas versões, por sua vez, já contavam com o sucesso e o prestígio conquistados pela peça junto ao público e à crítica desde sua primeira representação pelo Teatro Adolescente do Recife, em 1956.

Mas a “fórmula de sucesso” que *O auto da Compadecida* e *Lisbela e o prisioneiro* pareciam sugerir ser infalível – texto teatral de prestígio interpretado por elenco famoso de televisão – na prática não se verifica. Se em alguns filmes ela foi eventualmente bem-sucedida do ponto de vista comercial, e é bem esse o caso dessas duas adaptações de Guel Arraes, isso está longe



Irma Vap – o retorno

de ser uma regra. Dois filmes lançados em 2006, *Trair e coçar é só começar* (Moacyr Góes) e *Irma Vap – o retorno* (Carla Camurati), atestam exemplarmente o fracasso dessa estratégia.

A despeito de suas enormes diferenças – que ressaltarei adiante –, há alguns pontos comuns entre esses dois filmes. O primeiro, e talvez o mais evidente deles, é a estratégia de resgatar dois estrondosos sucessos de público do teatro brasileiro. As duas peças estrearam em 1986, sendo que *Trair e coçar é só começar*, comédia escrita por Marcos Caruso, vem sendo encenada até hoje, perfazendo, assim, 26 anos de carreira ininterrupta; *O mistério de Irma Vap*, adaptação da peça *The mystery of Irma Vep*, do teatrólogo norte-americano Charles Ludlam, acabou se tornando um dos maiores clássicos do teatro “besteira” brasileiro dos anos 1980, permanecendo por onze anos em cartaz. Apesar disso, ambos os filmes foram retumbantes fracassos de bilheteria (o filme de Góes fez pouco mais de 480 mil espectadores; *Irma Vap* somou menos ainda: 247.325).

Trair e coçar... e *Irma Vap* também lidam com a nostalgia de um tipo de humor que já esteve mais em moda no Brasil – mas aqui as semelhanças entre os dois projetos já se mostram bem menos claras. É precisamente na relação com o passado – e, portanto, com a tradição teatral/cinematográfica – que as diferenças entre os dois filmes ganham contornos mais definidos.

A base de *Trair e coçar é só começar* é a chanchada, que no teatro e no cinema dos anos 1930-50 conquistou extraordinário sucesso popular, colecionando também detratores na crítica e no meio artístico. E, tanto no caso do texto de Marcos Caruso quanto no do filme de Moacyr Góes, uma referência direta pode ser encontrada na peça de Armando Gonzaga, *Cala a boca Etelvina*, escrita em 1925 e adaptada com o mesmo título para o cinema por Eurides Ramos, em 1958.

Etelvina e Olímpia, esta última a personagem principal de *Trair e coçar...*, são ambas empregadas domésticas que se veem enredadas nas confusões amorosas/financeiras de seus patrões, com os quais mantêm uma relação ambígua de afeto e de interesse. Na versão cinematográfica de Moacyr Góes, Adriana Esteves foi a escolhida para viver Olímpia. Apesar do esforço da atriz, o tom de escracho pretendido sequer passa perto daquele eternizado por Dercy Gonçalves, que com seu talento histriônico sustenta *Cala a boca Etelvina* do princípio ao fim.

A aposta – e o principal risco – de *Trair e coçar...* parece ter sido encarar a tradição da chanchada teatral/cinematográfica tomando como certa sua suposta atemporalidade: o simples desfilar de velhas situações cômicas, dos arquiconhecidos quiproquós, de personagens farsescos tão familiares, já garantiria automaticamente a adesão do público. O gesto é até simpático, em sua aparente despretenção. Os resultados, no entanto, se mostraram muito aquém do esperado.

Evitando esse tipo de relação ingênua com o passado, Carla Camurati investiu em uma estratégia bem diversa: *Irma Vap – o retorno* não é a adaptação da peça consagrada nos anos 1980 por Ney Latorraca e Marco Nanini, mas um filme que tem como ponto de partida um roteiro original (de autoria de Camurati, Melanie Dimantas e Adriana Falcão), com personagens

Trair e coçar é só começar



ficções que justamente pretendem remontar a peça. A herança teatral/cinematográfica que fundamenta o projeto passa aqui por uma elaboração mais refinada, de caráter metalinguístico, na qual certos elementos típicos do teatro e do cinema brasileiros da década de 1980 são resgatados e retrabalhados na própria estrutura dramática do filme.

Assim, *Irma Vap – o retorno* dialoga com as referências hollywoodianas dos anos 1940-50, com o humor paródico do *terrir* e os chavões estilísticos que tanto marcaram o cinema paulista “pós-moderno”. Ao mesmo tempo, ao trabalhar com os mesmos Ney Latorraca e Marco Nanini (também interpretando mais de um papel), a diretora pôde se apoiar no talento múltiplo e na popularidade desses dois atores, procurando com isso atrair o possível interesse daqueles que assistiram à peça no teatro.

Sob esse aspecto, portanto, o caso de *Irma Vap* é o oposto de *Trair e coçar é só começar*. Dando peso histórico ao passado, Carla Camurati tomou o cuidado de revestir seu resgate da tradição cômica com uma capa referencial aparentemente mais a gosto de um público de classe média altamente midiático. Mas essa operação, executada com uma cautela e um planejamento excessivos, acabou impedindo que a emoção necessária ao projeto aflorasse de forma mais intensa.

Outras adaptações cinematográficas bem-sucedidas em termos de público – *A partilha* (Daniel Filho, 2001); *Divã* (José Alvarenga Jr., 2009); *Qualquer gato vira-lata* (Tomas Portella, 2011) – atestam que esse veio da tradição teatral no cinema brasileiro tem como principal fonte de inspiração a comédia, traço comum de todos os filmes aqui comentados. Sempre que o cinema brasileiro buscou no teatro uma fonte estratégica de inspiração, ele se voltou para a peça cômica. Basta que se analise a trajetória de um cineasta como Luiz de Barros, que tanto se dedicou ao cinema como ao teatro (como diretor artístico da Companhia Tró-ló-ló ou à frente da Companhia Teatral Rataplan, nos anos 1920). Em sua primeira passagem pelos estúdios da Cinédia, Luiz de Barros conquistou a confiança de Adhemar Gonzaga adaptando *O jovem tataravô* (1936), *Samba da vida* (1937) e *Maridinho de luxo* (1938), três comédias de sucesso. Foi este também o caso da Vera Cruz e da Maristela, os principais estúdios paulistas dos anos 1950, que em momentos de crise, ao se voltarem para a reconquista do público, abandonaram as raízes de um teatro comprometido com o repertório “sério”, aos moldes do TBC, e buscaram na comédia teatral popular um porto seguro – a Vera Cruz, com *A família Lero-lero* (Alberto Pieralisi, 1953); a Maristela, com *A pensão da D. Estela* (Alfredo Palácios e Ferenc Fekete, 1956).

Há casos, porém – como na comédia romântica *Divã* e em um melodrama anêmico recheado de pretensões humorísticas como *Polaróides urbanas* (Miguel Falabella, 2008) –, em que talvez seja necessário questionar se o que de fato está em jogo é mesmo a relação entre cinema e teatro. Uma análise mais cuidadosa poderia enxergar aí não propriamente o reflexo da tradição teatral no cinema brasileiro, mas a permanência do diálogo entre o teatro e a televisão, em relação ao qual o cinema – sem brilho ou ousadia – permaneceria apenas a reboque.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEATRALIDADE DO CINEMA SILENCIOSO NO BRASIL

CINEMA RIO BRANCO

SONHO DE VALSA

O Cinema Rio Branco continua a trilhar a senda gloriosa que lhe tem sido apanágio, desde a sua inicial abertura.

O seu capricho de sempre apresentar novidades, confeccionando programas onde cada numero é um successo real, offerece agora á sua clientella chic — o *SONHO DE VALSA* o vaudeville que mais estrondoso applauso obteve n'uma carreira triumphal atravez o mundo.

Com o escrupuloso capricho com que a direcção do Cinema Rio Branco montou e fez pousar esta fita, é desnecessario fallar, pois esse zelo, esse capricho, já são tradicionaes e característicos n'essa empreza.



Ao artista Leonardo coube a tarefa de desenrolar o argumento, primorosamente arranjado pelo nosso collega de imprensa, Dr. Alberto Moreira, e, ao maestro Costa Junior a partitura interpretada pelo elenco do Rio Branco, onde a voz crystalina de Ismenia Matheus, e as dos seus collegas Santucci e Cataldi conseguem verdadeiro triumpho.

Mas a empreza Williams & C. apesar de tantos e continuados esforços, insaciavel de offerecer ao publico sempre novidades, tem em ultimos ensaios uma revista do anno, de José do Patrocínio Filho, um verdadeiro primor de *verve*, a que o actor Leonardo vai com certeza emprestar toda a sua graça instinctiva e os seus collegas o brilho de suas vozes primorosas.

Que todo o Rio de Janeiro compense tão ingentes esforços, pleneando todas as noites os vastos salões do Rio Branco, onde se dá rendez-vous a nata da sociedade carioca.

AFINIDADES

O que consideramos como a era do cinema silencioso tem, em seus limites, períodos cuja produção ficcional é apressadamente tida como explicitamente teatral. Tal avaliação contempla tanto seu início, com o chamado primeiro cinema – marcado pelo enquadramento frontal e imóvel, cujo distanciado ponto de vista reproduziria o de um assento central da plateia –, como seu final, com a chegada dos primeiros filmes falados, criticados como excessivamente dialogados e estáticos. Dessa forma, segundo uma visão teleológica, o cinema teria conseguido evoluir de sua teatralidade inicial, tornando-se uma arte autônoma e de linguagem própria. A chegada dos *talkies* representaria uma breve recaída, mas que logo seria superada.

Em relação ao primeiro cinema, o pesquisador Tom Gunning ressaltou como o termo teatralidade é perigosamente vago e a-histórico. Apontou ainda como os filmes realizados nos primeiros dez anos do cinema dialogavam com as mais diferentes fontes – cartões-postais, imprensa popular, histórias em quadrinhos, lanternas mágicas, pantomima, *vaudeville* etc. – e relativamente pouco com o teatro dramático legítimo de Shakespeare ou Molière.

Incorrendo no frequente equívoco de menosprezar formas de entretenimento e de comunicação populares, esse também denominado “teatro burguês” é geralmente lembrado como a única forma verdadeira de Teatro a dialogar com o Cinema.

Mas se os primeiros filmes compartilhavam com essas influências a ênfase no efeito visual e não no diálogo, assim como a fluidez em comparação com a unidade de tempo e espaço do teatro clássico, as formas pioneiras de apresentação e recepção desse cinema também confirmam essa afinidade, inclusive no Brasil. Afinal, também aqui as primeiras exposições do cinematógrafo foram realizadas como demonstrações de curiosidades científicas e geralmente eram inseridas em espetáculos de variedades com números de teatro, dança e música, assim como malabarismo, mágica, hipnotismo ou acrobacia.

Incorporado ao repertório de exibidores ambulantes, esse “cinema de atrações” passou a ser uma atração extra em espetáculos já variados e diversos. Nesses casos, a exibição através de um aparato ótico-mecânico de uma obra caracterizada por sua “reproduzibilidade técnica” era intercalada e articulada a apresentações únicas, nas quais o *performer*, ao vivo e em carne e osso, tinha ciência do público e vice-versa.

No Brasil, essas ofertas de entretenimento utilizaram inicialmente salões alugados nas ruas de maior movimento das grandes cidades. Apesar da vantagem de atrair os espectadores em meio ao crescente fluxo de transeuntes nos centros urbanos, esses salões geralmente não se revelariam os mais apropriados para a exibição do cinematógrafo, que exigia um espaço escuro e fechado. O resultado era a crítica das almejadas “melhores plateias” à falta de conforto, ventilação e segurança.

Outra opção era o aluguel de espaços mais adequados – as salas de teatro. Apesar das dificuldades encontradas pelos exibidores face à escassez de teatros disponíveis no país, à precariedade de alguns dos existentes ou ao preço de locação mais alto dos melhores,



ao longo de todo o período do cinema silencioso se tornaria comum a utilização temporária, parcial ou simultânea de teatros para a exibição de filmes.

Compartilhar com o teatro legítimo o mesmo espaço era certamente uma das estratégias dos exibidores para “elevantar” o *status* do espetáculo cinematográfico, atingindo uma clientela mais selecionada e apta a pagar ingressos mais caros. Da mesma forma, ainda que o cinema permanecesse distante da elite econômica e intelectual local europeizada, a experiência dos *films d’art*, inaugurados pela Pathé em 1907, fazendo uso de autores, atores, peças e músicos de *La Comédie Française*, também ia nesse sentido.

O apelo ao teatro podia se dar através da utilização de artistas dos palcos nas filmagens, mas também em certas formas de exibição cinematográfica – como foi o caso dos filmes cantantes no Brasil. Frequentemente divulgados como “*films d’art* nacionais”, tratava-se de filmes estrangeiros e nacionais nos quais as canções e falas eram dubladas ao vivo, utilizando atores, cantores e repertório teatrais conhecidos do público urbano brasileiro. O exibidor e distribuidor Francisco Serrador descreveu retrospectivamente a forma de exibição desses cantantes, essencialmente dependentes da presença física de artistas:

“Muito simplesmente: a película, na realidade, era silenciosa. O som acrescentava-se durante a projeção, com a presença da orquestra e dos cantores. Essa projeção fazia-se ao inverso do que também hoje se usa, pela parte detrás da tela. Os intérpretes sentavam-se em confortáveis banquinhos e diziam o seu diálogo ou cantavam o seu pedaço de Leoncavallo ou Bizet por meio de canudos e funis de madeira ou papelão que atravessavam a moldura da tela, fazendo com que seus gorjeios ou suas ‘gracinhas’ se espalhassem então pelo recinto da platéia.”

(Correio da Manhã, 13 mai. 1936).

Mais do que no campo da visão, uma possível teatralidade do cinema silencioso talvez se localizasse, sobretudo, em sua contrapartida auditiva. É verdade que as formas de acompanhamento sonoro das exibições cinematográficas até a década de 1910 foram extremamente diversificadas. Também é fato que a mecanização do acompanhamento sonoro foi experimentada desde cedo com os cinematógrafos falantes, combinação do projetor com gramofone. Mas essas pioneiras experiências de cinema sonoro não se tornaram o novo padrão de exibição, permanecendo uma atração especial, assim como a inclusão no programa de um filme colorido ou a frequente, mas não obrigatória, presença de conjuntos, bandas e orquestras a tocar antes, durante ou nos intervalos dos filmes.

De forma geral, o acompanhamento sonoro era utilizado pelos exibidores para aumentar o envolvimento e a compreensão dos filmes pelas plateias, assim como para valorizar seu produto. Artistas locais serviam para diferenciar um comerciante (de exibição cinematográfica) dos concorrentes que possuíam cópias idênticas do mesmo produto (o filme estrangeiro).



Além de músicos, a presença de apresentadores também foi comum, atuando como mestres de cerimônia ou explicadores. Há poucas referências sobre essa figura na bibliografia brasileira, embora Alice Trusz tenha escrito em seu estudo sobre os primórdios da exibição cinematográfica em Porto Alegre que sua participação fora imprescindível, “embora absolutamente nada tenha sido mencionado a respeito na imprensa local, talvez mesmo por ser uma prática habitual”. Realmente, é mais fácil encontrar menções a essa figura quando ela já deixara de ser comum, como no livro de Sílio Boccanera Júnior sobre os cinemas da Bahia, publicado pela primeira vez em 1919: “Houve tempo em que, em vez das legendas no *écran*, as situações mais importantes dos filmes eram, para orientação do público, anunciadas no palco por alguém”.

Praticamente nessa mesma época, uma revista ilustrada carioca mencionava o iminente (e necessário) desaparecimento de outro *performer* que tradicionalmente estaria presente nos cinemas brasileiros, o imitador.

“É ele quem quase sempre por trás da tela se encarrega de ‘animar, de dar colorido e vida’ às cenas projetadas no *écran*. Representa-se uma peça de artilharia disparando um tiro, e o imitador dá uma pancada num bombo; passa um automóvel? O imitador fonfona lá detrás da tela; há ondas em cena? Há vento? Há chuva? O imitador está firme no seu posto para imitar tudo o que for imitável e tudo o que não for.”
(Palcos e Telas, v. 1, n. 21, 8 ago. 1918).

Se o imitador não existiria mais “nos cinemas de primeira ordem” em 1918, a revista criticava o apego de alguns exibidores cariocas a esse funcionário que tornava “ruidosas, barulhentas, cenas que são por excelência mudas, silenciosas”.

A pregação do comentarista de Palcos e Telas parece um reflexo claro, no contexto brasileiro, das estratégias dos produtores norte-americanos para dominar a forma de recepção de seus produtos, especialmente através de uma campanha pela padronização do acompanhamento sonoro dos filmes. Esta defendia, por exemplo, que os ruídos de sonoplastia fossem poucos, bem escolhidos e evitassem o óbvio. No Brasil, a campanha foi longa e, em 1929, um jornalista de São Paulo ainda criticaria, numa lista de conselhos aos maestros de cinema, as “tolices de associação trivial” (Folha da Noite, 28 jun. 1929).

Essa longa e articulada estratégia continha outros pontos que clamavam ainda pela predominância de um acompanhamento musical adequado, contínuo e discreto, preferencialmente através de um piano. Afinal, a música também tinha tido o papel de disciplinar o barulhento público popular. Pelo menos até o cinema, então finalmente alçado ao posto de sétima arte, conseguir conquistar as “melhores” plateias (ou educar as “piores”), cultivando espectadores capazes de adotar o respeitoso silêncio ao qual se acostuariam, por exemplo, os futuros cinéfilos cariocas do Chaplin Club na década de 1920.



Outra estratégia de dominação da recepção também tem relação com o teatro. Segundo Tom Gunning, a teatralidade dos célebres filmes de D. W. Griffith na Biograph, peças-chave na sistematização da linguagem cinematográfica clássico-narrativa, localizava-se na busca pela equivalência ao teatro legítimo, no sentido de valorização da história e da coerência narrativa dos filmes. Tratava-se de um problema apresentado, mas não solucionado pelos então ainda confusos *films d'art*. O estilo de Griffith – e o próprio cinema narrativo tal como ele se consolidou – teria surgido como resposta à ambição por um ideal de teatralidade, criando um “todo dramático completo e coerente” através de um conjunto de significantes visuais que supririam a ausência de diálogos.

Os sentimentos de “vazio do texto” e de “aspiração à palavra” – nas expressões de Gunning e de Noël Burch – desse cinema em busca de maior legitimidade e ampla legibilidade diminuiriam com a sistematização de procedimentos puramente visuais em uma nova e articulada combinação.

Sobreviveram até os nossos dias poucos filmes brasileiros silenciosos que permitam análises que confirmem essas afirmativas em nosso contexto. Mas é possível perceber como os grandes sucessos do cinema nacional da passagem para a década de 1910 eram filmes que dependiam, para sua verdadeira compreensão e avaliação, ou de um conhecimento prévio por parte dos espectadores – no caso de *Os estranguladores*, de Antonio Leal (Foto-Cinematografia Brasileira, 1908), as notícias do célebre crime de Rocca e Carletto reproduzidas em jornais, revistas e peças, além de estarem presentes na “boca do povo” – ou de um atrativo extra, como as vozes atrás da tela nos filmes cantantes. Como afirma Burch, esses filmes, ainda não autossuficientes, demandavam o apelo a uma instância narrativa externa ao próprio texto fílmico.

Embora seja preciso aprofundar as hipóteses sobre o desaparecimento dos cantantes num contexto mais amplo de emergência de um sofisticado cinema narrativo que não necessitava mais de complemento externo, o fato é que o termo *film d'art* mudaria de conotação no Brasil. Na segunda metade da década de 1910, cineastas brasileiros buscariam prestígio e legibilidade menos no teatro brasileiro (igualmente menosprezado como o cinema nacional) e mais na literatura consagrada, seguindo novamente o modelo dos *films d'art* em produções como *O Guarani* (Vittorio Capellaro, 1916) ou *Lucíola* (Antonio Leal, 1916). Menos comum foi a iniciativa do jornalista Irineu Marinho, sócio do jornal *A Noite* e pai de Roberto Marinho, na criação da produtora Veritas Film em 1917. No lançamento do segundo filme da empresa, o drama *Ambição castigada*, protagonizado por Belmira de Almeida, primeira estrela da Companhia Trianon, a Veritas anunciava buscar os melhores elementos do teatro brasileiro para as suas produções cinematográficas, intitulado-se “a criadora do *film* de arte nacional”. (*Gazeta de Notícias*, 12 dez. 1917).

Infelizmente, nenhum desses autointitulados “filmes de arte brasileiros” da década de 1910 sobreviveu, impedindo a análise mais rigorosa acerca da presença neles de uma narrativa coerente e legível, como se pode notar, obviamente, em muitos dos longas-metragens realizados já nos anos 1920, como aqueles produzidos em Cataguases ou Recife.



L'assassinat du Duc de Guise



Por outro lado, o teatro nacional dos anos 1920, criticado pelas elites como medíocre e dominado pelas infames revistas musicais, seria, por sua vez, marcado por uma vertente não narrativa em sua composição descontínua de esquetes cômicos, números musicais e apelo essencialmente visual. Sem a mesma submissão à narrativa do cinema então hegemônico, as características tradicionais da revista podem ser percebidas pela tentativa de uma peça de Gastão Tojeiro – *O profeta da Gávea*, encenada pela Companhia Margarida Max no Teatro República, Rio de Janeiro, em 1929 – de se vender como uma exceção. Anúncios a divulgavam como “uma revista que faz o milagre de aliar a fantasia ao enredo” ou “uma linda revista com princípio, meio e fim” (Gazeta de Notícias, 31 out. 1929).

Assim, o início do cinema brasileiro sonoro não teria sido influenciado pelo teatro da mesma forma que os *talkies* de Hollywood estiveram ligados à Broadway? Por um lado, ao indicarmos que um dos primeiros filmes falados brasileiros, o célebre *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929), aproveitava o elenco – Genésio Arruda, Tom Bill, Vicente Caiafa – e o estilo musical caipira dos espetáculos em cartaz no palco do Moulin Bleu para um filme a ser lançado no vizinho Cine-Teatro Santa Helena, mirando exatamente no mesmo público popular do centro de São Paulo, a resposta parece ser positiva. Menos estudada, porém, é a influência do cinema sonoro no teatro brasileiro, como, por exemplo, na revista de Gastão Tojeiro encenada em 1929, no Theatro Apollo, em São Paulo. Seu título, *Brodio... Mello & Dias*, talvez não deixe claro, para os leitores contemporâneos, o óbvio trocadilho com o maior sucesso daquela primeira temporada do cinema falado, *Broadway melody* (Harry Beaumont, 1929).

Entretanto, apontar de forma simplista a teatralidade dos longas e principalmente curtas-metragens sonoros feitos com astros dos palcos no início dos anos 1930 devido à óbvia influência do teatro musical é deixar de perceber um circuito intertextual muito mais amplo, que não poderia deixar de incluir a indústria do disco. Em 1929, quando da chegada dos *talkies* ao Brasil, já eram vendidos discos com a gravação de monólogos cômicos de Procópio Ferreira, números de teatro de revista de Pinto Filho e Jararaca, ou causos e piadas contados por Cornélio Pires. Nesse sentido, os pioneiros filmes falados brasileiros talvez possam ser vistos não simplesmente como um retrocesso do cinema para um estágio teatral devido ao acréscimo da voz, e mais como um possível desenvolvimento da pujante indústria do som (disco, rádio e telefone) para a incorporação da imagem.

Final, quando o diretor de teatro Oduvaldo Vianna, com o apoio do empresário teatral Manuel Pinto e do astro Procópio Ferreira, sonhou em criar uma empresa para a realização de filmes falados brasileiros, o crítico da Cinearte, Pedro Lima, não demorou a fazer troça com os *Theatro follies* e *Oduvaldo melody* que eram prometidos. Mas se essa empreitada não se concretizou, quem ingressou de fato no mercado cinematográfico brasileiro após a chegada do som foi Alberto Jackson Byington, empresário da indústria fonográfica e radiofônica nacional, e representante no país da Radio Corporation of America (RCA) e da Columbia Phonograph Company.

Rafael de Luna Freire, Doutor em Comunicação pela UFF e pesquisador em História do Cinema, é autor de diversos livros e catálogos de mostras de filmes, entre os quais *Incomodando quem está sossegado: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* (2011), *Retrospectiva cinematográfica Maristela* (2011), *Nas trilhas do cinema brasileiro* (2009) e *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira* (2009). É responsável pelo site www.vivacine.org.br e pelo blog www.preservacaoaudiovisual.blogspot.com

UMA QUESTÃO DE INFLUÊNCIA

O CINEMA NOVO E SUA RELAÇÃO COM O TEATRO

CINEMA E
TEATRO

O gesto de adaptação assombra a relação entre teatro e cinema. Quando consideramos esta relação, é a chave da adaptação que inevitavelmente domina nossa atenção; a adaptação, porém, é só uma das muitas formas para uma arte refletir sobre a outra. E, assim como podemos dizer que determinados cineastas são marcados pelas artes plásticas mesmo que eles não recorram explicitamente a pinturas e grafismos, tanto a dramaturgia quanto a encenação teatral, e até mesmo o uso de um conceito de teatro, podem ser fundamentais a certos filmes, mesmo que estes não pretendam fazer a transposição de um texto específico.

Deus e o diabo na terra do sol



Esta é uma consideração importante para se levar em conta quando pensamos no papel do teatro para os vários cineastas do grupo do Cinema Novo. Se a literatura é determinante em muitos filmes-chave do período (*Vidas secas*, *O padre e a moça*, *Menino de engenho*, *Macunaíma*), o teatro raramente serviu de fonte de inspiração direta para os cineastas. Há filmes ocasionais, como as adaptações de Nelson Rodrigues que Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman fizeram para, respectivamente, *Boca de Ouro* e *A falecida*; ou o radical *Na boca da noite*, que Walter Lima Jr. realizou a partir de *O assalto*, de José Vicente. O filme do Nelson Pereira indica muito sobre o pouco interesse do grupo cinemanovista em adaptar textos teatrais brasileiros, uma vez que, na verdade, é uma obra de diretor contratado, início de um ciclo de adaptações de Nelson Rodrigues que o astro e produtor Jeca Valadão realizou, com versões também para *Bonitinha, mas ordinária* e *Asfalto selvagem*. É mais fácil compreender *Boca de Ouro* dentro deste contexto do que numa relação com o Cinema Novo – o que contrasta bastante com um filme como *Os cafajestes*, que era igualmente um veículo para a *persona* cinematográfica de Valadão, mas naturalmente toma parte do movimento cinemanovista.

É buscando um filme muito posterior ao período do movimento, *Eles não usam black tie* (1981), que podemos verificar um pouco do impacto que o teatro brasileiro teve sobre os cinemanovistas. Nele Leon Hirszman retoma a importante peça de Gianfrancesco Guarnieri, uma decisão interessante tanto pelo valor em si do texto original quanto pelo valor simbólico do gesto de retomá-la. Pois é justamente neste campo simbólico que o teatro brasileiro marcaria de forma mais direta os cinemanovistas. A boa recepção obtida pelo Grupo Arena (sobretudo com Guarnieri e Augusto Boal) e aquela reservada ao trabalho de Oduvaldo Vianna Filho (no Centro Popular de Cultura-CPC da UNE e mais tarde no grupo Opinião) ajudaram a fixar uma ideia de ficção brasileira, engajada e popular, de grande apelo junto aos jovens cineastas – que buscavam eles próprios estabelecer algo similar no cinema. Era uma confirmação de que o ideal de dramaturgia social que Nelson Pereira dos Santos iniciara em *Rio, 40 graus* tinha espaço e repercussão de fato, não se tratava somente de um evento isolado.

Os cinemanovistas produziram junto com o CPC o filme de episódios *Cinco vezes favela*, que contou com texto de nomes centrais da dramaturgia do CPC, como o próprio Oduvaldo Vianna Filho e Flavio Migliaccio. Depois do golpe militar, Vianninha veio a colaborar diretamente com Paulo César Saraceni em *O desafio*, que inclusive incorporou trechos de *Opinião*, espetáculo que o ator e dramaturgo encenou com sucesso na época.

A despeito de todo o flerte do grupo cinemanovista com o teatro social da época, certamente o filme mais famoso relacionado a ele é *O pagador de promessas*, com o qual os diretores do movimento mantiveram uma relação complicada. Há diversas razões para isso, mas a ambivalência a respeito de *O pagador de promessas* também indica um pouco das oposições e suspeitas que alguns dos cineastas do Cinema Novo mantinham em relação a este teatro. Quando Glauber Rocha diminui *O pagador de promessas* na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, os reparos que faz atacam tanto a direção de Anselmo Duarte quanto o texto de Dias Gomes; a conclusão final de Glauber é que a fidelidade a Gomes, mais do que uma ideia de espetáculo ou de filme de festival, é que tornava o filme inferior a *Absolutamente certo*. O teatro social brasileiro se manteve para alguns dos principais cineastas do Cinema Novo



Na boca da noite

como uma inspiração distante – motivadora para enredos e ambientação, mas não pelo modo de olhar e pela estética propostos. Em relação a isso, nomes como Glauber e Saraceni buscaram sua inspiração no teatro europeu.

Se foi Glauber Rocha quem mais se distanciou do teatro brasileiro do período e quem mais diretamente marcou seus senões, foi também Glauber quem de forma mais direta absorveu e tornou cinema as lições da estética teatral – quando estas lhe interessaram. Mais tarde, numa retrospectiva incluída no seu livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber incluiu junto aos antecedentes fundamentais do movimento, entre o neorealismo italiano e a Semana de Arte Moderna de 22, justamente o teatro épico de Bertolt Brecht. Sem dúvida, o dramaturgo alemão teve influência fundamental sobre vários dos jovens cineastas do grupo cinemanovista, Glauber em particular.

Podemos notar como *Deus e o diabo na terra do sol* se distancia de outros filmes do período se compararmos a atuação de Geraldo Del Rey no filme de Glauber com a que ele mesmo tem em *A grande feira*, filme de Roberto Pires, um melodrama social mais convencional que havia sido realizado pouco tempo antes. Há no filme de Glauber a consciência, derivada das lições do dramaturgo alemão, de que Del Rey, por mais habilidoso que fosse, só poderia interpretar um sertanejo com distanciamento. Para isso, o diretor e o ator buscaram acentuar essa distância entre ator e personagem – o que contrasta bastante com a simples interiorização dos dramas do marinheiro que encontramos em *A grande feira*.

Ao contrário, por exemplo, da versão inicial inacabada de *Cabra marcado para morrer*, a ideia de escalar amadores não parece interessar ao cineasta, que prefere preencher seu filme com atores profissionais (Del Rey, Othon Bastos, Maurício do Vale), cuja preocupação em se mostrarem verossímeis como sertanejos só existe em segundo plano. A concepção geral do Manoel de *Deus e o diabo na terra do sol* é muito diferente do Fabiano de *Vidas secas*, para ficarmos nos dois filmes mais célebres do primeiro momento cinemanovista. Para Glauber Rocha, o grande apelo de Brecht surge em oportunidades como esta, pois o teatro existe para o cineasta brasileiro como uma questão mais estética do que dramaturgicamente; logo, um autor/encenador com capacidade de propor uma teoria do seu meio, como foi o caso de Bertolt Brecht, se revela naturalmente uma fonte de inspiração.

É preciso deixar claro que não estou sugerindo aqui uma oposição entre o autor alemão e os autores brasileiros engajados do período (eles próprios foram influenciados pelo alemão), mas apenas apontar que a obra de Brecht tem propostas estéticas fundamentais para um cineasta como Glauber, enquanto os textos brasileiros da época, socialmente bastante próximos, influenciaram as discussões sobretudo pelo viés da dramaturgia. A crítica que Glauber fez da direção espetacular de Anselmo Duarte para *O pagador de promessas* indica justamente que o material de Dias Gomes precisava menos do jogo belo e sensorial





do estilo de Lima Barreto, e mais de um olhar crítico sob influência brechtiana, tal como o próprio Glauber fez pouco depois em *Deus e o diabo*.

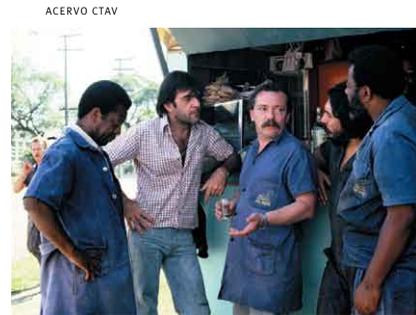
O pagador de promessas

A ideia brechtiana de teatro épico já estava presente de forma muito clara em *Deus e o diabo na terra do sol* e em *Terra em transe*, mas Glauber iria radicalizá-la ainda mais nos seus filmes de exílio, sobretudo em *Cabeças cortadas*. O filme de 1970 não deixa de ser uma versão revisada de *Terra em transe* que analisa historicamente toda a história de representações de poder – e que, por conta disso, revê no seu processo analítico uma história de encenação e dramaturgia que se inicia na tragédia medieval, passa pelo teatro épico e termina no teatro do absurdo. É interessante observar que, justamente no momento em que Glauber fez a sua transição da estética da fome para a “estetyka do sonho”, esta revisão e este estreitamento de relações com o teatro se tornaram fundamentais.

Foi um momento em que a obra de Glauber Rocha se encontrou em diálogo direto com dois artistas italianos que militaram tanto no cinema como no teatro: Pier Paolo Pasolini e Carmelo Bene. Há vários pontos de contato entre a produção de Glauber dos anos 1970 e o cinema dos italianos, sobretudo Bene, um ator e dramaturgo que dirigiu cinco longas na virada dos anos 60/70 – e que o próprio Pasolini via como única figura relevante no teatro italiano dos anos 60 (foi a sua versão de *Édipo rei* que Pasolini resolveu filmar em 67). Toda a obra de Bene, seja no palco ou nas telas, partiu do princípio de releitura e exploração da cultura europeia clássica – para melhor retomá-la numa mitologia moderna por meio de um misto de encenação delirante e esvaziamento dramático, do qual podemos perceber ecos claros no cinema de Glauber Rocha na época de *Cabeças cortadas*. É um projeto similar ao que frequentemente se anunciou nos seus escritos dos anos 70 e se cristalizou ao longo de *A idade da Terra*.

Ao observamos o desenvolvimento da obra dos principais nomes ligados ao Cinema Novo – seja nos anos 60, seja após a fragmentação do grupo –, a preferência da literatura sobre o teatro como fonte de inspiração não sugere tanto um desinteresse, mas sobretudo uma preferência pela apropriação estética, muito mais do que temática. Podemos inclusive observar que a ausência quase total de adaptações diretas dos autores teatrais mais próximos do movimento (Vianninha, por exemplo) não deixa de ser uma consequência da percepção de que as obras desses autores estavam plenamente bem resolvidas em seu meio original. E que, digamos, trazer *A falecida* para o Cinema Novo é um projeto mais interessante do que transcrever para o cinema os trabalhos do Arena. Quando Hirszman finalmente fez essa transposição com *Eles não usam black tie*, o contexto político deu ao retorno ao texto um aspecto simbólico significativo. Mas este diálogo da criação cinematográfica com a estética teatral se deu constantemente, como podemos comprovar ao olharmos com atenção para a fase final da obra de Glauber Rocha.

Filipe Furtado é redator da Revista Cinética (<http://revistacinetica.com.br>) e mantém o blog Anotações de um Cinéfilo (<http://anotacoescinefilo.com>).



Eles não usam black tie



A equipe da **FILME CULTURA**, acrescida do crítico **Daniel Schenker**, reuniu-se com três criadores envolvidos com o diálogo entre o cinema e o teatro. **Christiane Jatahy** experimenta essa junção em filme (*A falta que nos move*) e peça (*Julia*). **Enrique Diaz**, a par de seu trabalho em teatro, é ator de cinema e estreou no ano passado como diretor de vídeo. **Pedro Asbeg** documenta há mais de 10 anos as atividades do Grupo Armazém de Teatro e realizou recentemente o longa documental *Mentiras sinceras*. A seguir, um resumo da conversa. A versão integral pode ser acessada em www.filmecultura.org.br.

Carlos Alberto Mattos: Vamos começar pedindo a vocês que, a partir do ponto de vista do seu próprio trabalho, digam como estão sentindo o momento atual em relação a este diálogo entre as artes.

Enrique Diaz: Eu sempre me lembro do que o Aderbal [Freire-Filho] falava. Ele lançava um olhar muito aberto no sentido de que tudo é dramaturgia, a separação é relativa. Você tem diferenças de técnica, de ritmo, de estrutura, de produção, tudo isso. No fim das contas, a dramaturgia faz aquilo ser uma coisa só. Claro que tem questões de mercado, aí tem variações tanto dentro do setor do cinema como no setor do teatro. Mas acho interessante pensar nesse sentido, acho bastante libertador pra gente. E hoje em dia a gente vive uma fase excitante em função dessa facilitação de produção, com muita gente fazendo coisas e tal. Isso propicia que esse discurso do Aderbal se torne mais concreto.

E me parece interessante o fato de ver cineastas querendo fazer teatro. Curiosos, interessados, vendo que é uma solução para a questão do ritmo de produção de cinema. Eu vejo de uma maneira muito positiva esse trânsito.

Christiane Jatahy: Tem uma coisa muito instigante nesse momento, a possibilidade de transitar em várias áreas. Tem uma diluição das fronteiras entre o cinema e o teatro, e isso acontece entre as várias artes. Existe uma curiosidade, uma boa promiscuidade, que eu acho interessante e me instiga. Eu fui abusada de fazer um longa [*A falta que nos move*]. Quando eu pensei em transformar uma peça num longa-metragem, o que me interessava era trabalhar com cinema. E o que me interessava naquele momento era como eu conseguiria provocar no espectador de cinema uma sensação semelhante à que o espectador de teatro tinha com aquela peça. E eu sabia que aquilo me obrigava a quebrar uma série de parâmetros, ainda que a gente saiba que tem milhões de olhares e possibilidades no cinema. Mas eu não estava preocupada em corresponder a uma certa tradição. Eu estava interessada em levar uma pesquisa para outro meio.

Agora eu estou fazendo outra peça, em que eu tomo o caminho inverso. Eu digo que em *A falta que nos move* eu levei o teatro para o cinema, e agora no *Julia* eu estou levando o cinema para o teatro. Porque é um filme feito ao vivo, mas é no teatro. Se é no teatro, então é teatro, não é cinema. Mas ao mesmo tempo é projetado e é pensado realmente nos dois olhares. O tempo todo, tanto na interpretação dos atores, como para mim, na *mise en scène*, a questão era como eu conseguia que isso fosse visto desde o olhar da câmera, e a gente trabalhou plano a plano, ao contrário de *A falta*, que era um exercício do improvisado. O *Julia*

MISQUINDADE

é pensado, eu fiz até *storyboard*, quis fazer o caminho inverso. Mas isso está sendo visto ao vivo, então tem outro ponto de vista que tem que ser valorizado. Enfim, para mim é uma pesquisa, é uma curiosidade, um desejo de continuar meio abusada e experimentando essas possibilidades, que eu acho que renovam a comunicação com o público.

Pedro Asbeg: Apesar de eu me sentir parte desse encontro cinema-teatro, o meu ponto de vista é mais distante pelo fato de eu trabalhar mais com documentário. Então, o próprio filme que eu fiz [*Mentiras sinceras*], em que eu tentava entender um pouco mais do universo do teatro, do processo de montagem da peça *Mente mentira*, foi a partir do documentário, um olhar mais distante, não tão próximo da dramaturgia, que é um universo que eu certamente não domino. Mas pelo fato de trabalhar com o Paulo de Moraes nos DVD da Companhia Armazém desde 2000 ou 2001, ao longo desse processo o meu interesse pelo processo do teatro, desde as leituras, os ensaios, os exercícios até a peça pronta, isso me instigou. Nos últimos dois anos eu tenho sabido de muitos documentários que tratam desse universo. Então, fico feliz de saber que as conversas vão se encontrando.

Daniel Caetano: Acho interessante se vocês falarem sobre a questão da espontaneidade, da improvisação, muito presente no trabalho de vocês e no teatro contemporâneo. Um dos trabalhos do diretor é desarmar aquilo que parece estar armado demais. No cinema, mesmo que se capte uma improvisação, ela vai ser trabalhada pela montagem e vai ser recebida de outra maneira. A participação do Enrique no *Moscou* tem isso: a gente vê o trabalho de um modo filtrado, escolhido, repensado.

ED: Ele é repensado pela montagem, mas a possibilidade de uma coisa acontecer sem querer e aquilo ficar, no teatro, não existe. Pode acontecer uma coisa num dia – e no dia seguinte, ou incorpora ou não acontece mais. Então tem uma coisa louca no cinema: o acaso pode ser muito determinante. Você ficar relaxado no *set* é superimportante. No teatro você está relaxado, mas a partitura te ajuda porque você tem que construir o espetáculo inteiro. Não faz um pedacinho várias vezes e o melhor você pega e usa. Você tem que saber o que vai respirar até o final.

Daniel Schenker: Não tem como fugir da construção. A questão é, talvez, o quanto interessa que essa construção apareça para o espectador. Nesse sentido, *A falta que nos move* trabalha nessa tensão porque, por um lado, existe todo um apagamento: os atores usam os próprios nomes, é um registro de atuação que apaga a construção. Por outro lado, há um aviso de que existe construção quando se informa que eles estão seguindo um roteiro. Existe essa tensão entre aparecer e não aparecer a construção da cena.

CJ: Eu gosto muito daquela frase do Nietzsche sobre “dançar com algemas”. Eu acredito que só é possível ter liberdade para criar no momento se você tiver muitos limites, muitos suportes.

CAM: No caso do Enrique, é o seu próprio corpo que faz a interface do cinema e do teatro. Você atua no cinema, eventualmente. Você fez um vídeo agora, *o deus no arroz doce*, que é o seu primeiro trabalho de direção de audiovisual. E mais uma vez é o corpo como elemento



fundamental, porque tem filmes projetados nas paredes da casa e até em cima do corpo das pessoas. *o deus no arroz doce* seria mais um movimento seu no sentido do cinema? Ou é uma extensão do seu trabalho em teatro, já que ele tem uma coisa bem teatral na maneira como acontece diante da câmera?

ED: O vídeo é sim um movimento, um desejo em relação a esse trânsito para outra mídia. Ele foi encomendado [pelo evento Atos de fala], só que com total liberdade e sem nenhuma pretensão. O vídeo surgiu assim, do improviso, da coisa de buscar em si próprio, na família, sem saber a forma que aquilo teria. Era o bloco do eu sozinho. Eu ia para a casa da minha mãe carregando um tripé, uma câmera, um microfone. Meu pai morava fora, aí ele chegava, eu gravava. Pegava minhas filhas, “vamos botar umas fantasias”. O filme apareceu nesse processo de ficar à disposição dele, que é a coisa do documentário. Ele foi surgir de fato na montagem, foi virando uma coisa incompleta, como toda montagem. Porque se desse para continuar eu ficaria montando eternamente. (assista ao vídeo em www.filmecultura.org.br)

Voltando para o assunto do corpo que você falou, eu sou ator e trabalhei muito com essa coisa de improvisação. E tem um aspecto da *performance art* que é o momento, o “estar ali”, é o oposto do planejamento de produto. Eu acabei atuando em várias peças e shows que dirigi. Às vezes, no show da Marina ou no Ana Carolina, eu entrava no palco com a câmera na mão. Eu sou o meu trabalho também, eu estou ali. Não que eu seja um especialista em *performance art*, mas tinha uma sensação de aventura, que tem a ver com estar ali. Tanto que no trabalho do Coletivo Improviso que eu codirigi, *Otro*, eu estava em cena, feliz da vida, num modelo oposto ao da direção tradicional, controladora.

CAM: Os projetos que promovem esse encontro entre teatro e cinema acabam descambando para o terreno da subjetividade, da coisa pessoal, de família. Eu penso no *Moscou*, no *Mentiras sinceras*, que começa já com atores conversando sobre assuntos de família e ecos que eles trazem de pessoas reais para o trabalho. No *A falta que nos move* a gente nunca sabe até que ponto é a personalidade daqueles atores que está sendo ali trabalhada, assim como as histórias reais de família e parentes.

DC: O filme constrói um mistério em torno de um personagem que parece aludir fortemente à realidade do ator.

CJ: No caso do *A falta*, esse é um projeto que começa em 2004, então naquele momento isso estava me interessando por causa da ideia da fronteira: isso é um artifício, isso é falso, isso é verdadeiro, é ator, é personagem? Não que não me interesse agora, mas naquele momento isso era uma questão para mim. Quando você chama uma pessoa pelo próprio nome em cena, mesmo que tudo seja uma invenção, provoca uma certa reação. Eu saí de uma pós-graduação em Filosofia, logo a questão da verdade me interessa. Isso era um movimento, mas acho que não era só meu. Falo de 2004, 2005, quando havia todo um movimento, uma pergunta sobre si mesmo para tentar entender o outro, o que está fora de você. *A falta*, como conceito, parte muito dessas premissas e por isso ela é tão misturada. Quando eu fui montar agora o *Julia*, foi engraçado porque, por acaso, a atriz também se chama Júlia. E é óbvio que eu uso isso em cena.

ED: Isso não surge só no encontro teatro-cinema, isso já é uma tradição do teatro contemporâneo há muito tempo, vem de Pina Bausch, Jérôme Bel, da dança contemporânea. Hoje em dia isso é clichê, o que não é um problema porque clichês são úteis. Mas o teatro contemporâneo nos últimos 10 anos, especialmente no Brasil, é feito de listas, “eu sou essa mania, essa medida, o que eu fiz ontem de manhã”... A Pina Bausch fez isso genialmente. Era um exercício que os bailarinos criavam com referências pessoais, sejam gestuais, sejam verbais, sejam biográficas. Isso foi se disseminando. Eu associaria também à literatura, para fugir da preponderância da trama. “Eu sou o meu pé andando, eu sou a foto que eu vejo, eu sou a carta do meu pai que se matou, eu sou aquele objeto que eu tenho guardado”. É também uma maneira de fugir de um teatro realista, que só pressupõe a verossimilhança de uma ação à qual a gente se relaciona como *voyeur*. Não. É o épico: eu falo com a câmera, falo com o público. *Luiz Antônio-Gabriela*, uma peça do Nelson Baskerville, é um teatro-documentário, megacabarê, megateatral, cheio de documentos, de informações concretas, de narrações de coisas concretas que aconteceram. Isso é uma coisa que está acontecendo há muito tempo. Mas também se aproxima do documentário, dentro do teatro.

Luís Alberto Rocha Melo: Essa subjetividade acaba sendo representada pelo espaço também. São filmes que trabalham espaços confinados. Eu fico pensando na relação entre cinema e teatro nos anos 1970, que tinha muito a ver com a coisa de ir pra rua, o teatro de rua, um enfrentamento com o exterior.

CAM: Em *A falta*, alguém chega a falar que aquele apartamento não pertencia à realidade.

PA: No *Mentiras sinceras*, eu me aproveitei do fato de a peça tratar já desse tema, das realidades que cada um cria, e como aquilo aos poucos vai fazendo com que um grupo de pessoas tenha visões diferentes sobre a mesma coisa. Documentário, o nome já diz, é algo que a gente imediatamente entende como coisa real. Eu queria fazer uma brincadeira, um documentário em que nem tudo fosse verdadeiro. Mesmo não sendo um filme de ficção que usasse os atores para encenar textos, ainda assim construir um filme que também deixasse no ar a dúvida para o espectador: aquilo ali é real? O que aquilo quer dizer mesmo? Aquilo foi o ator ou foi o personagem?

CAM: O chamado teatro filmado sempre foi uma expressão apavorante. Houve uma luta dentro do cinema para se estabelecer como arte, fugindo do teatro. Mas hoje parece que perdemos o pudor de trazer o teatro para o cinema como teatro. Vocês localizam algum momento, alguma expressão, algum personagem, algum autor, algum elemento que tenha sido decisivo na mudança do que a gente está vendo hoje?

ED: Eu continuo achando aterrorizante. Esse foi um dos debates que eu tinha com o Coutinho e com o Neco [Ernesto Piccolo] no *Moscou*. O espetáculo só ia ser visto como filme. Se eu pensasse em um teatro de 500 lugares, já estaria fazendo um filme ruim, de cara. A brincadeira era “vamos fazer um filme”. A ideia mesmo, mais prototípica, do teatro filmado, eu acho terrível. Porque várias gerações seguidas já têm uma formação de cinema e televisão. Então, se você não está no teatro e vê aquilo filmado... A não ser que seja um cinema farsesco.



Julia,
Moscou,
Mentiras sinceras.

- DC:** Há filmes como *Dogville*, que se representa como um teatro imaginário.
- ED:** Mas a atuação é inteiramente cinematográfica, ele [Lars Von Trier] não faz uma atuação denominada teatral. É para a câmera, sabe que tem *close*, só não tem as paredes. É um estilo de encenação, não tem a ver com a imagem do teatro filmado.
- PA:** No caso dos DVD do Armazém, era uma ideia de ter um registro daquele trabalho. Eu, que venho do cinema, fico sempre agoniado em pensar a quantidade de peças incríveis que são feitas e que ninguém pode ver mais. Se você quiser ver um filme que foi feito há 80 anos, com relativa facilidade você consegue. E uma peça que foi feita no ano passado e que saiu de cartaz, acabou. Eu e o Paulo de Moraes consideramos o ponto de vista do espectador da televisão. Isso faz diferença porque a gente entende teatro filmado como uma câmera chapadona, parada. Nós tínhamos sempre uma câmera em plano médio, e o resto eram planos fechados. A gente tenta sempre trabalhar o mais fechado possível e ter um ritmo de corte legal, para que não fique uma coisa óbvia.
- ED:** Acho a ideia do registro essencial, superimportante. Mas acho crucial o limite, a diferença. Uma coisa é ver um DVD da peça. Você está vendo uma peça, você sabe que aquilo é uma peça. Não está vendo alguma coisa audiovisual. Aquilo só serve como referente. Se aquilo é um filme, eu duvido que seja bom. Jogo de futebol, eu até prefiro ver na televisão, por exemplo. Eu vou no estádio, não tem *replay*. No jogo de futebol, a gente sabe que eles estão jogando, não estão de mentirinha. No teatro, está armado. O fato de estar armado e a gente ver uma linguagem de atuação, por exemplo, que é feita para aquilo ali, já faz aquilo pertencer àquele mundo. Faço gravações de vídeo das minhas peças às vezes, fico amarradão. E fica ótimo, mas é como referência para mostrar a peça, e não como coisa autônoma. Tenho várias coisas gravadas, algumas que nunca foram editadas.
- DS:** Tem a questão do tempo aí. Porque o teatro é a manifestação do presente e o cinema, do passado. Alguma coisa foi gravada num determinado momento e é reexibida para o espectador algumas vezes por dia.
- ED:** Eu não pensaria tanto em presente e passado, mas em ato de comunicação. O teatro é um pouco ameaçador, é estar em contato com o outro. Tanto que as pessoas têm medo de ir ao teatro. Quem faz cinema não gosta de teatro. Porque tem o constrangimento de ver o amigo ali, tem que falar depois. É um ato de comunicação, em que essa interface entre uma pessoa e outra está em questão. No cinema, é claro que é um ato comunicativo, mas na hora em que eu vou ao cinema aquele filme é meu. Não tem ninguém me olhando, aquilo é meu. Uma coisa é você estar com os seus pensamentos, filmes, músicas. Outra coisa é estar na frente da pessoa. Uma reunião é uma reunião, ver o vídeo em casa é outra coisa.
- DC:** Nós falamos muito da verdade da arte, de chegar a uma certa verdade, que é fundamental tanto para o cinema quanto para o teatro. Mas se a gente pensar na trajetória da relação dos dois, ela passa por um elogio do falso, da construção, da potência do falso.



ED: Eu tenho para mim que o *Hamlet* fala muito disso. Desde o início ele fala assim: “Todas as lágrimas e as roupas negras jamais vão chegar ao nível da minha dor”. Só que no meio ele está fazendo teatro. O falso faz parte da experiência.

DS: No *Julia* tem a projeção da imagem, que foi pré-gravada antes do espetáculo. Digamos assim, o cinema do passado e a projeção da imagem gravada ao vivo na hora do espetáculo. E aí eu não sei se a gente poderia chamar de um cinema do presente.

CAM: *Live cinema*.

CJ: É totalmente *live cinema*. Você está vendo as duas coisas acontecerem no mesmo momento. E é engraçado essa coisa da comunicação que o Enrique está falando. Quando eu fui fazer o *Julia*, eu não sabia como ia ser visto. De alguma forma, você está vendo teatro e os atores estão ali, mas ao mesmo tempo você está vendo cinema. Eu tenho vontade de conversar com as pessoas sobre como foi para elas verem a peça. Porque você é espectador de um *set* de filmagem e também espectador do filme pronto.

ED: Acho que quem articula tudo é o teatro.

CJ: Eu também acho, mas no *Julia* o cinema toma a frente em alguns momentos. Não só porque está sendo visto, mas porque tem horas que tudo vira só projeção.

ED: Não que seja mais uma coisa do que a outra, mas quem articula é o teatro. O teatro pode pegar uma tela, trazer para cá e deixar meia hora. Mas foi o teatro que trouxe. A interface é o teatro.

CJ: Está sendo feito no espaço do teatro.

CAM: O cinema é o *movie theater*, o teatro do cinema.

LARM: E acho que tem um pouco da interface do cinema com a televisão. A própria encenação do *A falta que nos move* lembra um pouco os *reality shows*.

CJ: Essa é uma questão que está presente no nosso imaginário, está presente em todos os canais. Tem a coisa da casa. Só que as câmeras estão ali, você não esquece as câmeras. Eles estão atuando mesmo, e não fingindo que não estão atuando. Só que os atores acreditavam que o cara podia ir. Porque em alguns ensaios a gente levou alguém. A grande teia entre os personagens, o que eles discutem o tempo todo, são os dispositivos. Fazendo uma citação do [filósofo Giorgio] Agamben, é quando os dispositivos passam a ser a ponte relacional. Essa para mim é a grande questão. Como eu lido com a regra. Como eu lido com a ideia de que algo é dito e como é que eu interpreto.



UM VISUAL DE TEMPORALIDADES

CINEMA E
TEATRO

INFLUÊNCIAS DO CINEMA E DAS PROPOSIÇÕES TEMPORAIS DAS IMAGENS NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Como atesta o filósofo Walter Benjamin em seu emblemático ensaio dos anos de 1930 sobre a reprodutibilidade técnica, as possibilidades mais abrangentes de contato e o redimensionamento das imagens artísticas no século XX criaram um âmbito de desterritorialização, no qual o que está disponível no mundo pode ser visto de outros modos. Para Benjamin, a técnica emancipada na sociedade moderna se tornou uma espécie de segunda natureza. Assim, o filme tem uma tarefa histórica na medida em que cria condições para novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico. Mas quais seriam os desdobramentos da tecnologia fílmica no imbricamento com a linguagem teatral? Quais considerações sobre a apreensão dos espectadores podem surgir por meio da tensão entre presença carnal e virtualidade? Que tipo de imaginário é criado nesse trânsito?

O sentido originário para a análise das obras neste artigo é a percepção de que são contemporâneas, ou seja, elas criam uma relação temporal complexa de aproximação e afastamento, tensão entre o próximo e o distante em descontinuidade. Como pensar as manifestações artísticas em relação com o nosso tempo? Moderno e contemporâneo não são sinônimos, cada noção dessas é repleta de visões e tensões, que não são somente históricas, mas também estéticas e carregadas de complexidade. Uma das formas de nos aproximarmos da noção de contemporâneo é proposta pelo filósofo Giorgio Agamben, que propõe o uso do conceito como uma relação com o tempo, e não como um mero pertencimento a uma época, ou com o aqui e agora – é uma relação que se estabelece com o próprio tempo e com outros tempos.

A categoria temporal abre uma perspectiva sobre a imagem artística como uma obra de montagem, e essa característica é um dos fundamentos de uma nova tomada de posição para a percepção do mundo. Georges Didi-Huberman aproxima essas duas concepções em seu livro *Devant le temps*: “Sempre, diante de uma imagem, estamos diante do tempo” (Paris: Les Éditions de Minit, 2000). A imagem só existe em uma combinação dos tempos, é sempre uma montagem de tempos diferenciados que a memória reúne e que estão inseridos em um espaço inadequado para qualquer percepção direta ou unívoca.



Influências do cinema e das proposições temporais das imagens configuram o trabalho da diretora Celina Sodré na construção do que ela defende como dramaturgia física. A recorrência da utilização do vídeo em suas peças propicia a discussão dos limites entre o teatro e as artes visuais, criando possibilidades de pensar outros modos de reconhecimento para as técnicas. Em *Ilha desconhecida* (1999), adaptação de *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, Celina inseriu um vídeo que funcionava como um prólogo que se contrapunha ao tom onírico da fábula encenada. Trata-se de um filme de curta metragem que mostra o personagem vivido pelo ator Miguel Lunardi chegando à ilha do conto. O vídeo expõe imagens compreendidas como da instância do real (característica do cinema), que criam um estranhamento em relação ao material mítico mostrado no palco logo a seguir. É possível dizer que o que se coloca em questão é um contraponto crítico que gera outros modos de percepção do real e do ficcional. A criação dessa zona de atrito possibilita ao espectador perceber certos resíduos da visualidade do vídeo presentes na cena, que imprimem aberturas de sentido para as duas formas artísticas para além de fixações.

A lógica de vazamento de sentidos e rastros de signos foi materializada na peça *Sacrifício de Andrei*, de 2007, em que a diretora coloca a projeção do filme *O sacrifício* (1986), de Andrei Tarkovski, sobre o corpo dos atores. O filme fabula a situação-limite da humanidade em meio à catástrofe de uma terceira guerra mundial, por meio do encontro de uma família sueca para a comemoração do aniversário de seu patriarca. Com as histórias do filme e da peça coincidindo, as projeções nos corpos dos atores em cena dão a ver alguma coisa que não se pode observar no filme, na medida em que as imagens aparecem sobre fragmentos dos corpos dos atores criando novos recortes. A operação em questão é da ordem de uma dramaturgia do visual pela troca de potências que formam uma terceira, sendo esta inédita, porque o que se vê não é mais o filme de Tarkovski, mas um outro que surge pelo procedimento da montagem. É possível distinguir uma qualidade de direção de fotografia de cinema no trabalho de Celina, pela conjugação das superfícies materiais e virtuais que se tornam algo do processo imaginativo de ambas, como uma imagem interior exposta, uma exposição dos quadros e sequências imagéticas que estruturam, quase que milimetricamente, o pensamento dos personagens.

A dificuldade de uma visão nítida dos corpos parece apontar, de forma semelhante e distinta, para o que Didi-Huberman denomina de figurabilidade em oposição a figuração. Um de seus paradigmas é o sonho nos moldes em que pensou Freud. Para o fundador da psicanálise, o sonho se figura de modo quase sempre não figurativo. Nos processos de figuração dos sonhos Freud descreve o deslocamento e a condensação em que as figuras diurnas sofrem um processo de transformação. Para o crítico, a semelhança na arte é da ordem da figurabilidade – há uma representação que está sendo desfeita, em queda, em processo de constante alteração de transformação das imagens. A representação, ao contrário, é uma economia estável daquele produto sob relações harmônicas e coerentes, é um processo, é uma organização interna.

Questões referentes à representação podem ser conferidas pela presença do vídeo em *Nu de mim mesmo*, dirigida por Jefferson Miranda e que teve sua estreia no Teatro do Jockey (Rio de Janeiro), em maio de 2008. A peça se inicia com a situação fabular do personagem





GUGA MELGAR

RODRIGO CASTRO

Arthur, um físico vivido por Adriano Garib, que em meio a uma crise pessoal questiona suas trajetórias de vida no campo profissional e afetivo, que abrangem a relação com seu filho e sua nora, nas atuações de Fabio Dutra e Julia Lund. Ele ainda se relaciona com uma mulher imaginária e com um amigo, personagens de Miwa Yanagizawa e Otto Jr., respectivamente. Com este último, ele vai fazer uma lista de pessoas que estão sendo observadas em situações cotidianas, e é a partir delas que os dois iniciam um processo de ficcionalização.

A questão colocada na dramaturgia, que o programa nomeia de roteiro, dá conta de um afeto produzido pela visão, pois é a partir do que se vê que se instalam qualidades subjetivas, o que nos conduz a pensar em uma dramaturgia que se abre ao visual e que os vídeos materializam. A estrutura do espetáculo encena temporalidades distintas em simultaneidade: a história que permeia toda a narrativa acontece, por assim dizer, no presente e é atravessada por outras que aconteceram no passado. Esse aspecto é significativo da operação temporalizante que constitui o projeto cena-vídeo, que assimila perspectivas, imagens de computador, edições, interferências e superposição de imagens, animação, sugerindo indeterminações de passado e presente e realizando configurações de fusões e de repetições no modo de fabular que transgridem sentidos estáticos.

O dispositivo cênico, criado em conjunto com Flávio Graff, instaura sua poética na tensão entre o que tem a capacidade de envolver e aquilo que transborda oferecido pelas superposições que, de certo modo, vazam para as cinco telas que recebem as projeções. As imagens permeiam grande parte do tempo da apresentação de quase quatro horas. Os vídeos foram elaborados de modos distintos, pluralizando sua utilização dramática. O que poderia englobar toda a presença do vídeo na peça, segundo o próprio Jefferson, é o fato de que ele tem um valor indicial, ou seja, estabelece uma relação indicial com a cena. Mas existe aqui uma intenção que revela um paradoxo. Normalmente pensamos que a fotografia e o vídeo são índices da realidade, e no espetáculo isso se inverte: o que se vê ao vivo é índice daquela situação exposta no vídeo. Isso tem a ver com o fato de que, comumente, o teatro tem um cenário construído e o vídeo expõe locações reais onde as situações poderiam realmente ter acontecido.

Um exemplo é o da cena em que a personagem de uma menina (Julia Lund) encontra um menino (Fabio Dutra) soltando pipa no meio de um matagal. A cena no palco é composta por uma menina, um menino e uma pipa, mas na projeção eles se encontram no meio de uma plantação de cana, a pipa está no ar, a areia existe na locação e a bicicleta também. O que acontece é que a realidade cênica é um indicativo, ela apontava para outro lugar que está no vídeo e não o contrário. Essa conformação sugere a inversão da apreensão que, de modo





GUI MAIA

Da esquerda para a direita:

Nu de mim mesmo,

O sacrifício de Andrei,

Julia.

geral, temos quando vemos fotografias ou vídeos como indicativos de que alguma realidade se deu em algum momento. A provocação é a de um afastamento conceitual do que o teatro realiza como arte do aqui e agora, da cena. A questão é que o espectador fluentemente realiza essa operação não no nível indicial, mas no nível simbólico.

Essa é uma região de tensão que a cena de Jefferson intenciona ganhar com a presença do vídeo – um confronto com o espaço da representação. Esse é um modo de a cena se assumir como tal: “a opção pelo simbólico acaba diluindo o caráter da representação”, na visão do diretor. Uma verificação desse confronto aparece, por exemplo, no vídeo que mostra uma sala e as escadas de uma linda residência com pé direito alto e com certo design *art nouveau*, que figura como o espaço afetivo da memória do personagem da casa de seu pai. Neste *set* afetivo, como designa Jefferson, se dá ainda a duplicação do ator que nos remete às suas potencializações – como as possibilidades virtuais do corpo, o que guarda uma semelhança com o efeito das imagens suscitadas em *Sacrifício de Andrei*.

Diferentemente da síntese ao final que a escrita exige, quando olhamos uma imagem estática, por exemplo, uma representação pictórica, o olho executa um movimento mais livre sobre a superfície que encontra certos elementos sugeridos para a síntese (FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac Naify, 2007). É possível apreender o quadro no primeiro olhar e depois decompor seus sentidos, o que requer um trabalho que não necessariamente avança no tempo, mas que precisa estabelecer composições com o já visto ou com o que está sendo visto pelo movimento de *scanning* do olho. Está implícita uma diferença entre os dois modos de apreensão que envolvem modos temporais distintos. O primeiro se constitui por uma temporalidade linear, e no segundo o que está em jogo é uma simultaneidade de tempos.

As transformações perceptuais no teatro, influenciadas pela arte audiovisual, ganharam outras intensidades com o surgimento das tecnologias eletrônicas que constituem as mídias e multimídias desenvolvidas depois do cinema. A produção digital “também é responsável por transformar o domínio da arte e por criar novos campos de prática artística” (W. KLUSZCZYNSKI, Ryszard. *Do filme à arte interativa: transformações na artemídia*. In *Arte, ciência e tecnologia*. São Paulo: UNESP, 2009). Uma verificação importante pode ser conferida na peça *Julia*, de Christiane Jatahy, que teve sua estreia em 2011. *Julia* é inspirada em *Senhorita Julia*, do dramaturgo August Strindberg, e é possível distinguir uma premissa na encenação que diz respeito ao tratamento das relações entre as criações ficcionais e seu atrito com as instâncias do real.

A cena se constrói por meio da relação entre a exibição do filme, com roteiro de Christiane Jatahy e edição conjunta com Sergio Mekler, em uma tela que preenche todo seu horizonte, e o que se desenrola no palco com os atores. A tela é manipulada por estes, deixando aparecer outros pequenos espaços de representação que figuram o interior da casa da personagem. O dispositivo cênico propicia que a superfície das imagens – elemento que pode ser assimilado em sua porção de inorgânico – expresse contornos para lugares orgânicos, como os espaços de uma cozinha e de um quarto, concebidos por Marcelo Lipiani e pela diretora. Esse atrito cria um campo de indistinção para o conhecido, reinventando valores e suposições. A concretude e o teor realista da cenografia entram em colapso no diálogo com o aspecto virtual das imagens fílmicas que, paradoxalmente, dão a ver as locações reais de um casarão, de um jardim, de uma cozinha e de uma piscina. O efeito do cinema pode ser percebido como algo que tanto causa o afastamento do olhar da cena no palco quanto propõe novos modos de percebê-la pelo processo de montagem que se agrega deliberadamente. Essa superposição ainda se apresenta no filme, que mistura cenas pré-gravadas e captações realizadas na atualidade que realizam operações de contracena entre elas e com os atores.

A precisão dessas superposições, que constituem a peça, se vale da tecnologia do *software* Pandora, criado por Júlio Parente, que dá margem para um conteúdo de fundo com uma qualidade de programação fina da edição do filme. Ainda possibilita várias saídas para os projetores que multiplicam a imagem e a presença dos atores e dos sítios. Nesta investida, o *videomaker* que faz a captação ao vivo é quem estabelece variações de intensidades para a cena. O que acontece é que, por vezes, a cena captada cria um efeito de real que dinamiza a cena que está acontecendo no palco. O espaço dessa dupla exposição integra experiências do espectador de cinema – afeito aos processos associativos, às superposições de sentidos imagéticos, à criação de seu próprio roteiro de ações e desdobramentos da fábula – com o espectador da cena de teatro, que vê um nicho representacional, promovendo, assim, novas complexidades de representações imaginárias.

Existe uma exposição do que poderíamos denominar de máquina-cinema, ou sua estrutura de invenção que o espectador é convocado a visualizar. Um exemplo é quando, logo no início da peça, o filme está mostrando uma festa no jardim da casa de Julia (Julia Bernat) e o ator Rodrigo dos Santos, que vive o personagem Jelson, sob o comando do *videomaker*, tem sua imagem captada diante de uma pequena parte da parede lateral do palco especialmente feita em semelhança com os supostos muros do jardim da casa no filme. Em seguida, o ator desaparece atrás da tela e surge no filme pré-gravado. A imagem se mostra em suas qualidades de reter um acontecimento, tornando-o imediatamente passado e, ao mesmo tempo, guardando um desejo de projeção, uma ideia de futuro. Essa qualidade das imagens faz com que elas produzam arquivos, ou “verdadeiros meios – de algo que elas não são. Elas arquivam imagens que não criaram. Produzem imagens e sons que, por sua vez, reproduzem vida (uma imagem de vida)” (AVILA, Daniele. *Alcance e retenção*. In *Questão de crítica* – revista de críticas e de estudos teatrais, julho de 2008).

Dinah Cesare é colaboradora da Revista *Questão de Crítica* (<http://www.questaodecritica.com.br/>), doutoranda em Artes Visuais – UFRJ e mestra em Artes Cênicas – UNIRIO.

HISTÓRIAS DE TRAVESSIA

POR SUSANA SCHILD

CINEMA E
TEATRO

NUNCA FOI TÃO FÁCIL MUDAR DE LADO ENTRE O CINEMA E O TEATRO

Na babel tecnológica deste início do século XXI, barreiras de tempo e lugar foram jogadas para o espaço real ou virtual, telinhas de algumas polegadas exercem um fascínio tão grande sobre o espectador quanto as grandes telas de cinema de priscas eras, e a centenária sétima arte contra-ataca a praga da concorrência – da megaoferta de filmes na velha TV, passando pela internet, *downloads*, pirataria e afins com a boia de salva-vidas da vez: a exibição em 3D. Nesse contexto, fronteiras rígidas entre cinema e teatro parecem tão antiquadas como o telefone fixo, a televisão sem controle remoto ou a divisão do mundo em aqui e lá. Em princípio, tudo e todos podem conviver ao mesmo tempo “aqui” e “agora” – inclusive cinema e teatro.

A tecnologia digital simplificou de forma até pouco tempo impensável o acesso ao registro e exibição de imagens em movimento, estimulando não apenas um novo e vasto contingente de realizadores de todas as procedências, assim como um intercâmbio sem precedentes entre as duas linguagens. Sinal dos tempos: uma parte considerável dos espetáculos já incorporou formatos diversos de projeções – através de telões, interação das imagens projetadas com a ação no palco, além de inúmeras outras possibilidades. A diferença de idade de mais de 20 séculos entre as duas linguagens nunca pareceu tão pequena.

A filmagem de peças sempre ocorreu, mas a prática também vem mudando através da incorporação da gramática cinematográfica ao registro teatral, como provam as filmagens do Teatro Oficina, capitaneado pelo incansável José Celso Martinez Correia, ou a híbrida e frenética atividade exercida por Evaldo Mocarzel junto a vários grupos teatrais, também em São Paulo. Mocarzel, egresso do jornalismo e do cinema documentário, mergulhou de cabeça em um novo espaço e em uma nova era: “Vivo nesse momento justamente esse conflito apaixonado: a relação do cinema com o teatro, e vice-versa. A leveza e o minimalismo das novas tecnologias digitais descortinaram universos antes inexpugnáveis no espaço cênico”, confessa, envolvido em vários projetos.



Hell



Ó pai, ó

Entre as consequências desses novos tempos de transição está a proliferação de diretores de cinema ou teatro que cedem à tentação de trocar de lado, se não definitivamente, pelo menos para experimentar uma eventual mudança de gênero. A migração de diretores tem se exercido de forma cada vez mais livre (incluindo a TV), às vezes como manifestação de coerência, outras como paradoxo, mas quase sempre como um bem-vindo exercício de liberdade e experimentação sem o qual cinema ou teatro estariam fatalmente condenados ao mesmo fim: a mediocridade. Em campo tão vasto, vamos nos restringir a alguns exemplos.

Provavelmente, a primeira leva migratória de diretores do palco para o cinema ocorreu no final dos anos 40 em São Paulo, onde os empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho decidiram implantar polos de cultura de nível internacional, como o MAM-SP e o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. Em 1949 fundaram a “Hollywood Brasileira” – a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Inicialmente dirigida por Alberto Cavalcanti, a empresa era em boa parte formada por técnicos importados (como o fotógrafo britânico Chick Fowle, o editor austríaco Oswald Hafenrichter, o engenheiro de som dinamarquês Eric Rasmussen). A prática atingiu também profissionais que moravam ao lado, como os italianos Adolfo Celi e Luciano Salce, importados um ano antes para os palcos do TBC. O paulista Abílio Pereira de Almeida, além de astros e estrelas do TBC, também foram gentilmente (supõe-se) convidados a mudar de lado.

Coube a Adolfo Celi inaugurar os trabalhos com *Caiçara* (1950), assinando em 1952 *Tico-tico no fubá*, grande sucesso com Anselmo Duarte e Tônia Carreiro baseado na romanceada biografia de Zequinha de Abreu, ambos com um nível técnico ainda raro na filmografia nacional. Já Luciano Salce assinou a excelente comédia tipicamente “italiana” *Uma pulga na balança* (1953) e o drama “suíço” *Floradas na serra* (1954), ótimas realizações, sem dúvida, mas de espírito inegavelmente europeu. Já o paulista Abílio lançou o maior nome do cinema “caipira”, o injustiçado (em vida) Amácio Mazzaropi, nas comédias *Sai da frente* (1952), *Nadando em dinheiro* (1952) e *Candinho* (1953). A aventura Vera Cruz durou apenas cinco anos, mas esses pioneiros da transição teatro-cinema em nível profissional prosseguiram suas carreiras no Brasil ou na Itália, mais ligados ao cinema, com eventuais incursões pelo velho e bom teatro.

Corte. Entre os remanescentes do cinema dos anos 1960, Domingos Oliveira destaca-se como um caso de flagrante desinibição tanto na abolição de fronteiras como na de funções: é com liberdade desconcertante que transita entre cinema, teatro, TV e também, muitas vezes, acumulando as atividades de diretor/ator/autor/roteirista. O diretor de cinema conta com uma filmografia considerável, desde o primeiro longa – o clássico *Todas as mulheres do mundo*, no longínquo ano de 1966 – a obras feitas sob o regime de urgência, como *Carreiras*, defendida em 2005 em manifesto no Festival de Gramado como exemplo de B.O.A.A. – Baixo Orçamento e Alto Astral –, filmada em oito noites, orçamento ínfimo e atuação impecável de Priscilla Rozenbaum.



Os temas *dominguianos*, no palco e na tela, grande ou pequena, abordam com leveza e frescor problemas insolúveis de homens, mulheres e casais: amores, perdas, ressentimentos afetivos, separações e, no caso de *Juventude* (2008), a questão do envelhecimento. No palco, Domingos já assinou dezenas de peças, e em 2011 embaralhou de vez os canais em *Turbilhão*, encenada no Teatro Sesc Ginástico, no Rio de Janeiro, com a “forcinha” de uma tela de 3,7 metros de altura por 7 de comprimento, emendando a ação do palco para a tela e vice-versa. Aos 75 anos, o incansável realizador estabeleceu as diferenças entre as duas linguagens para a Revista de Teatro da SBAT (nº 522): “O cinema é o sonho do homem. O Teatro é Real”. Domingos pertence ao time de raros eleitos que têm a capacidade de transformar sonho em realidade e o reverso. Sorte do público.

Os caminhos de Domingos se uniram ao do cineasta Walter Lima Jr., também estreante nos anos 60 (*Menino de engenho*, 1965) na peça *Dois na gangorra*, do norte-americano William Gibson, em 2003. Com tradução e adaptação de Domingos, Walter, reconhecido professor de atores, atribuía aos alunos “o prazer da descoberta do espaço teatral e suas riquezas” e admitia estar “definitivamente seduzido por suas possibilidades”, mas fazia a ressalva: “O cinema ajudou”. Curiosamente, o diretor de filmografia impregnada de brasilidade (*Inocência; Ele, o boto; A ostra e o vento*), vem assinando nos palcos textos de autores estrangeiros, como *Comendo entre as refeições*, do americano Donald Margulies; *Hedda Gabler*, do norueguês Henrik Ibsen; e *A propósito de Senhorita Julia*, do inglês Patrick Marber, por sua vez inspirado no sueco August Strindberg, evidenciando uma dupla transição – do cinema para as telas e também do nacional para o estrangeiro, prevalecendo a linguagem universal da arte.

Mais um remanescente dos anos 60, o premiado documentarista Eduardo Coutinho também vem embaralhando os sinais e permanecendo, até agora, atrás das câmeras. Em filmes como *Jogo de cena, Moscou e Canções*, a armação teatral está exposta na tela, sem disfarces. Em princípio são filmes. Mas são também encenações teatrais sob a ótica particular de Coutinho, que vem fazendo da lente uma janela de contato direto entre intérprete e espectador. A tela permanece no meio, em um hibridismo desconcertante.

Outras migrações: o produtor e diretor Flavio R. Tambellini (*Bufo & Spallanzani, Malu de bicicleta*) estreou no teatro em 2011 com *Aquelas mulheres*, texto do norte-americano Neil LaBute, também diretor de cinema (*Na companhia de homens; Seus amigos, seus vizinhos*). Sobre a travessia, Tambellini comentou: “Neil LaBute é um cineasta que faz teatro. É o que pretendo ser”. E foi além: “Seus textos privilegiam as personagens, o jogo de cena, e suas contradições e sutilezas”. A dramaturgia americana parece de fato exercer um fascínio sobre os diretores nacionais. Mais um caso: Bruno Barreto, em 2006, estreou nos palcos com *Dúvida*, que rendeu o Prêmio Pulitzer ao autor John Patrick Shanley, que dois anos depois assinou a adaptação cinematográfica com Meryl Streep, Philip Seymour Hoffman e Viola Davis.



Hector Babenco, um dos mais “internacionais” diretores brasileiros, se define como essencialmente um homem de teatro. “Foi assim que comecei e assim tenho prosseguido – deixando esta marca forte dentro dos meus filmes” – disse ele por ocasião da estreia de sua última peça – *Hell*, com impactante atuação de Barbara Paz, baseada no livro da francesa Lolita Pille. Sua primeira peça também foi de um americano, Sam Shepard (*Loucos de amor*), seguida de *Closer*, de Patrick Marber.

Estreante em cinema no final do século XX, com *Jenipapo* (em 1996), a então já conhecida como produtora cultural (as edições do Free Jazz, por exemplo) Monique Gardenberg tem alternado a direção de cinema e teatro. Para as telas, realizou ainda *Benjamim* (2004) e *O pai, ó* (2007), que depois dirigiu em minissérie para TV. No palco, estreou em 2002 com a elogiada peça *Os sete afluentes do rio Ota*, do canadense Robert Lepage, seguido de *Baque*, em 2005 (novamente Neil LaBute), *Um dia no verão* (do norueguês Jon Fosse) e *Inverno da luz vermelha*, do americano Adam Rapp em 2011. Com uma divisão praticamente equânime entre os dois lados, ela compara: “Cinema é a arte do diretor; teatro, do ator. Cinema é mais autoritário, porque está mais na cabeça do diretor. Teatro é mais democrático – está nas mãos dos atores”. E vai além: “É muito emocionante trabalhar o ator de corpo inteiro e não me esconder atrás do monitor ou da câmera. Por isso mesmo teatro é mais difícil. Porque não há truque”. Será?

A troca das câmeras pela boca de cena tem rendido, de modo geral, adaptações de autores estrangeiros, competência técnica, apuro de produção e elogiadas atuações. Já o caminho inverso tem sido mais ousado, errático, imprevisível. Algumas vezes, o experimentalismo dos palcos se prolonga para as telas, como demonstrou Bia Lessa ao assinar, junto com Dani Roland, seu primeiro longa, *Crede-mi*, em 1996, no qual fincou *O eleito*, de Thomas Mann, em solo cearense com a mesma veia autoral de montagens como *Orlando* (inspirado em Virginia Woolf) e *O homem sem qualidades* (Robert Musil). Na montagem de *Casa de boneca*, baseada em Ibsen, no palco do teatro do CBBB, o público assistia a 1h48 minutos de filme, interrompido quando a atriz Betty Gofman rompia a barreira da tela e se materializava no palco, reproduzindo a condição da personagem Nora, que deixava o mundo de fantasia para cair na real. A diretora definiu o espetáculo como *filme-peça*, nos idos de 2002.

Já Moacyr Góes, criador da Companhia de Encenação Teatral, esteve ligado a espetáculos marcantes na cena carioca a partir dos anos 80 (*A trágica história do Dr. Fausto*, *Romeu e Julieta*, *Divinas palavras*, *Trilogia tebana*). Três vezes vencedor do Prêmio Shell e duas do





ANDRÉ GARDENBERG

Prêmio Molière, em 1999 fez uma passagem mais radical em termos de linguagem e conceitos, e partiu para dirigir novelas na TV Globo (*Suave veneno* e *Laços de família*). Em 2003, estreou como diretor de cinema com *Dom*, de Machado de Assis, adaptado para tempos atuais. E não parou mais, faturando excelentes bilheterias – mais de dois milhões de espectadores para *Maria – mãe do filho de Deus* e *Xuxa abraçadabra*, mais de um milhão para *Xuxa e o tesouro perdido* e batendo na trave de mais um *blockbuster* com *Irmãos de fé* (970 mil espectadores). Um dom raro de conciliação de ousadia no palco e competência comercial nas telas.

Algumas vezes, a mudança de lado, apesar do desejo latente, leva tempo. Foi o que aconteceu com Miguel Falabella. Apaixonado confesso por cinema desde criança e cinéfilo aplicadíssimo, seguiu consagrada carreira teatral e televisiva como autor, diretor e ator. Somente em 2007 transformou a primeira paixão em celuloide, mas permaneceu fiel aos dois gêneros: escolheu uma de suas peças, *Como encher um biquíni selvagem*, encenada com apenas uma atriz (Claudia Jimenez), mudou o título para *Polaróides urbanas* e convocou grande elenco (Marília Pera, Arlete Salles, Natalia do Valle e muitos mais). Trocou um cenário por locações variadas e assumiu a narrativa cinematográfica a partir dos delírios de uma espectadora de teatro, mesclando humor e drama com cores fortes e excelentes atuações. Ironia das artes: a peça foi vista por 800 mil espectadores; o filme, apesar das qualidades, por 110 mil pagantes.

O futuro, que já está passando, promete intercâmbios ainda mais improváveis: no cinema, no teatro, no visor do celular, na internet e muito mais.

Em 2009, um dos nomes mais importantes da cena contemporânea, Felipe Hirsch, estreou no cinema tendo com parceira Daniela Thomas (também ligada às duas linguagens), com *Insolação*, alvo de dois artigos nesta edição.

A diretora de teatro Christiane Jatahy há alguns anos atua na área de risco e vem misturando, sem muita cerimônia, elementos de cinema em suas peças (*Carícias*, *Leitor por horas*, *Conjugado*, *Julia*). Para sua estreia em cinema, como fez Falabella, recorreu a uma de suas peças, *A falta que nos move*, que já incorporava a exibição de imagens. Mas, diferente do colega, manteve-se fiel à matriz teatral. O resultado na tela provém das tensões de cinco atores em uma única locação (a casa da diretora) através de 12 horas contínuas de filmagem por três câmeras simultâneas. As dicas de direção eram passadas através de mensagens de texto. O resultado híbrido é uma explícita mistura de cinema e teatro, e também de ficção e não ficção. Ficou na faixa de 8 mil espectadores.

O futuro, que já está passando, promete intercâmbios ainda mais improváveis: no cinema, no teatro, no visor do celular, na internet e muito mais. Um novo capítulo da relação cinema-teatro pode estar apenas começando. Com *happy end?* A conferir.

Susana Schild é jornalista, crítica de cinema e roteirista. Escreveu os filmes *Depois daquele baile* e *Mão na luva* (adaptação de Oduvaldo Vianna Filho), ambos com direção de Roberto Bomtempo, o segundo em parceria com José Joffily – dois nomes que também vêm fazendo a travessia de linguagens abordada neste artigo.

POR DANIEL CAETANO

ADAPTAÇÃO,

OS MUITOS CAMINHOS DA TRANSPOSIÇÃO DE TEXTOS TEATRAIS PARA O CINEMA

CINEMA E
TEATRO

O cinema, como se sabe, herdou do teatro vários termos e conceitos usados constantemente, a começar pela própria ideia de *mise en scène*. Apesar disso, o uso de procedimentos intitulados “teatrais” adquiriu conotação negativa para muitas pessoas – não apenas entre cinéfilos, mas também entre críticos, teóricos e os próprios cineastas. Por várias décadas, desde o centro da indústria hollywoodiana até um oposto extremo como o cinema de Dziga Vertov, o termo “teatral” se tornou um sinônimo de restrição severa a qualquer filme em questão. Isso durou muito tempo e de certa maneira ainda acontece. Talvez já esteja parcialmente superado, mas não de todo.

A tradição da passagem de obras vindas originalmente do teatro para o cinema acabou ganhando uma marca em consequência disso. Era preciso tirar das peças o ranço “teatral”, dar a elas um olhar e um ritmo cinematográficos. Durante muitos anos, as adaptações feitas dos textos originalmente teatrais para cinema precisaram dar resposta a esta questão. Por um lado, poderia ser, por exemplo, procurando desenvolver certos aspectos considerados “de cinema” no texto original (por exemplo, cortando diálogos longos ou acrescentando várias

A herança



REPERIÇÃO

mudanças de cenário). Por outro lado, poderia ser tomada uma atitude inteiramente negativa à questão, assumindo a origem teatral e trazendo ao filme uma ambígua sensação de não realismo – como se assumir e incluir a visualidade e os tempos do teatro, ao tornar evidente a origem do discurso narrativo, não trouxesse a percepção de realidade, e sim de fantasia. Por exemplo, isso acontece no *Macbeth* de Orson Welles, lançado em 1948. Neste filme isso aparece de forma bastante clara: certos aspectos tipicamente teatrais – desde o uso de cenários sem o mimetismo da profundidade de campo (numa produção do diretor de *Cidadão Kane*, que procedera de forma oposta, trabalhando com a profundidade) ao recurso da analogia final do boneco decapitado, para mencionar apenas dois exemplos – dão ao espectador indícios visíveis da base fantasiosa da narrativa.

Em *A herança*, adaptação do clássico shakespeariano *Hamlet* protagonizada por David Cardoso que Ozualdo Candeias dirigiu em 1970, acontece um efeito similar a partir de um procedimento oposto ao do filme de Welles. *A herança* traz a trama de Shakespeare para o interior agrário paulista e apresenta um procedimento bastante radical: praticamente todas as falas são substituídas por sons de animais, tais como galinhas, vacas e cavalos (exceto dois trechos: aquele em que, no texto original, havia uma peça dentro da peça contando a trama de assassinato, que o filme substitui por dois violeiros cantadores; e a célebre frase “*To be or not to be*”, que no filme é dita em inglês com muito eco). Esse gesto inusitado de trocar as vozes pelos sons dos bichos é algo fundamentalmente cinematográfico – somente o cinema pode fazer isso, já que o som pode ser editado por inteiro após a filmagem. Dessa maneira expressivamente irônica, *A herança* nos faz lembrar que, embora o cinema seja uma arte em que a união entre som e imagem na maior parte das vezes só é usada de maneira mimética, de modo que os sons reproduzidos se referem às imagens que vemos na tela, qualquer filme pode romper com esse pretense realismo ao tornar clara a disjunção desses seus elementos fundamentais. Diante das “falas” ditas por pássaros, vacas e cachorros, ao espectador só resta conhecer a fábula sem sustentar qualquer esforço ilusório. Ao contrário, nós somos obrigados pelo filme a lidar com a sua ironia explícita e agressiva na relação com a obra clássica.

Lembrei desses filmes porque fiquei a me questionar sobre o que se pretende entender como “procedimento cinematográfico”, em oposição ao “teatral”. Não se tratam de categorias estanques – nem dessa forma negativa, em que aquilo que faz parte de um reino não pode pertencer ao outro, nem na forma positiva, em que tudo de um reino pode ser absorvido pelo outro. A questão fundamental para as adaptações não se reduz a formatar de modo maquinal as diferenças características de linguagem – por exemplo, como já disse, reduzindo os diálogos ou fazendo as cenas trocarem bastante de local, para sugerir um “dinamismo” pretensamente cinematográfico. Também não se trata de recorrer ao simplismo de justificar tudo pelas “circunstâncias” ou pelas características do texto original. Dentro de circunstâncias de produção bastante semelhantes, as adaptações do teatro para o cinema podem variar consideravelmente. Usando novamente o clássico de Shakespeare como exemplo, não poderiam ser mais diferentes entre si duas versões bem-sucedidas de *Hamlet* como a versão de Ozualdo Candeias e a produção dirigida e interpretada por Kenneth Branagh.





Macbeth

Isso não significa que qualquer modo de adaptação pode ser bem-sucedido; nem tampouco que bastaria deixar evidentes alguns traços teatrais para garantir um bom resultado com lustro “artístico”. Lembro-me, por exemplo, do caso notável de *Marat-Sade*, peça de Peter Weiss que Peter Brook adaptou para o cinema em um filme de 1967. Trata-se de um texto original bastante forte, que recria a cena lendária em que o Marquês de Sade, encarcerado no hospício, encena uma peça de sua autoria sobre a morte do revolucionário Jean-Paul Marat tendo como atores os próprios detentos do manicômio. Na versão teatral, a presença física e a percepção da performance coletiva poderiam garantir ao público a sensação própria do ambiente do hospício; na versão cinematográfica, esta sensação de ambiente através da performance coletiva se perde, esvaziando a força dessa espécie de “filtro” que é a encenação pelos loucos. O filme parece ter consciência desse problema e tenta contorná-lo falseando a quebra da quarta parede, nos mostrando uma plateia que assiste calada à apresentação dos loucos, que deveria servir como comentário crítico à história de Marat que nos é contada. E esta, por sua vez, acaba sendo mostrada como um mistério para iniciados, permanecendo obscura dentro da narrativa.

É possível alegar que as obras artísticas podem ser exigentes com seu público, mas a versão cinematográfica termina por esvaziar o contexto histórico que o texto sugeria com muita sutileza ao unir o respeito ao espaço cênico à sucessão de falas que cansam por excesso de barulho. O encarcerado Sade representava ao mesmo tempo uma personificação (pelo que se sabe da sua vida) e uma crítica (pelo teor dos seus escritos) à decadência do ambiente aristocrático que a Revolução Francesa veio terminar; ele se tornara, por outro lado, um artista considerado subversivo pelo que escrevia, tanto pela constância de narrar atos sexuais em profusão, muitas vezes violentos e bizarros, quanto pelo ataque frontal aos princípios morais do Iluminismo. Seu olhar para Marat não poderia ser senão cruel – afinal de contas, tratava-se de, com a ajuda dos seus atores loucos, um feroz crítico (aprisionado, sobrevivente e irônico) contando a história do revolucionário moralista e caluniador que havia sido assassinado e se tornara um mártir da revolução. Como consequência desse esvaziamento dos dois planos narrativos (a história de Marat é apenas sugerida, a subtrama crítica do hospício não ganha peso), o movimento do filme parece estar engessado, apesar do uso constante de certos elementos “de cinema” – por exemplo, os quadros são montados com uma área de foco restrita e a cena desfocada ao fundo; também são muito usados planos próximos e imagens ligeiramente distorcidas por lentes grandes-angulares. Seria injusto dizer que a versão cinematográfica de *Marat-Sade* falha inteiramente, mas o que se perde pelo caminho dá a sensação de que ela ficou bastante aquém da encenação a que serviu de registro.

Num caso diferente, este uso de um “filtro” que uma trama cria sobre outra tem bons resultados em *Tio Vanya em Nova York*, versão do clássico de Tchecov dirigida por Louis Malle. Talvez porque, neste caso, a trama que serve de comentário ao texto original é ela mesma de natureza mimética e autorreferente: a cena nos mostra atores ensaiando a peça. Como



nós sabemos que são de fato atores, essa ambientação ganha força, ao contrário do hospício do filme de Peter Brook. Ou podemos atribuir isso, é claro, às características diferentes das duas peças, por serem os personagens de *Tio Vanya* delineados com mais clareza e, por isso, capazes de manter sua força no cinema (ou simplesmente por serem construídos com mais densidade). O efeito notável da versão de Malle é que, por ser despojado de qualquer esforço mimético, sem procurar encantar o espectador com cenários e figurinos pretensamente realistas, *Tio Vanya em Nova York* consegue realçar o trabalho dos seus atores na construção dos personagens.

Outro caso interessante de superar os riscos de uma adaptação de um texto teatral para o cinema foi aquele posto em prática por Al Pacino no seu filme *Ricardo III - um ensaio*, a partir de outra peça clássica de Shakespeare. Ao contrário do que sugere o título em português, Pacino não repete o procedimento do filme de Malle e registra ensaios da peça; na verdade, sua estratégia é de misturar às falas da peça (ora encenadas com figurino, ora mostradas em ensaios) entrecchos documentais ou, às vezes, falsamente documentais – não apenas os atores podem discutir a peça, como podem nos apresentar informações relevantes pela boca de historiadores, críticos e até mesmo de um mendigo (ou talvez atores interpretando historiadores, críticos e um mendigo). Se essa estratégia narrativa hoje se tornou comum, em 1996 ela ainda trazia uma originalidade que dá força ao filme. Recriando a trama desta maneira, o filme consegue apresentar panoramas críticos tanto das representações teatrais de Shakespeare quanto do contexto histórico do protagonista Ricardo III – e, assim, reencontrar o vigor do texto original nessa versão cinematográfica.

A conclusão é que só podemos definir o procedimento da adaptação, por óbvio que seja, a uma escolha artística, um gesto que precisa ter sentido, coerência e expressividade. Sem alcançar esses objetivos, é possível realizar todos os procedimentos já clichês – como reduzir as falas, cortar o número de personagens e as subtramas, acrescentar mais cenários, simplificar as tramas, dar relevo aos aspectos amorosos ou aos de conflito explícito entre personagens – e nada disso será garantia para uma boa transição de uma linguagem a outra, uma *recriação* da obra. E, por outro lado, mesmo um registro que torne bastante explícitos os aspectos “teatrais” pode chegar a um resultado cinematográfico bastante singular e bem-sucedido, se encontrar nessa escolha força suficiente para se sustentar por si só (e não como mero registro de outra linguagem). Além do *Tio Vanya* de Louis Malle, esse também é o caso, por exemplo, do filme *The brig*, de Jonas Mekas, comentado por Juliano Gomes em outro artigo desta edição. Ou, num exemplo radical, o filme português *Branca de Neve*, de João César Monteiro, versão cinematográfica de uma peça sobre os dias seguintes da personagem dos contos de fada, após ter sido acordada pelo seu príncipe, que se revela não muito doce. Na sua adaptação para o cinema, o filme de Monteiro, na quase totalidade dos seus 75 minutos, nos mostra somente uma tela preta com diálogos em *off*.



ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA/ACERVO OZUALDO R. CANDEIAS/HECO PRODUÇÕES

No entanto, há um determinado aspecto do espetáculo teatral a que o cinema pode se referir, mas não tem como se apropriar por inteiro (exceto nos casos raros de experimentações de junção de linguagens): é a presença física da apresentação, como se sabe. Um filme poderá registrar o trabalho de um ator com atenção a detalhes que poderiam passar despercebidos numa apresentação ao vivo; no entanto, essa apresentação poderá contar com a surpresa do instante seguinte não previsto – ao contrário dos registros fílmicos.

Dessa maneira, talvez possamos compreender como um dos grandes filmes sobre teatro – *Noite de estreia*, de John Cassavetes – é também uma afirmação sobre o aspecto específico da impressão de espontaneidade no cinema. Na primeira versão de *Shadows*, seu primeiro filme, Cassavetes, havia usado o recurso inovador de criar parte das cenas junto com os atores no set de filmagem – “um filme improvisado”, era assim que ele era apresentado em *off*. Posteriormente, o diretor rodou novas cenas com roteiro pré-escrito e remontou o filme por inteiro (ou talvez fosse mais justo dizer que fez um novo filme). Por causa disso, foi bastante criticado, sobretudo por Jonas Mekas, que havia tomado a versão anterior do filme como um cavalo de batalha a ser defendido com todas as forças por sua originalidade e frescor. Em *Noite de estreia*, quase 20 anos depois do episódio de *Shadows*, o filme nos mostra a trajetória de crise da atriz Myrtle, sua personagem principal, até o momento em que ela participa da estreia da peça a que o título se refere – quando, no auge do nervosismo, a atriz resolve mudar uma cena: ela começa a improvisar repentinamente, desconcertando seu companheiro de palco. Que, para nossa surpresa, dá continuidade ao jogo. Neste momento, encenando um improviso de atores num palco, o filme de Cassavetes oculta e revela essa distância entre o teatro e o cinema. A distância de tempo entre o registro fílmico e sua exibição torna impossível o fundamento espontâneo da improvisação: numa sessão tradicional de cinema, o filme que está sendo apresentado já foi pronto e ninguém intervém na hora sobre ele. Para recriar a percepção do instante único de criação num público de cinema, é preciso narrar, inventar uma nova encenação, a apresentação de um acontecimento que faça uso da ilusão narrativa para sugerir esta presença imediata.

De certa maneira, a compreensão dessa distância fundamental entre os espetáculos é que dá o tom de cada forma de adaptação. O movimento de um texto original, com seus personagens e tramas, de um lugar artístico para outro depende, na sua essência, da compreensão desse distanciamento na relação entre a obra e a plateia. A riqueza própria de cada texto vai ser decisiva para as escolhas a serem tomadas, para o gesto de recriação cinematográfica de uma proposta originada no teatro. Talvez agora já seja evidente que qualquer proposta de regras para adaptações se mostra furada, uma vez que as características de cada texto escolhido são determinantes. Ainda é preciso apontar, de toda maneira, que é através desses gestos decisivos das formas de uma adaptação que podem se tornar mais notáveis tanto os aspectos, digamos, universais de um texto (universais inclusive na capacidade de manter sua força em outra arte) quanto alguns dos aspectos mais ricos de ambas as artes por onde ele transita.

TRES VEZES COMPADECIDA

POR GILBERTO SILVA JR.

CINEMA E
TEATRO

NOTAS CRÍTICAS SOBRE UM CASO EXEMPLAR DA RELAÇÃO TEATRO X CINEMA NO BRASIL

Desde os primeiros momentos em que o cinema narrativo se estruturou como uma forma de “contar histórias”, o teatro se firmou como uma fonte inesgotável dessas histórias. Em suas origens, quando ainda não era considerado uma arte em si, o cinema se estabeleceu como uma modalidade de entretenimento popular, atraindo as massas em praças, feiras e aglomerações, da mesma forma que as mais diversas modalidades teatrais o vieram fazendo ao longo dos séculos. Antes de Griffith e outros pioneiros organizarem os princípios de como contar uma história usando os instrumentos característicos de uma linguagem cinematográfica, era muito comum que os filmes se caracterizassem como a mera fotografia em movimento de um cenário e marcações teatrais. Com o tempo, e principalmente através da utilização dos recursos de enquadramento e montagem, o cinema foi se estabelecendo como uma forma de expressão com suas características individuais, apesar de a linha de interseção entre ele e o teatro nunca haver desaparecido por completo.

Os Traçalhões no auto da Compadecida





Os Trapalhões no auto da *Compadecida*

No cinema brasileiro não podia ser diferente. Se muitos de nossos pioneiros, como Humberto Mauro e Mário Peixoto, já dominavam de forma invejável os recursos visuais, a linguagem teatral se fazia mais presente num cinema popular. Mesmo cronologicamente situado em um momento posterior, pensemos no caso das chanchadas, grande chamariz de bilheteria nas décadas de 40 e 50, herdeiras diretas do teatro de revista. Com o estabelecimento de uma temática e dramaturgia essencialmente brasileiras, nossos principais autores teatrais passaram a ter suas peças sucessivamente adaptadas para o cinema. Um de nossos maiores êxitos no mercado internacional, *O pagador de promessas* (1962), vem de consagrado texto teatral de Dias Gomes. O mesmo Anselmo Duarte adaptou em seguida *Vereda da salvação* (1965), de Jorge Andrade. Dois dramaturgos igualmente importantes, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, tiveram textos transpostos, muitas vezes em mais de uma versão. Foram, no caso do primeiro, duas versões para *Boca de Ouro* – Nelson Pereira dos Santos (1963) e Walter Avancini (1990) – e três versões – J. P. de Carvalho/Billy Davis (1963), Braz Chediak (1980) e uma ainda inédita por Moacyr Góes – para *Bonitinha, mas ordinária*. De Plínio, foram duas adaptações para *Navalha na carne* – Chediak (1969) e Neville D’Almeida (1997) – e *Dois perdidos numa noite suja* – Chediak (1970) e José Joffily (2002).

Assistindo a esse grupo de filmes, não fica difícil constatar que as adaptações em momentos cronológicos diversos acabam sempre por retratar, além das características de estilo pessoal de cada diretor, reflexos de modalidades de cinema em pauta na época de suas realizações. O *Boca de Ouro* de Nelson Pereira tem um pé no neorealismo italiano e outro no então nascente Cinema Novo; já o de Avancini antecipa um cinema de base essencialmente televisiva, que entraria em voga na década seguinte. Os filmes de Chediak são pincelados de elementos *exploitation*, absorvendo, no caso de *Bonitinha*, características da pornochanchada. A anarquia de Neville, que também trabalhou Nelson Rodrigues em *Os sete gatinhos* (1980), contamina, aqui de forma bastante negativa, diga-se de passagem, sua versão para o texto de Plínio, feita num momento em que o cinema brasileiro se encontrava bastante perdido em seus rumos. Já a adaptação de Joffily para *Dois perdidos* reflete tempos de globalização e anseio pela conquista de um mercado externo, com a transposição da ação para Nova York.

Um interessante caso de múltiplas adaptações a ser estudado é o de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Escrita em 1955, amalgamando históricos de dramaturgia circense, tradição popular nordestina, teatro medieval e autos de temática religiosa, a peça concretiza nessa mistura de elementos as bases que seriam consagradas em toda a obra posterior de Suassuna. Desde sua primeira encenação em Recife, em 1956, o texto foi recebendo versões por diversos palcos brasileiros, atingindo em poucos anos um *status* de clássico. Era natural que o cinema não demorasse a beber na fonte dessa história, que começa centrada nas peripécias do humilde e esperto João Grilo, sempre acompanhado de seu amigo Chicó. João manipula a seu bel-prazer os integrantes da elite econômica e religiosa de uma pequena



À esquerda *A Compadecida*,
à direita, *O auto da Compadecida*

cidade nordestina até ser esta invadida por um bando de cangaceiros. A morte de todos os personagens, exceto Chicó, deságua no julgamento de suas almas, num embate entre Jesus e o Diabo, no qual João volta a exercer seu virtuosismo nas artes da manipulação, como uma espécie de advogado, que roga pela intercessão da Virgem Maria (a Compadecida). Esta percebe todos como figuras cujas falhas, delitos e pecados seriam consequências diretas da natureza humana, absolvendo-os do inferno e dando a João Grilo uma chance de recomeço, devolvendo-lhe a vida. À sua maneira, todas as três versões cinematográficas são bastante fiéis ao texto original, guardando, como nos casos das peças citadas nos parágrafos anteriores, particularidades inerentes a seus autores e aos períodos nos quais foram realizadas.

A primeira dessas versões foi lançada em 1969 com o título de *A Compadecida*. Mesmo contando com uma colaboração do autor Suassuna, que aparece nos créditos como um dos responsáveis pela adaptação, a verdade é que *A Compadecida* é um filme que deixa bastante a desejar, e uma das grandes justificativas para suas deficiências parece estar na própria escalação do diretor George Jonas. Nada, exceto aquilo a que Nelson Rodrigues se referia como “complexo de viralata”, justifica que o filme tenha sido comandado por um húngaro, que jamais voltaria a assinar um longa-metragem e cuja maior contribuição ao cinema teria sido escrever o livro que serviu de base a *Munich* (2005), de Steven Spielberg. Se alguns momentos tentam introduzir elementos caros ao espírito criador de Suassuna, como o fato de a ação se iniciar com uma representação circense, reproduzindo marcações do texto original, essas referências ao autor vão se tornando esparsas ou gratuitas ao longo da projeção de um filme que carece de ritmo ou de uma unidade estilístico-visual. O uso recorrente de planos gerais distanciados ao excesso, por exemplo, prejudica claramente a apreensão de espaço e a compreensão da ação que se vê na tela.

Estávamos em 1969, e a bagagem trazida pelo Cinema Novo, com sua mistura de elementos eruditos e populares, além de seu forte discurso político, já havia estabelecido sua força em nosso cenário cinematográfico. *A Compadecida* tenta apropriar-se dessa bagagem, mas o máximo que consegue fazer é um grosseiro pastiche da linguagem “cinemanovística”. A participação de artistas consagrados em suas áreas na equipe técnica (música de Sérgio Ricardo, cenários de Lina Bo Bardi, figurinos de Brennand) expressa uma clara vontade de trabalhar a inserção do erudito no popular, mas, exceto pela contribuição musical, os demais valores de produção atestam, ao menos pelo que se vê na tela, uma visão caricatural de coisas que uma elite “intelectualizada” consideraria popular. Mesmo que não se cobre do filme uma encenação naturalística, nada justifica cangaceiros vestidos de rosa, as camisas listadas de Grilo e Chicó ou as inserções descabidas de um grupo de bumba meu boi ao longo da narrativa.

A Compadecida é também um filme bastante falho no que se refere à caracterização de ambientes e personagens. Como em todas as versões, a primeira parte se passa na praça central do que seria uma típica cidadezinha nordestina. Só que, apesar das locações pernambucanas, as imagens não

transmitem uma sensação de Nordeste. O casario e a praça, que parecem ter sido retocados para as filmagens, estão mais para interior de Minas Gerais. Da mesma forma, os atores interpretam seus personagens de uma forma sulista demais, sem qualquer tentativa de reprodução da prosódia nordestina. O João Grilo de Armando Bogus está mais para malandro desonesto do que o pobre que faz da manipulação alheia seu principal recurso de sobrevivência. Chicó é uma figura completamente apática, e suas falas da peça praticamente desaparecem na pele do jovem Antônio Fagundes. Os demais atores atuam quase sempre de forma empolada. Um dos pouquíssimos acertos se dá na forma pela qual os personagens são inseridos na trama, a partir da visão de um capanga de cangaceiro (Ary Toledo), que vai observar a cidade e preparar sua invasão pelo bando, elemento ausente na peça. Porém, daí para a frente, temos uma sucessão de equívocos que se potencializam em especial na cena do julgamento. Essa, por quebrar o ritmo cômico e passível de uma encenação realista, torna-se o maior desafio para as transposições do *Auto* ao cinema. No caso do filme de Jonas, as inserções de elementos medievais, numa referência às inspirações da peça e ao universo “armorial” de Suassuna, acabam por se perder completamente devido à falta de afinidade entre o diretor e o objeto que pretende retratar.

Nas décadas de 1970 e 80, apesar da consolidação do poder comercial do cinema americano, os filmes de *Os Trapalhões* se configuravam como grandes *blockbusters* de férias. Sempre imersos em uma fórmula, os filmes foram se tornando repetitivos com o passar do tempo. O desejo de injetar alguma inovação fez com que, em 1987, Renato Aragão e companhia protagonizassem a sua versão para a peça de Suassuna. Surgiu, então, *Os Trapalhões no auto da Compadecida*. O desejo de sangue novo se fundiu à proposta de um produto mais bem-acabado sob o ponto de vista cinematográfico, com um olho mirando a conquista de um público adulto. Daí a aquisição de um cineasta consagrado, Roberto Farias, para a condução dos trabalhos, numa época em que a maioria dos filmes do grupo era assinada por Dedé Santana. Essa foi a versão mais literalmente fiel ao texto de Suassuna, e seu principal mérito vem do fato de que ninguém melhor que Renato Aragão jamais poderia interpretar a figura de João Grilo. Didi Mocó, o eterno *alter ego* de Renato, é o nordestino pobre eternamente discriminado que faz da esperteza sua principal forma de sobrevivência. Didi, João Grilo e Pedro Malasartes são manifestações brasileiras de uma figura arquetípica que remonta às narrativas picarescas medievais e ao arlequim da *commedia dell'arte*. Chicó é também retratado de forma eficaz por Dedé Santana, aqui como sempre em sua figura clássica de “escada” para o protagonista, num conceito muito próximo da concepção original de Suassuna para o personagem. Mussum e Zacarias são igualmente bem utilizados, respectivamente, como frade/Jesus e como o padeiro.

A competência e a experiência de Roberto Farias fazem de *Os Trapalhões no auto da Compadecida* um filme bastante equilibrado e superior ao que *Os Trapalhões* lançavam na época, conquistando todo um ritmo do qual a versão de 1969 carecia. O filme aproveita perfeitamente todo o potencial cômico do grupo na primeira parte e resolve de forma visualmente satisfatória a aparentemente problemática sequência do julgamento. Mas todo esse equilíbrio não resistiu ao fato de que os filmes de *Os Trapalhões* eram produtos de apelo especial para um público infantil, que não assimilou a inserção da presença da morte e de questões envolvendo religião e natureza humana em seu entretenimento de férias. Mesmo a volta de João Grilo ao fim do filme não chega perto da empatia emocional causada pela

ressurreição do cachorro em *O Trapalhão nas minas do rei Salomão* (1977), o maior sucesso e possivelmente o melhor filme do grupo. Somando-se a tudo o fato de o filme ter falhado em atrair o público adulto, tivemos aí, apesar de números absolutos bastante expressivos, uma arrecadação inferior à média de Os Trapalhões na época. Com isso, o grupo abandonou a ideia de filmes um pouco mais ousados e retornou à mesmice consagrada.

A afinidade definitiva entre o público dos cinemas e a peça de Ariano Suassuna veio somente em 2000, com o lançamento da versão de Guel Arraes intitulada *O auto da Compadecida*. Concebida como um produto híbrido em dois formatos, uma minissérie para TV e um longa-metragem para os cinemas, foi um sucesso surpreendente, principalmente considerando-se o fato de a versão televisiva ter sido exibida primeiro. Não assisti à minissérie completa, mas é fato que a versão para cinemas é completamente contaminada por uma linguagem televisiva, característica que viria a marcar toda uma vertente de cinema comercial no Brasil ao longo dos anos que se seguiram. Com isso, a maioria dos enquadramentos limita-se aos planos médios e próximos, e o ritmo se faz muitas vezes demasiadamente acelerado, numa consequência direta da necessidade da remoção de elementos da trama para uma metragem reduzida.

é fato que a versão para cinemas é completamente contaminada por uma linguagem televisiva, característica que viria a marcar toda uma vertente de cinema comercial no Brasil ao longo dos anos que se seguiram.

Mas não há como negar que Guel Arraes impõe diversos acertos, como a inserção de elementos não presentes no original de Suassuna, momentos de comédia de *boulevard* nas maquinações adúlteras da mulher do padeiro ou remetendo a *O mercador de Veneza* de Shakespeare no acordo feito entre Grilo e o Major para viabilizar o casamento de Chicó. Este, por sinal, foi o personagem mais privilegiado pela ampliação da trama determinada pela concepção de minissérie. Chicó passa de escada a coprotagonista, ganhando um envolvimento amoroso e um retrato mais intenso de seu temperamento aluado e mitômano. Matheus Nachtergaele cria um João Grilo empático, mas que por vezes tangencia a caricatura, assim como todos os demais elementos do elenco. Se a caricatura continua imperando no julgamento, em especial na concepção do diabo, não há como negar que é Guel Arraes quem melhor resolve, levando em conta as três versões, esse momento sobre o ponto de vista visual. A concepção do purgatório como uma eterna procissão de romeiros impressiona bastante, e vale destacar a opção aqui por uma *Compadecida* imponente e madura, com toda a autoridade de uma Fernanda Montenegro, em oposição à doçura juvenil de Regina Duarte e Betty Goffman nas versões anteriores.

Finalizando, vale concluir com uma reflexão sobre a questão do mercado, partindo do fato de que, apesar dos números absolutos superiores da versão de Roberto Farias, esta ter sido considerada um fracasso relativo, enquanto o filme de Arraes foi um marcante êxito para sua época. Essa busca por um mercado faz das três versões cinematográficas para *Auto da Compadecida* um caso emblemático, que caracteriza o fato de tempos diferentes gerarem concepções cinematográficas diversas, igualmente direcionadas a públicos diferenciados.

Gilberto Silva Jr. é crítico de cinema e colaborador da revista Interlúdio (<http://revistainterludio.com.br>).

AMAXON E O EXÍLIO DA ALMA

Solidão e resistência são dois gestos essenciais na obra do cineasta José Sette de Barros, que em 2010 realizou *Amaxon*, seu mais recente longa-metragem. Filme épico/íntimo sobre o amor, a revolução e a arte, *Amaxon* também pode ser visto como uma espécie de balanço geracional, de uma sinceridade e entrega próximas às de um outro filme transgressor, *O gerente* (Paulo César Saraceni, 2011).

Um tsunami de proporções bíblicas devasta o Rio de Janeiro – ou parte da civilização atlântica –, isolando em uma casa no alto da serra, agora transformada em ilha, a romancista Laura (Vera Barreto Leite), uma mulher dividida entre o processo de criação e a revisão de seu próprio passado. Os signos da solidão e da resistência (que nos filmes de José Sette passam pela investigação poética acerca de Goeldi, Cendrars, Dr. Lund, Murilo Mendes, Arlindo Daibert, Geraldo Pereira e do próprio realizador, também ilhado em seu curta *Monólogo mnemônico*, 2011) recebem em *Amaxon* uma admirável tradução na pele de Laura, escritora exilada em sua própria casa, cercada não apenas pelas águas do oceano mas também por seus próprios fantasmas, seus amores irrealizados, sua recusa em negociar com um mundo que lhe parece extremamente hostil – ou pior, mesquinho e desinteressante.

Amaxon realiza, assim, uma metáfora sobre o processo de criação e, ao mesmo tempo, uma reflexão crítica e bem-humorada sobre o fazer artístico em uma época de instrumentalização total do prazer. Mas a maior riqueza desse filme é não se deixar limitar por um discurso ressentido e mergulhar na incerteza do tempo presente.

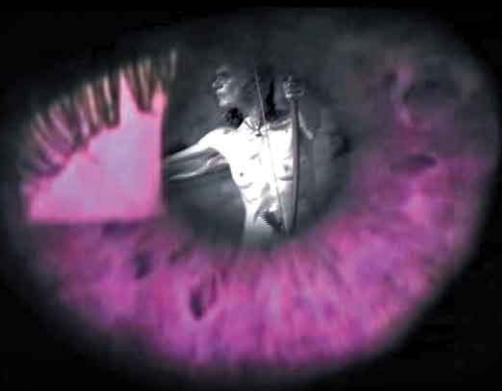
No início de *Amaxon*, há um letreiro enigmático: “O cinema veio do teatro. O vídeo do rádio e da televisão”. Filme realizado em vídeo, *Amaxon* estrutura-se em parte como um monólogo teatral, em parte como reportagens de rádio/televisão. As distinções propostas pelo letreiro seriam então uma pista falsa? Na verdade, elas indicam a complexidade da operação poética empreendida pelo filme, e também sua ambiguidade. O espaço cênico da casa de Laura é construído de forma artificial, com o uso de colagens e efeitos videográficos. Pela janela da casa de Laura o que se vê não são paisagens comuns, mas

projeções: maremotos, o enorme olho do monstro Calibã, céu e inferno. Mas eis que uma outra janela se pronuncia no interior da sala de estar: o aparelho de televisão. Ele também tem como símbolo o olho de Calibã.

Esse olho que tudo vê (ou tudo cega) transmite imagens de guerras e carnificinas, além dos *flashes* jornalísticos do repórter Lourenço (Otávio III), com quem Laura foi casada. Lourenço narra “ao vivo” o momento em que a cidade é tragada pela enorme onda destruidora – na qual o próprio repórter, aliás, sucumbe. Mas se a televisão transmite a guerra e é o palco em que evolui a boçalidade de Lourenço, é também o veículo paradoxal da memória projetada (planos de *Entr'acte*, René Clair, 1924; imagens de Vera Barreto Leite nos anos 1980; cenas de *I.N.S.I.D.E.*, primeiro longa dirigido por José Sette, em 1973). Ironicamente, a TV é também o espaço do afeto e do desejo.

Contudo, Laura rompe o espaço fechado, despe-se completamente, aposta no futuro: a onda que destrói é a mesma que estabelece o marco zero; o fim do mundo aponta para o seu recomeço – logo, para uma possível nova utopia.

É absolutamente necessário que existam filmes como *Amaxon* – ou como *Na carne e na alma* (Alberto Salvá, 2010), *Strovengah - Amor torto* (André Sampaio, 2011), *Djalioh* (Ricardo Miranda, 2011) e, mais uma vez, *O gerente*, para citar apenas alguns títulos que dialogam com este novo longa de José Sette. E, para além do fato de existirem, é absolutamente necessário que eles possam ser vistos.



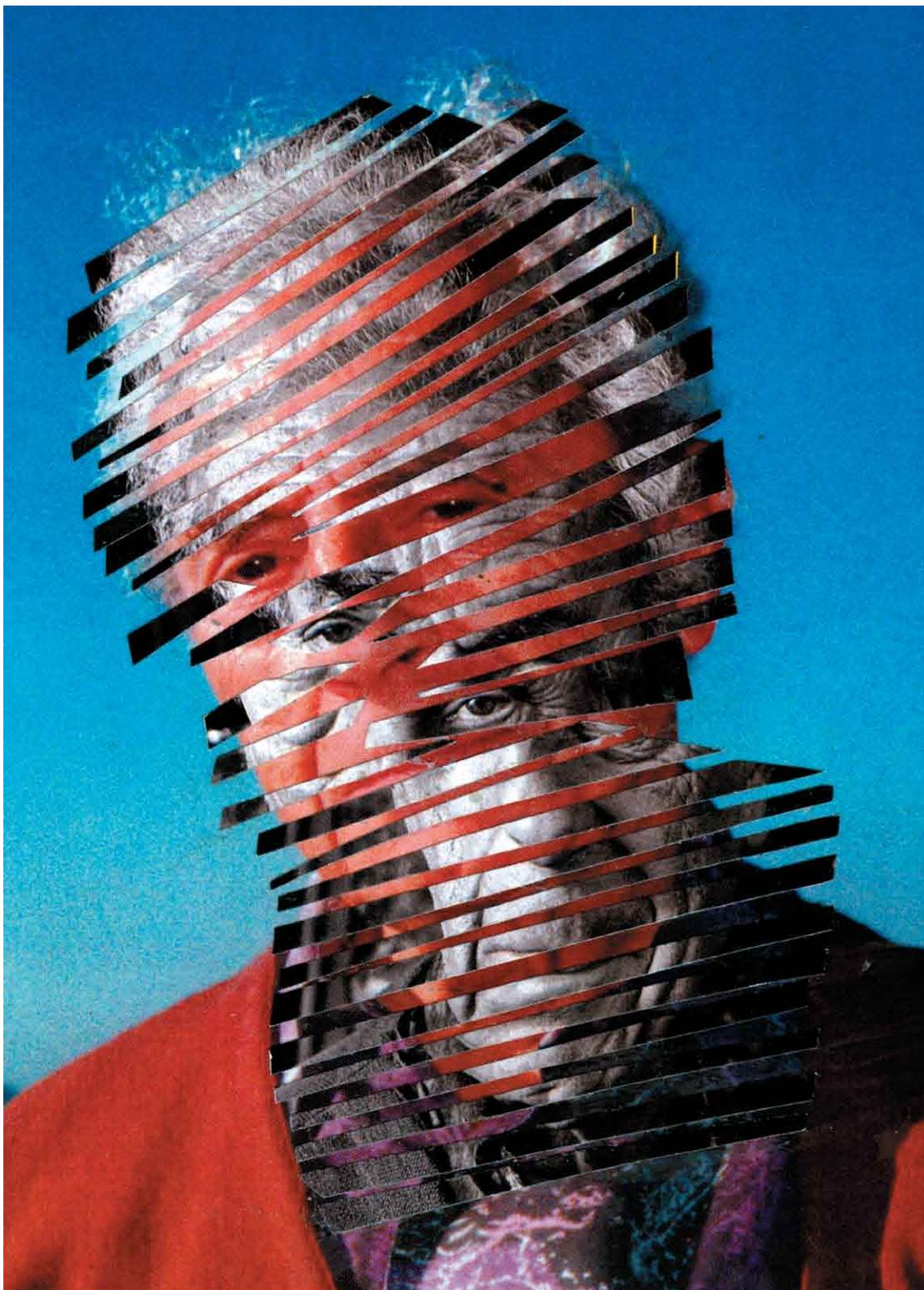
O HOMEM DA MÁSCARA DE FERRO

fotomontagem de IVAN CARDOSO sobre retratos de

MICHELANGELO ANTONIONI 1994-2010





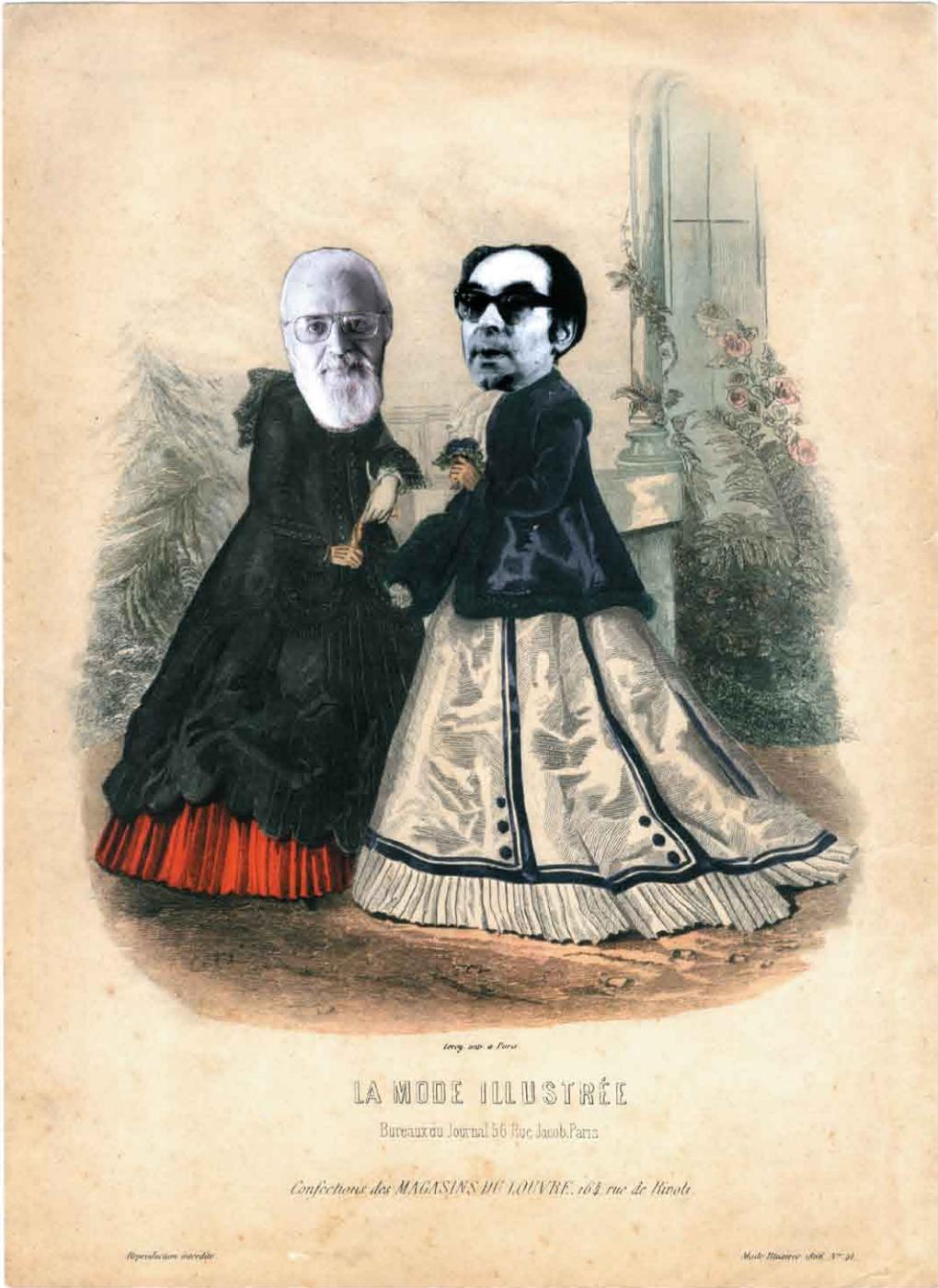


GODARD A GO GO

gravuramontagen de IVAN CARDOSO

homageando JEAN-LUC GODARD 1983 - 2012





INSOLAÇÃO de

DANIELA THOMAS & FELIPE HIRSCH

por JOSÉ GERALDO COUTO

& SÉRGIO MORICONI

GEOGRAFIA DA DESOLAÇÃO

por José Geraldo Couto

À primeira vista, *Insolação*, realizado por dois diretores oriundos do teatro, não tem nada de teatral.

Dos amplos planos ao ar livre à concentração em *closes* e pormenores, o filme de Daniela Thomas e Felipe Hirsch implementa uma organização especificamente cinematográfica do espaço. Uma organização ao mesmo tempo maleável e rigorosa, que trata, em última instância, de construir uma paisagem física e humana de desolação.

Numa estranha e deserta cidade, que parece ainda estar em construção, mas já em ruínas – o que remete à observação de Lévi-Strauss sobre os povos que passaram da barbárie à decadência sem passar pela civilização –, movem-se personagens solitários e infelizes, com suas pequenas esperanças e grandes decepções.

A cidade é Brasília, mas isso o espectador que não conhece a capital só sabe graças a informações exteriores ao filme. Neste, não há referências explícitas de tempo e lugar. Existe mesmo, desde o primeiro plano – um homem maduro (Paulo José) falando a uma plateia imaginária sobre o tema da “tristeza” –, uma tentativa de sair do tempo presente (ou de qualquer outro), de criar uma vaga sensação de anacronismo, de tempo fora do tempo.

Não por acaso, o livro que o homem maduro pouco depois mostrará a outro personagem é uma introdução à literatura russa. Consta também que o roteiro se inspirou livremente em contos russos oitocentistas. Confesso que não os identifiquei. Mas o fato é que na paisagem tropical do cerrado, de luz estourada e sol escaldante, o filme instila algo da melancolia metafísica russa, ao menos daquela que nos chega pela sua grande literatura. Como num eco da frase célebre de Paulo Prado: “Numa terra radiosa vive um povo triste”.

O homem que fala sobre a tristeza está, na verdade, num imenso galpão abandonado, e sua fala é interrompida pela reprimenda de um vigia. O poético e o prosaico, o grandioso e o miúdo, o cósmico e o cotidiano vão se combinar de várias maneiras ao longo do filme.

A aridez do mundo

O plano que se segue ao discurso sobre a tristeza interrompido pelo vigia é o de uma bicicleta filmada de cima, quase na vertical, atravessando pátios vazios de prédios abandonados. A escala do plano e o ângulo da tomada fazem pensar numa formiga se deslocando sobre a planta ou a maquete de uma cidade. A pequenez irremediável do homem, em imagens de um rigor geométrico quase construtivista.

O contraste entre a aridez do mundo e a sede humana de afeto e de entendimento talvez seja o motivo central de *Insolação*, desdobrado em variadas histórias paralelas ou entrelaçadas. Falando em aridez: nessa representação do calor e da secura, a presença da água é tão rara que, quando ocorre, vem carregada de dramaticidade e sentido.

Tornou-se lugar-comum, na análise de personagens do cinema moderno, dizer que estão “à deriva”. Mas de que outro modo se poderia definir o punhado de criaturas centrais deste filme, todas elas frágeis, incompletas, desorientadas?

Há, por exemplo, a garota Zoyka (Daniela Piepszyk), de 13 anos, apaixonada pelo quarentão Leo (Leonardo Medeiros), assistente de um grande arquiteto. Há, numa inversão simétrica, o menino Vladimir (Antonio Medeiros), apaixonado por Liuba (Leandra Leal), uma moça com uma não nomeada enfermidade grave. Há a febril e atormentada Lucia (Simone Spoladore), que vai para a cama com desconhecidos e não extrai disso nenhum prazer.

Há o amor inesperado e infeliz entre Leo e a jornalista Ana (Maria Luísa Mendonça), que veio para entrevistar o grande arquiteto. Há um adultério, uma fuga, uma sessão de psicanálise, um crime passionai, um suicídio, mil lágrimas – mas tudo sem estridência, como que em surdina.

Mais do que o enredo desses vários dramas, o que confere força e originalidade a *Insolação* é a estranheza de sua decupagem e de sua *mise en scène*.

Algo que chama a atenção é que os personagens secundários, isto é, aqueles que estão fora do núcleo central esboçado acima, jamais aparecem por inteiro ou com nitidez. Por exemplo, o psiquiatra (Emilio di Biasi), mostrado fora de foco, como um vulto indistinto; ou a mãe de Vladimir, de quem só vemos partes do corpo; ou ainda o dono do quiosque onde alguns personagens se encontram (Arduino Colasanti), mostrado sempre de costas. É como se os seres cujas histórias merecem ser observadas fossem destacados do seu entorno.



Maleabilidade do espaço

Também na configuração espacial se dá essa operação de “destacamento” do que interessa. Quando está em cena o quiosque, por exemplo, a escassa profundidade de campo faz com que a paisagem ao fundo seja pouco mais do que um borrão, quase um quadro impressionista. Há uma certa maleabilidade do espaço, uma indefinição ou perversão de seus usos convencionais: o galpão abandonado que serve de auditório imaginário para as palestras do homem maduro, a piscina vazia em que o casal Leo/Ana tem suas conversas atormentadas, e sobretudo o estúdio do grande arquiteto, com seus vários ambientes contíguos, nos quais um escritório pode se metamorfosear num quarto de dormir.

Analogamente a esses procedimentos fotográficos e cenográficos, as falas dos personagens também os retiram, de certa forma, do terreno do cotidiano. Longe do naturalismo pedestre dos diálogos que nos habituamos a ouvir no cinema contemporâneo, os personagens de *Insolação* proferem sentenças densas de sentido, numa dicção uma oitava acima (em *páthos*, não em decibéis) da fala cotidiana.

“Dizem que existe alguém para cada pessoa. Mas é mentira. Veja quantos de nós estão sozinhos”, diz Lucia a seu psiquiatra, definindo aliás o espírito do filme todo. “Guarda-te do amor. Teme essa felicidade”, aconselha o pai de Vladimir. “Eu gosto de todo mundo... no início”, murmura Leo. Ou seja, nada dos “Oi, tudo bem?” ou “Passa o açúcar” a que estamos acostumados nos filmes recentes ou nas telenovelas. Aqui a conversa é bem diferente.

E voltamos, por caminhos tortuosos, à questão do início. Pois é só mesmo à primeira vista que esta bela obra de cinema “não tem nada de teatral”. O modo como Felipe Hirsch e Daniela Thomas põem em cena os dramas entrecruzados de suas criaturas tem muito do melhor teatro, aquele que eleva os personagens acima das contingências pedestres em que estão imersos e os confronta com seus deuses e seus demônios, em outras palavras, com seu destino.

José Geraldo Couto é jornalista, crítico de cinema e tradutor. Mantém uma coluna de cinema no *blog* do Instituto Moreira Salles: <http://blogdoims.uol.com.br/jose-geraldo-couto-no-cinema/>.



BONJOUR TRISTESSE

por Sérgio Moriconi

Para quem é de Brasília, como eu, *Insolação* é um espanto. O “espanto de Clarice” (Lispector), eu diria. Mas não só dela! – explico mais adiante. Antes é preciso fazer alguns comentários sobre os responsáveis por este insólito, lírico, belo e, por que não, esotérico filme: o diretor Felipe Hirsch faz sua estreia no cinema ao lado de uma de suas colaboradoras habituais, Daniela Thomas, depois de conquistar alguns dos mais representativos prêmios das artes cênicas brasileiras nos últimos anos. *Avenida Dropsie*, sobre a obra de Will Eisner; *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, com Marco Nanini; e muito mais recentemente, *Educação sentimental do vampiro*, baseado na obra de seu conterrâneo Dalton Trevisan; e *Não sobre o amor*, baseado na correspondência entre os escritores russos Víctor Shklovsky e Elsa Triolet (franco-russa, no caso dela), são alguns desses espetáculos.

A menção a Shklovsky e Triolet não é fortuita. Um dos fundadores do grupo de formalistas russos, crítico de cinema, Shklovsky foi também roteirista em filmes de Kuleshov e Pudovkin. Triolet, por sua vez, foi casada com o poeta e romancista Louis Aragon. Em 1965, Agnès Varda realizaria *Elsa la rose*, um documentário de curta metragem sobre a história de amor de Elsa com Aragon. Bem, mas isso é outra história. Interessa aqui observar a relação de Hirsch com a literatura russa. *Insolação* tem como base contos de Tchecov, Turgueniev e Pushkine, adaptados para o filme de Hirsch e Daniela pelos roteiristas Will Eno e Sam Lipsyte. O primeiro é um conhecido dramaturgo norte-americano, premiado com um Pulitzer pela peça *Thom Pain*. Ele já havia tido uma obra sua, *Temporada de gripe*, montada por Hirsch. Lipsyte é um jovem escritor, também norte-americano, autor de contos e romances bem considerados pela crítica do seu país.

Eno e Lipsyte recolheram excertos das obras dos escritores mencionados que falam de amor. Se você conhece e ama a literatura russa, não espere encontrar em *Insolação* nada do espírito solar, leve, brincalhão de Pushkine, nem do humor e da leveza de Tchecov. O território do filme é existencial-metafísico. De Tchecov, especialmente, os autores retiveram o mergulho no abismo psicológico da alma humana. “Como tudo o que é mundano e comum se torna terrível e selvagem quando o coração é destruído por felicidade e amor em excesso. Este é o núcleo do texto”, enfatiza a personagem de Paulo José para os seus “atores” num quiosque no meio do nada. E ele tem razão. Esta é a essência do filme também – pelo menos uma das essências: buscar o amor, ter (efêmero) e nunca ter o amor, o êxtase, a insolação do amor, a impossibilidade do amor.

Insolação retém aquilo que aprendemos – como estereótipos – ser a alma dos escritores russos malditos, assim como incorpora muito do espírito existencialista. O seu texto, alguns de seus diálogos e imagens têm a aridez lírica das montanhas da Catalunha ou, se preferir uma referência mais próxima, dos campos do cerrado goiano. Escolho ao léu esses territórios rarefeitos. No filme, essas narrativas (as visuais, principalmente) aludem, ou metaforizam,



o desencanto com a inexorável irrealização do amor. Obra elegíaca, crepuscular, ambientada numa isolita, concreta, rarefeita e marginal Brasília. Lugares que são não lugares: o referido e onipresente quiosque no meio do nada, recortes geométricos de irreconhecíveis edificações, etc. Para Hirsch e Daniela, Brasília, mais do que uma cidade, é o espaço cênico conveniente para o anímico drama amoroso (ou as pulsões amorosas) do filme.

Conflito vivido por jovens e velhos (às vezes inauditos casais) deslocados no tempo e no espaço. Sim, porque não há tempo nem espaço em *Insolação*. Tempo e espaço simbólicos, abstratos como numa tragédia grega (paradoxo: o concreto de Brasília se torna abstrato aqui). Espaço cênico, reitero, afinal, fora os protagonistas e coadjuvantes que vemos na tela – vividos por Paulo José, Leonardo Medeiros, Simone Spoladore, Leandra Leal, Maria Luísa Mendonça, entre outros (todos ótimos) –, onde estão as pessoas que habitam a cidade? Apesar de quase irreconhecível, a cidade de *Insolação*, sabemos, tem nome. A capital desmonumentalizada, omni, fria como o aço. A Brasília de Hirsch/Daniela é a Brasília de Clarice. Impossível pensar nesse filme sem pensar nos textos escritos por Clarice Lispector sobre a cidade.

“É triste que a tristeza seja o tema de nossa conversa. Os pássaros cantam e o sol esconde o frio de nossa bela cidade. Mas eu não estou aqui para falar sobre a cidade, eu estou aqui para falar sobre o amor.”

Mas, afinal, do que trata *Insolação*? Ouçamos o que nos diz o dramaturgo, mestre de cerimônias shakespeariano Paulo José, logo no início do filme: “Ei, ei vocês”, estalando os dedos, olhos fixos na câmara, como se nos alertasse, ou convocasse, a nós, espectadores. “Silêncio, por favor. Posso ter sua atenção?” (breve pausa) “Tris-te-za.” (outra breve pausa) “É triste que a tristeza seja o tema de nossa conversa. Os pássaros cantam e o sol esconde o frio de nossa bela cidade. Mas eu não estou aqui para falar sobre a cidade, eu estou aqui para falar sobre o amor.” É sobre o amor, sabemos. Não é um filme sobre a cidade, mas também é! A cidade como um reflexo da alma melancólica dos indivíduos e dos casais, e vice-versa.

Insolação alude à possibilidade/impossibilidade de indivíduos novos surgirem a partir da cidade nova. Um espaço novo seria capaz de realizar as ilusões do amor juvenil, de apagar as desilusões (e a descrença) do amor na velhice? Brasília, essa quimera! O “espanto inexplicado”, para Clarice Lispector. A urbe “tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado”. Repito aqui a célebre sentença, mil vezes repetida, contida no texto sobre as impressões da escritora quando de sua primeira visita à capital, ainda nos anos 60. E mais uma: “Sou atraída aqui pelo que assusta em mim”. Também para Hirsch e Daniela a paisagem árida de Brasília, agora neste novo século, evoca Clarice e teria – imaginamos – o mesmo peso simbólico do deserto nas peças, por exemplo, de Sam Shepard.

Em *Insolação*, ouvimos em *off* um conto filosófico em tom de fábula muito esclarecedor e curioso. Nele diz-se que umas pessoas queriam começar uma cidade nova, mas para chegar até lá tinham que atravessar um deserto. Elas acabariam se perdendo no caminho e, como não



tinham mais como voltar, decidiram transformar a longa, lenta, inevitável morte numa grande festa no meio do deserto. A frustração da fantasia alegórica da Brasília quimérica (ou da cidade nova), propícia à construção do “homem novo”, também está em Clarice, numa delirante forma de “ficção científica de época”, se é que existe tal gênero. “Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. Era habitada por homens e mulheres louros altíssimos. Eram todos cegos. Os ‘brasiliários’ vestiam-se de ouro branco. A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quanto mais belos os ‘brasiliários’, mais cegos e mais puros e mais faiscentes. Não havia em nome de que morrer. Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos. Eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade.”

O filósofo Marshall Berman poderia muito bem dizer que os seres de *Insolação* habitam os escombros desenterrados da cidade nova. Em visita a Brasília, face aos monumentos da Esplanada dos Ministérios, quando perguntado sobre o que via, respondeu: “Vejo as ruínas do futuro”. O filme, assim como o texto de Clarice, nos leva a uma velha questão antropológica: os espaços (as cidades) são constituídos pelo caráter dos indivíduos ou são constituintes deles? É o mesmo que perguntar se é o ovo que precede a galinha. Mas o que está em jogo aqui são as identidades. Elas seriam uma consequência do lugar ou o contrário? O francês Pierre Bourdieu costuma discutir a tese em vários de seus livros.

A cidade da “paz do nunca”, da “praia sem mar”, do “lugar nenhum” (“Você me incomoda, ó gélida Brasília, pérola entre os porcos. Oh apocalíptica”), do “cabelo na sopa”, uma cidade assim definida poderia ser responsável pela melancolia das personagens de *Insolação*? Todas as expressões reproduzidas acima foram retiradas de *Brasília: esplendor*, o enorme texto escrito por Clarice depois de uma segunda visita à cidade, realizada em 1974. Lendo-as, penso nos povos nômades do deserto. Suas cidades (cidades?) são construções imaginárias, abstratas. Os povos nômades nos fazem acreditar que os fantasmas estão dentro de nós. A melancolia independe do lugar onde estamos. Porém, isso não diminui a potência alegórica da Brasília cênica de *Insolação*. Clarice costumava dizer que estava morta. Escrevia do túmulo. Paulo José adverte que não está morto, “estou morrendo”. Eles têm a lucidez (e o desespero) do velho – e do sábio. A bela *Canção do amanhecer*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, na linda voz de Anna Margarida (onde estaria ela?) sobre os créditos finais do filme não deixa dúvidas: “Ah, não existe paz / quando o adeus existe / e é tão triste o nosso amor”. É verdade, o filme é sobre o amor, é também sobre o amor e – quase íamos nos esquecendo – é também sobre a tristeza do amor.

Sérgio Moriconi é realizador, crítico e professor de cinema. Criou em 2010 o Slow Filme - Festival Internacional de Cinema e Alimentação, na cidade goiana de Pirenópolis.

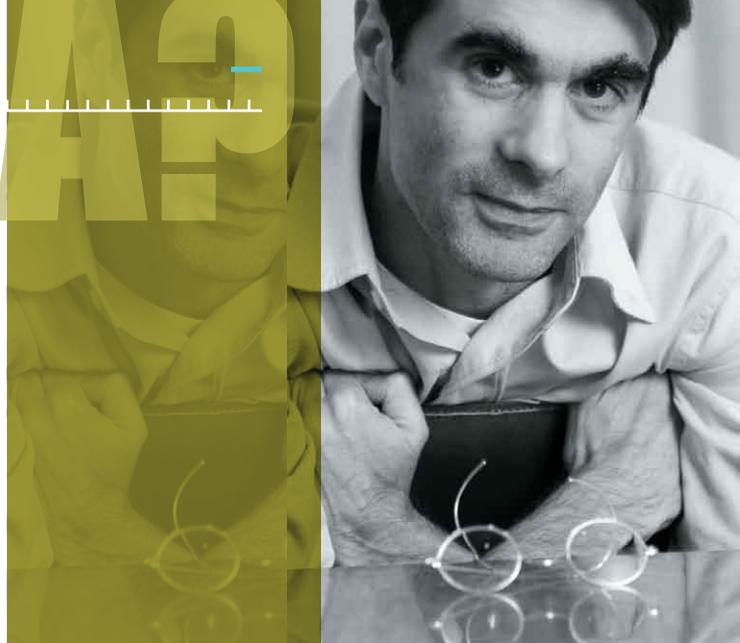
E agora, João? ▶ João Moreira Salles comenta seu itinerário de documentarista, seu trabalho de editor de revista e seus filmes-faróis.

Filme Cultura: *Notícias de uma guerra particular*, *Nelson Freire*, *Entreatos* e *Santiago* são filmes que se tornaram modelos de excelência para o documentário brasileiro. Que papel têm eles na sua autopercepção como documentarista?

João: Os filmes citados têm méritos, mas não acredito que cheguem a configurar uma obra, no sentido de um conjunto cujas partes se articulam para propor uma ideia particular do cinema documentário. O que consigo perceber na sucessão destes filmes é uma progressiva mudança de ênfase nas minhas preocupações, do tema para a forma. *Notícias* é um filme cujos autores – Kátia [Lund] e eu – estão pouco preocupados com as questões da não ficção; o que nos interessa é o mundo lá fora. É como se o filme não tivesse consciência de si como cinema. Chega-se ao último título da tua lista, *Santiago*, e o que se vê é o contrário disso. *Entreatos* e *Nelson Freire* são as etapas intermediárias deste processo. Não atribuo a esse percurso um caráter virtuoso, como se ele atestasse o progresso de um documentarista. Filmes voltados para dentro de si mesmos, como *Santiago*, podem ser insuportavelmente artificiais e presunçosos, enquanto inúmeros filmes para fora, como *Notícias*, marcaram a história do gênero. O percurso é apenas o reflexo das minhas preocupações: hoje, o filme me interessa mais quando diz algo sobre o próprio cinema.

Há seis anos o público e a crítica se perguntam se e quando você voltará a dirigir.

Do modo como vejo as coisas, não deixei de trabalhar com o que me interessa, que é o mundo e as formas de representá-lo. Continuei a produzir narrativas não ficcionais, trocando a câmera pelas palavras [na revista piauí]. Minha impressão é que todos os perfis e reportagens que escrevi eram mais apropriados à forma escrita. Jamais me passou pela cabeça filmá-los. Tema e forma estavam bem adequados. Inversamente, há materiais que se prestam mais ao cinema, e há pelo menos um ano venho dedicando meu tempo livre a estudar imagens de arquivo dos anos de 1967 e 1968. Tenho vontade de montar um filme com sequências que não são minhas – um filme de compilação,



IVONE PEREZ

portanto –, que me permita refletir não sobre os acontecimentos históricos ali representados, mas sobre a maneira como as pessoas aparecem nestas imagens. Não sei se dá filme, mas tenho vontade de me dedicar a isso no segundo semestre de 2012.

Chegou a ser noticiado seu projeto de fazer um filme sobre as viagens de sua mãe à China nos anos da Revolução Cultural. Isso foi deixado de lado? Está em alguma gaveta, como tinha ficado o projeto de *Santiago*?

O projeto que descrevi acima nasceu desse material filmado por minha mãe em 1967. São rolinhos de Super-8 que guardo há muito tempo. Hoje, já não sei se eles serão incorporados ao projeto. As imagens são muito precárias, amadoras, mas essa não é a razão principal. Ao utilizá-las, o filme ganhará imediatamente um caráter autobiográfico, e já não sei se é isso que quero. É uma decisão que tomarei na ilha de edição, caso o filme seja mesmo feito. Não é certo que será.

A piauí acabou se firmando como um espaço de debate também para o cinema, através da coluna do Eduardo Escorel. Como você analisa essa atuação da revista?

Não só cinema. Uma revista como a nossa não pode ficar à margem do debate cultural. A gente tem ambições não realizadas nessa área. Queremos ser relevantes, mas ainda falta estrada para acertar a mão. Eduardo apontou a direção, e hoje continua a contribuir com o *blog*. A meu ver, o maior mérito das colunas e *posts* dele é o fato de estarem a serviço de uma ideia de cinema, e é isso que se espera de um crítico. Não se trata de gostar ou não de um filme, mas de entendê-lo no contexto das questões centrais da atividade, indagando sempre como cada

Nelson Freire



realizador responde a cada uma delas. Esses desafios vão desde as implicações econômicas de se fazer cinema num país pobre aos dilemas éticos inerentes a toda tentativa de representar a realidade.

Produzir o Eduardo Coutinho tem sido para você uma atividade paralela no cinema. O que pode dizer dessa relação depois de tantos anos?

Tê-lo como amigo é mais importante do que tê-lo como colega de profissão. Se as recompensas pessoais são hoje bem maiores do que as profissionais, isso te dá um pouco a medida de como essa amizade é importante para mim. Sou produtor dos filmes dele, e não hesito em dizer que boa parte do que pensei a respeito do documentário é resultado direto desse convívio profissional, mas hoje o cinema é secundário na nossa relação. Existem coisas mais fundamentais. E olha que tenho plena consciência de que meu desempenho na produção dos filmes que ele dirigiu desde *Babilônia 2000* me torna parte da construção de um dos raros conjuntos de filmes brasileiros aos quais se pode dar o nome de obra. Ainda assim, isso ficou em segundo plano.

Os filmes-faróis de João Moreira Salles:

É importante sublinhar que essa lista não compreende os “dez melhores filmes da minha vida”. São apenas os títulos que me ocorrem no momento em que você me pediu para escrever. Por óbvio, deixei de lado os clássicos acima do bem e do mal, como *Cabra marcado para morrer*, *O homem com a câmera*, etc.

1. *A oeste dos trilhos*, de Wang Bing, 2003.

Um épico de nove horas sobre a dissolução de uma cidade operária na China. Cinema de observação patologicamente minucioso (ou seja, da melhor variedade). Bing passou anos registrando cada casa sendo destruída, cada forno se desfazendo, cada operário que adocece.

Da esquerda para a direita:

A caminho da eternidade, *Cocorico monsieur Poulet* e *La bocca del lupo*

2. ***O poeta do Castelo***, de Joaquim Pedro de Andrade, 1959. Pelo simples fato de achar muitíssimo simpático assistir ao Manoel Bandeira fazendo torradas.

3. *Videogramas de uma revolução*, de Harun Farocki, 1992.

Um filme de compilação que é simultaneamente o registro em tempo real de uma revolução popular e uma reflexão sobre a relação do poder com as imagens.

4. *A caminho da eternidade*, de Michael Madsen, 2010.

Um dos raros filmes com pretensões filosóficas que conseguem estar à altura de suas ambições. A partir do dilema de como acondicionar o lixo nuclear de usinas atômicas, Madsen faz uma reflexão fascinante sobre o abismo linguístico e cognitivo que nos separa das futuras gerações.

5. *As cinco obstruções*, de Jorgen Leth e Lars von Trier, 2003.

Por conseguir ser ao mesmo tempo perverso e afetuoso.

6. *Diário de uma busca*, de Flávia Castro, 2010.

Para mim, o mais bonito filme sobre a geração dos anos 1960. Uma demonstração de como o afeto e a história pessoal abrem vistas para a grande história.

7. *La bocca del lupo*, de Pietro Marcello, 2009.

Uma história de pobreza, violência e tolerância sob o pano de fundo da desindustrialização de Gênova. Triste e tocante.

8. *Terra deu, terra come*, Rodrigo Siqueira, 2010.

Raríssimas vezes vê-se um primeiro filme em que o domínio dos meios narrativos seja tão surpreendente. Rodrigo é capaz de conjurar um mundo de espíritos e palavras raras que pouca gente imaginava existir fora da literatura.

9. *Iracema, uma transa amazônica*, Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1976.

O fato de não saber se cabe direito nesta lista já o torna suficientemente interessante para constar dela. A meu ver, um dos melhores filmes do cinema brasileiro.

10. *Cocorico monsieur Poulet*, de Jean Rouch, 1974

Tão híbrido quanto *Iracema*, a que inspirou, e portanto outro penetra na lista. Não importa: é o melhor *road movie* já realizado.



E agora, Carlos Alberto? ▶ Carlos Alberto Prates Correia fala de seus filmes passados e futuros, e aponta os faróis de sua cinefilia.

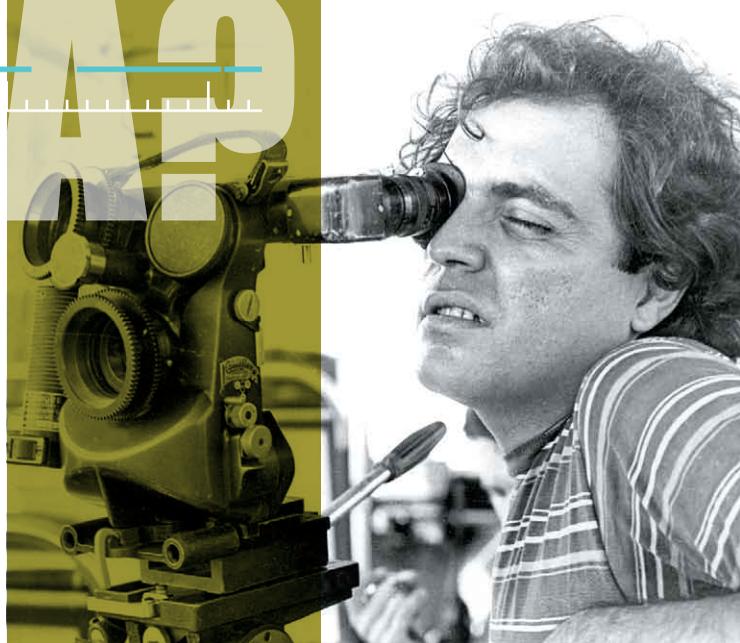
Filme Cultura: Você vê relações entre o seu cinema e os filmes de outros realizadores em atividade?

Carlos Alberto: Não vejo nem nunca vi relações do meu cinema com algo que alguém mais ande fazendo, mas pode ser que elas existam. Essa pretensão à originalidade, no entanto, já teve que ultrapassar obstáculos: quando terminei o roteiro de *Minas-Texas*, por exemplo, fui ver um filme de Almodóvar e me deparei na tela com a dublagem de *Johnny Guitar* para o castelhano, justamente de uma cena que sob forma de paródia eu tinha incluído em meu roteiro. Fiquei constrangido e a substituí. Anos depois, ligo a TV e vejo uma cena de outro filme dele, com a mesma gravação de uma música da trilha de *Perdida*, que ele certamente não viu. Apesar das coincidências, não me sinto relacionado a Pedro Almodóvar.

Depois de um filme memorialístico como *Castelar e Nelson Dantas no país dos gerais*, você tem novos projetos em vista?

Todos os que realizei são de alguma forma memorialísticos. Veja como surgiu *Terra de grande beleza*, o próximo. Rio, 2003: estava enfermo e ganhei uma biografia do presidente JK, um volume pesado. Cerrando as pálpebras, JK surgia como candidato, o povo o cercava na Praça da Matriz e ele atravessou a rua para abraçar a minha mãe. Montes Claros, anos 50. Eu era adolescente.

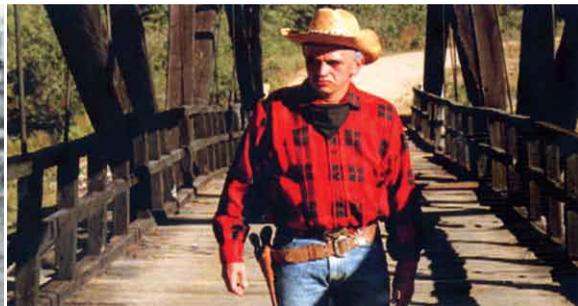
Em sua primeira versão, *Terra de grande beleza* seria a história do sentimento que experimentei, isto é, do ciúme que começa naquela praça, se prolonga quando o político arrebatado do futuro cineasta sua prima querida e chega ao clímax quando se vê o diamantinense lhe subtraindo sua companheira de militância num partido extremista. No projeto atual, o filme passou a ser a crônica de uma geração que virava a noite no bar discutindo os rumos da revolução brasileira.



O enredo cobre com humor um período de 35 anos do itinerário dessa geração, inclusive o destino daqueles que deram cabo à vida pelo caminho ou preferiram ingressar na guerrilha contra a ditadura militar e tiveram um fim trágico.

Um outro lado do enredo me atrai igualmente: *Terra de grande beleza* é também a memória de um segmento da população de Minas que fazia da mudança para o Rio o grande sonho de sua vida. O material de arquivo a ser inserido corresponde a uma parcela de menor porte da obra ficcional, mas seu uso intermitente deverá auxiliar na ambientação histórica das cenas relacionadas com o Rio de Noel Rosa, a FEB na Itália, a Ipanema nos anos 50, Jânio, Jango, o golpe de 64, os períodos Médici e Fernando Collor.

Como se vê, contrariando meus argumentos anteriores, desta vez o fluxo da memória participa de um jogo com as imagens e as palavras mais comprometido com uma ostensiva ambição cosmopolita, originária do enredo de apelo popular *A mulher guerreira*, que abandonei para dirigir *Minas-Texas* e uso aqui sob a forma de lembrança. *A mulher guerreira* pretendia ser um filme de ação, no qual destinos individuais se entrelaçavam com os destinos do país. *Terra de grande beleza* toma dele os ingredientes picantes e muita ação, egressos do *best-seller* tradicional – lindas mulheres, negociatas, intrigas políticas, chantagens e assassinatos. O filme tem como objetivo prender o espectador do primeiro ao último plano sem perder a linha de sua sensibilidade apurada e jamais deixando de lado a visão poética e principalmente a percepção crítica.



Os **filmes-faróis** de Carlos Alberto Prates Correia

1. **Chicoteada (La fille au fouet)**, de Jean Dréville, 1952. Genival Tourinho (futuro deputado), aos 18, e Maurício Gomes Leite (futuro crítico e cineasta), aos 15, subiam a Rua Camilo Prates para ver *Barba Azul*, com Cécile Aubry (impróprio até 18), achando graça da minha petulância quando eu me encontrei com eles, aos 10, perseguindo o mesmo objetivo. Não sabiam que meu tio, representante do juiz de menores na porta dos cinemas, facilitava a minha entrada e a do primo Felisberto em filmes de qualquer impropriedade, menos os proibidos, como *Esquina do pecado*. Pelo menos em Montes Claros, havia diferença entre impróprio e proibido. Foi por isso que consegui ver o obscuro *Chicoteada*, passado nos Alpes suíços, um filme que provavelmente Guimarães Rosa também viu antes de imaginar Diadorim.

2. **A última vez que vi Paris**, de Richard Brooks, 1954. Eu não sabia o que era amor, não entendia *Casablanca*, que tanto agradava à minha mãe. Fui estudar num colégio interno, onde, aos 12, vi o Festival da Metro e parece que aprendi – com Scott Fitzgerald, Richard Brooks e, principalmente, Elizabeth Taylor. Mandeí carta para ela, que mandou como resposta uma foto lindíssima e dedicatória afetiva, mas lacônica. Considerei logo extinta a possibilidade de qualquer relacionamento. Anos depois, filmei em *Perdida* uma sequência com Helber Rangel tentando reproduzir o sofrimento de Van Johnson diante da morte de Liz. Não sei se ela entendeu como tal a minha declaração de amor.

3. **Férias de amor (Picnic)**, de Joshua Logan, 1955. O dorso nu de William Holden, queimando lixo, subvertia a ordem. Kim Novak descia as escadas do *picnic* ao som de *Moonglow*. “Eles estão tomando banho nus no lago”, dizia-se mais tarde a respeito da nova mania de

Hollywood. Havia Faulkner no ar, Cinemascope, som estereofônico. Kim Novak me enlouquece, mas não consigo transmitir para o curta-metragem que escrevo sua sensualidade absoluta.

4. **Vidas secas**, de Nelson Pereira dos Santos, 1963. Juvenil, saio da sessão especial convencido de que o sertão verdadeiro estava ali, na tela grande do Cine Palladium, sem a falcatrua do cangaço, da jagunçada. Na sala de espera ouço a viúva de Graciliano [Ramos] dizer que a miséria era a maior grandeza nacional. Fico perplexo e concluo que nada mais havia a fazer a partir daquele assunto através daquela linguagem. Apego-me inconscientemente apenas ao desejo de filmar um dia com Maria Ribeiro, a protagonista.

5. **Contos da lua vaga**, de Kenji Mizoguchi, 1953. Depois do sucesso de *Macunaíma*, Joaquim Pedro resolve produzir *Cidadão Cana* para mim, com Grande Otelo no papel inspirado em Adolfo Bloch, construtor de um império jornalístico atormentado por sua estatura muito baixa. Comecei a esboçar o roteiro com ele, mas logo na primeira reunião percebi que a realização cairia fatalmente num viés tropicalista, que não me agradava de todo – e cada um foi para seu lado. O que eu desejava era cruzar racismo com ascensão social citando os *Contos da lua vaga*. O que me interessava era contar os sonhos de Poder daquele alfaiate e a busca da sua Lady Wasaka, que precederam a loucura que o dominou.

6. **Ano passado em Marienbad**, de Alain Resnais, 1961. Escrevi algumas críticas sobre o filme, chegando até a explicar sua montagem através do jogo de palitinhos chinês. Tempos depois, eu varava madrugadas com um colega, militante da POLOP, tomando Perventin para estudar Sociologia e fazer prova no dia seguinte. Numa delas, ele me confessou que preferia *Os companheiros* [Mario



Contos da lua vaga e

Vidas secas



Monicelli] à obra-prima de Alain Resnais, mas notei que ele estava mesmo era se divertindo com a minha alucinação, recebendo em troca por sua avaliação errônea minha afetuosa e superior compreensão. Mais alguns anos, e eu construo a fantasia de que a bárbara tortura a que Beto, o meu colega, foi submetido em Petrópolis, antes da morte, deveu-se não à sua liderança no movimento guerrilheiro, mas à sua inquestionável capacidade de seduzir. A montagem de *Castelar e Nelson Dantas* é uma ressonância longínqua de *Marienbad*, mas também um sorriso compreensivo para ele.

7. **A adolescente**, de Luís Buñuel, 1960.

De Buñuel só tinha visto *Robinson Crusóé* na infância e me lembrava pouco, de forma que ficava meio deslocado à mesa do bar quando se falava de surrealismo, mesmo sendo leitor até frequente da revista Positif. Achava curioso o folclore que atribuía a ele o ato de chutar a câmera, antes de rodar o plano, quando seu operador ajustava o enquadramento. *A adolescente* me apresentou um diretor que eu não esperava, primeiro porque sua escrita trazia poucas lembranças do surrealismo, depois porque os enquadramentos do filme eram rigorosos e iluminados com primor por Figueroa. Mas o que me atraiu mesmo foi seu cinema sem maniqueísmos, que tentei homenagear em *Cabaret mineiro* numa sequência (agora sim) surrealista, em que o personagem de Nelson Dantas assa e devora uma adolescente no espeto.

8. **A grande ilusão**, de Jean Renoir, 1937.

Chego em Montes Claros e me encontro com João Luiz Lafetá, meu primo, no Mangueirinha. Acabo de pagar a dívida de *Crioulo doido*. Ele vem de São Paulo, onde dá aulas de Literatura. Eu falo que fiz o pior filme da história do cinema, que ele viu na Cinemateca e gostou. Informo que vou ser produtor executivo daqui pra frente, e ele

tem um trabalho danado para me convencer do contrário, elogia algumas cenas, analisa, fala da boa repercussão. Com mais algumas doses vou me reerguendo, aceitando suas ponderações, ganhando ânimo. Ele só faz uma pequena restrição, devido à sinuosidade do meu estilo, mas aí eu já estou forte e digo que meu modelo foi *A grande ilusão*, descarto a crítica e começo naquela mesma noite a escrever o sinuosíssimo roteiro de *Perdida*.

9. **O tesouro da Sierra Madre**, de John Huston, 1948.

Fui rever no Paissandu antes de filmar *Minas-Texas*. Mais por causa de Tim Holt, que sempre foi meu cowboy favorito. Fiquei surpreso com a exata movimentação da narrativa, destituída de *travellings* viciosos que apenas enfeitam a cinematografia praticada nos últimos decênios. Eliminei então o maquinista do meu orçamento, retornando à simplicidade de uma câmera sustentada por um bom tripé, como em meus primeiros filmes. Ganhei de bônus a cena com um delirante Walter Houston vendo o ouro em pó se espalhar pela ação do vento, para usar a gosto em *Terra de grande beleza*.

10. **Intriga internacional (North by northwest)**, de Alfred Hitchcock, 1959.

Diante dos novos tempos, hesito agora em conservar intocáveis os componentes de um estilo que inclui certo humor, o olhar na direção das mulheres e a presença do trem. Os filmes desprovidos de trem me causam grande enfado, chego a pensar que eles não mereciam ser feitos. Em *Crioulo doido*, que reeditei há pouco, ocorria essa lacuna. A personagem era filha de um ferroviário, mas não havia a imagem do trem porque a linha férrea fora desativada em Sabará, a locação. Aproveitei a oportunidade e na trilha sonora usei com desenvoltura o inolvidável ruído de uma locomotiva chegando à estação. O filme virou outra coisa.



A adolescente e O tesouro de Sierra Madre



JOUEZ ENCORE, PAYEZ ENCORE



POR DANIEL CAETANO

Jouez encore, payez encore é um documentário feito entre 1974 e 1975, um filme que desde o seu princípio teve uma trajetória especialmente aventureira. Ele foi rodado quase integralmente num sistema de vídeo (em fitas de 1/2 polegada da Sony) – uma tecnologia que havia sido apresentada ao mundo poucos meses antes – para em seguida ser transferido para o tradicional suporte de película. É o segundo longa-metragem dirigido por Andrea Tonacci: depois de ter dirigido o curta *Olho por olho*, o média *Blá blá blá* e o longa *Bang bang*, ele foi contratado pela produtora Ruth Escobar para fazer este documentário com os registros do período de ensaio, os bastidores de produção e as apresentações da peça *Autos sacramentais*, do texto clássico de Calderón de la Barca, dirigida por Victor García, que contou com atores como Sérgio Britto, Antonio Pitanga, Dionísio Azevedo, Jura Otero e Vera Manhães no elenco, entre outros.

O surgimento da tecnologia de vídeo já permitia então que o cineasta captasse som e imagem simultaneamente com a sua câmera, sem ser obrigado a contar com mais pessoas e equipamentos. Assim ele pôde registrar os encontros de Escobar e García com financiadores da peça; a remontagem de uma grande máquina projetada pelo diretor (máquina que, apesar dos problemas que provocou, não ficou pronta para o espetáculo); alguns momentos de intimidade; e uma longa discussão entre a produtora, o diretor, o assistente de direção (Carlos Augusto Strazzer) e o elenco. Uma vez montado, esse material narra um período de tensões e disputas de poder até a redenção: os letreiros finais nos informam sobre o grande sucesso que o espetáculo obteve junto ao público.

Este enredo de superação, no entanto, não foi suficiente para impedir que os conflitos ocorridos durante os ensaios se prolongassem ao longo da finalização, chegando a impedir a difusão do filme, e de certo modo até os dias de hoje.



Insatisfeita com o retrato, a produtora Ruth Escobar – que havia financiado inteiramente a filmagem, dando liberdade ao diretor, e depois também pagou a transposição do material feito em vídeo para o suporte de negativo 16mm – não aceitou que o filme fosse exibido com o corte final determinado pelo cineasta. Depois de obter os negativos (produzidos num processo de *transfer* na época bastante raro), ela decidiu que a única cópia do filme não poderia ser mais projetada e chegou a requisitar que a polícia interrompesse uma aula de Paulo Emilio Salles Gomes na USP para apreender essa cópia – sem sucesso, pois a polícia foi enganada e levou uma cópia de outro filme. Paulo Emilio escondeu a cópia até falecer, quando sua viúva Lygia Fagundes Telles a devolveu para Tonacci.

Filmado com equipamento de vídeo raramente usado, registrando um espetáculo grandioso, com elenco notável sob a batuta do argentino García e com produção de Escobar, tornando-se posteriormente a base dessa controvérsia: tudo isso já tornaria *Jouez encore, payez encore* um filme de considerável importância histórica. Mas, para além desse valor documental, ele tem encantos próprios que o tornam bastante significativo. Antes de tudo, pelo estilo: Tonacci registra o que se passa diante da sua câmera com agilidade e inquietação (como se, ao fazer a câmera acompanhar de perto os artistas, pudesse registrar quais foram os seus gestos decisivos para criar a beleza da peça); e, ao mesmo tempo, o filme apresenta conscientemente uma narrativa que nos permite entender o que se passou. Assim, para poder traçar esse percurso de crise e superação, *Jouez encore, payez encore* precisa se tornar uma espécie de filme de investigação, um *thriller* de suspense que aos poucos vai delineando seus personagens. Em cada cena e em cada fala que precedem o conflito coletivo, o filme nos propõe desvendar o que está sendo mostrado para entender a origem da crise – e também da superação que se seguiu.

Alguns críticos já apontaram o evidente parentesco entre este filme e o chamado Cinema Direto, estilo de documentário – desenvolvido nos EUA por cineastas como Richard Leacock e os irmãos Maysles – em que, numa definição sucinta, a câmera quer unicamente registrar a realidade, sem pretender intervir nela. No entanto, é preciso notar que, se *Jouez encore, payez encore* de fato se aproxima do

Cinema Direto ao documentar o processo de encenação dos *Autos sacramentais*, não o faz sem apontar problemas. Se muito já foi dito sobre a inevitável interferência nas atitudes dos personagens provocada pela presença de uma câmera ligada, isso é percebido com consciência pelas pessoas retratadas no filme – isso lhes é claro justamente porque são atores, afinal de contas. Sendo assim, o filme apresenta momentos em que a presença da câmera é apontada pelos personagens como algo desconfortável e também como possível motivadora de atitudes hipócritas, chegando ao ponto de precisar ser censurada e impedida de registrar determinados instantes.

Isso ocorre num momento-chave do filme, quando a discussão entre produtora e elenco chega ao seu momento mais tenso. E este é outro encanto fundamental de *Jouez encore, payez encore*: o episódio narrado pelo filme é bastante intrigante e revelador – não da personalidade de uma ou outra pessoa que aparece diante da câmera, mas sobretudo dos processos, traumas e consequências de um projeto de criação coletiva. Ao longo do período filmado, existe uma questão em torno da produção da tal grande máquina, que seria usada para que as cenas fossem apresentadas em diferentes planos espaciais. Esta máquina, que não chegou a ficar pronta, é um motivo de tensão crescente – até o momento em que, instado pelos questionamentos agressivos de Ruth Escobar, o grupo passa por uma discussão catártica.

Este tipo de bate-boca já é uma espécie de clichê em montagens teatrais, uma constante já óbvia para quem é da área. No entanto, estes momentos de crise revelam de forma bastante clara os papéis escolhidos por cada um, determinantes em suas trajetórias. Nesse sentido, se o filme nos mostra a força irada com que Escobar investe contra o diretor e não nos esconde o constrangimento explicitado por Carlos Augusto Strazzer, assistente de direção (é ele quem aponta a câmera e questiona Escobar sobre o “numerzinho” em frente ao elenco), *Jouez encore, payez encore* visivelmente escolhe um herói, aquele que afirma a sua força e sua dignidade: é Antonio Pitanga, que enfrenta os questionamentos com firmeza. Aquilo que Strazzer denuncia é tornado explícito pelo filme: de certa maneira, ele nos leva a perceber que um registro documental sobre o

processo teatral precisa compreender os aspectos teatrais das relações humanas. Desse modo, podemos decifrar os papéis que cada um assume diante das circunstâncias. Não é por acaso que, pouco depois, vemos Pitanga no palco, cheio de energia durante a apresentação do espetáculo.

Porém, *Jouez encore, payez encore* não se resume a heroificar a atitude de Antonio Pitanga, explicar as razões de Victor García ou mostrar o trabalho de Ruth Escobar – mais do que isso, o registro dos conflitos do processo para criar uma obra de arte (a peça teatral) acaba por revelar sentimentos e questões humanas com um grau de verdade e força que só grandes trabalhos conseguem. Desse modo, *Jouez encore, payez encore* acaba se tornando o duplo de *Bang bang*, o outro lado da moeda do primeiro longa de Tonacci: se *Bang bang* teatralizava a própria experiência narrativa, abandonando a realidade em favor da invenção, *Jouez encore, payez encore* narra a experiência teatral coletiva, tirando sua força da realidade por trás da invenção. Essas experiências foram decisivas para que o cineasta viesse a reorientar seu olhar para outras formas de relações sociais. Nos anos seguintes, Tonacci se dedicou a fazer documentários em comunidades indígenas, como em *Conversas no Maranhão* e na série *Os Arara*.

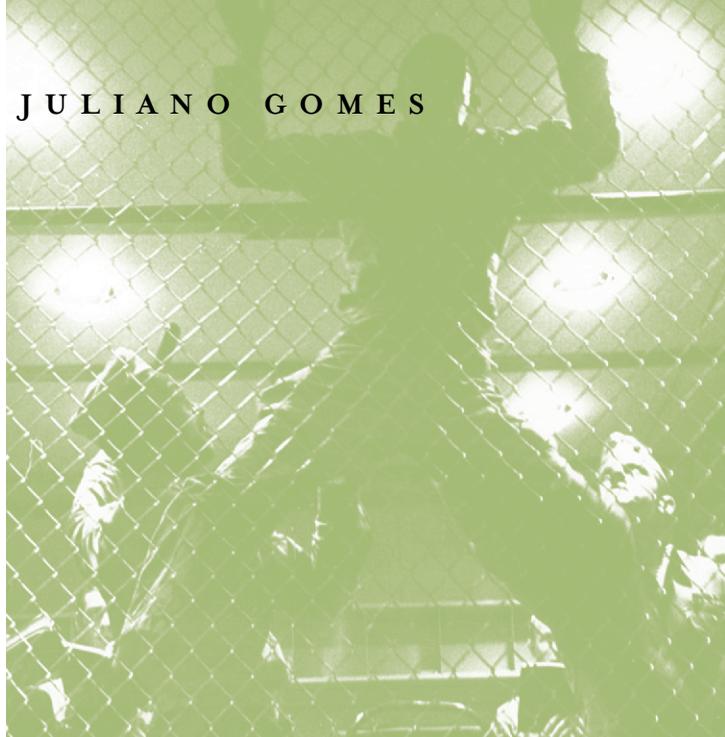
Quanto a *Jouez encore, payez encore*, sempre esteve inacessível – somente em 1995 Tonacci e Ruth Escobar chegaram a um acordo inicial para que fosse feita uma versão mais curta (cerca de 60 minutos, aproximadamente metade do filme original), que circulou em cineclubes e mostras de cinema. Felizmente, depois de muitos anos de conversas, a produtora terminou por autorizar expressamente a circulação e difusão do filme em sua versão integral. Isso, no entanto, até hoje não bastou para que *Jouez encore, payez encore* se torne visível para os interessados. Pior do que isso, nos dias de hoje está em risco a sobrevivência deste filme. De posse dos negativos, atualmente Tonacci procura resolver os derradeiros pormenores jurídicos e obter apoio financeiro para promover a restauração do filme, agora em sua versão integral, com uma nova cópia para que enfim possa ser visto pelo público. A nós, resta torcer e fazer votos para que isso aconteça o mais rápido possível.



TÁTICAS DE GUERRILHA

O filme *The brig* (1964), do lituano Jonas Mekas, começa com uma data fictícia: 7 de março de 1957. Assim se instaura um pacto bastante particular com o espectador: uma data que não altera em nada a ação e o drama do filme, mas coloca em questão seu estatuto. Estamos em dois lugares ao mesmo tempo, portanto, no espaço da ficção, 1964 que é 1957 que é 1964, e assim pode ser qualquer um. O tempo se torna o da simultaneidade, e não o da sucessão, da História, mas sim em suspenso, como de fato o espaço das prisões o concebe, eliminando suas marcas com fins punitivos. Entretanto, a estratégia de Mekas e da diretora da peça Judith Malina é a de dobrar estas linhas de força dos poderes punitivos e policiais sobre e contra si mesmas. Isto é, o tempo não sucessivo é também o lugar onde se encenará o ritual militar de marchas a repetições até sua exaustão, tornando-o dança, música (Mekas é um dos maiores “ritmistas” da história do cinema), e então purgação. Toda estratégia aqui é de catalisar as práticas corporais e espaciais militares (disciplina, punição, confinamento, obediência, ordem...) para que elas se tornem outra coisa, ou melhor, para que se possa ver dentro delas mesmas uma raiz estética, que as torne um ritmo particular que desarma esta mesma lógica que quer submeter os corpos dos prisioneiros e tomar o poder sobre suas identidades.

Se o exército quer imobilizar, estabilizar, anular o inimigo, a tática do filme é justamente a do deslocamento, da aceleração que dinamita por dentro os procedimentos que são em si absolutamente “cênicos” – de que *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935) é talvez a expressão máxima: uma forma de falar (“sim, senhor!”), de se mover, de se colocar diante do outro. Tais práticas são colocadas a nu pela estratégia de encenação, que as artificializa através de um “excesso de eficiência” que as faz se voltarem sobre si mesmas. Toda a face patética e arbitrária desses jogos de poder é revelada pela proliferação na cena de uma massa de gestos e sons repetitivos que se concentram e dissipam numa desordem coordenada. O mecanismo de



submissão se expõe através de seu antídoto, com o qual guarda imensa semelhança: uma alteração de escalas de um mecanismo rítmico (de falas, de movimentos, de deslocamentos) pode fazer com que o mesmo imploda e perca o eixo que o sustenta, que é o da divisão igual dos homens em seus lugares, de ocupação e de fala, da locação regular desses fluxos.

O golpe de *The brig*, e que o torna muito mais do que um panfleto antibélico, é introduzir falhas, interrupções e alterações na própria estratégia estética militar (não por acaso, Malina instituiu o guia de conduta militar como norma de conduta do grupo durante os ensaios. A estratégia é entrar no sistema para implodi-lo do seu interior, numa abordagem de “guerrilha subversiva”, também conhecida como “terrorismo”), transformando as técnicas de opressão em uma espécie de “burlesco esquizo”.

Neste filme, o cineasta lituano ensaia uma técnica de filmagem na qual o corpo do câmera é absolutamente fundamental e marcante na imagem. Ao adentrar o espaço da cena livremente, ocupando o espaço como mais um personagem, a câmera narra em planos longos todo o estado de choque e desorientação de um olhar em meio à barbárie. A técnica de Mekas é não se submeter, isto é, não obedecer regras: de exposição correta, de movimento limpo de câmera, de manutenção da cena até o fim da ação, de estabilidade do quadro. A grande força realista do filme naquele momento nascia não só da cenografia de Julian Beck, mas da forma como o olhar se constitui como o único personagem livre dentro daquela situação – ao seguir seus instintos, mudar de ideia e foco a qualquer hora e, acima de tudo, reagir. Mekas cria uma espécie de imagem-reação aqui, ao desviar e se chocar com os atores, ao projetar sua sombra sobre as paredes e se deixar afetar pelo espaço e pelos corpos que ocupam o exíguo espaço marcado pelas linhas brancas no chão que demarcam seus limites.

A dimensão coreográfica se infiltra também no ponto de vista da câmera, em seu improviso constante, buscando o choque, o embate, o corpo a corpo, como um repórter cinematográfico suicida que nem fixa o olhar nem foge

dos “donos da casa”. Cria-se um corpo autônomo, livre, que não cessa de ir e vir além da linha branca e das grades que se somam à frente da lente. Uma mirada que reage por si mesma, desvia, criando em si um novo acontecimento, na relação entre o quadro e a cena, multiplicando e dobrando a narração ao apontar para frente e para trás da câmera, chamando atenção para si mesma, tornando-se espetáculo, como barroco modulador de atenção para quem vê, tomando a cena para si, ao traduzir à sua maneira o universo no qual está inserida. O afastamento, a distância da cena, só se dá no último ato, sem que os rituais acabem, e tudo tende a recomeçar. O tempo é de simultaneidade. A distância se dá pois era preciso violar a última parede: a de voltar a ser espectador, distante, e afirmar esta distância, que aqui se tornou diferença, a partir do trajeto contrário (de dentro para fora do palco), como uma possibilidade de intervenção, montagem e desmontagem que nós como espectadores não cessamos de operar no cinema, no teatro e na vida comum, em permanente estado de tradução e composição que funda nossa percepção de qualquer obra.

Travessia circular

Um desejo de invasão do teatro (que também acompanha seu reverso, que é a proliferação de telas de vídeo nas montagens teatrais) parece ter ganhado força no intuito de reatualizar e visitar esse fantasma originário dos filmes, como no caso de *Moscou* (2008), de Eduardo Coutinho, *No lugar errado* (2011), dos Irmãos Pretti e Primos Parente, e *Testemunha 4* (2011), de Marcelo Grabowski. Neste último, a operação de condensação temporal expressa um desejo de preservar e ao mesmo tempo violar o espetáculo que lhe deu origem. O espetáculo *O interrogatório*, de Peter Weiss, dirigido por Eduardo Wotzik, durava 24 horas, e a síntese da experiência se debruça em justamente se ocupar de “tornar cena” tudo a sua volta. Revertendo também os processos cênicos institucionais e jurídicos na encenação do julgamento e exacerbando seu caráter performático pela estratégia da repetição. O procedimento de testemunhar é resultado de uma submissão: alguém manda a personagem/atriz Carla Ribas testemunhar. Ela não quer, ela é obrigada por uma palavra mais forte que

a sua. Porém, diante da repetição na voz, é seu corpo que fala, esta é a tática aqui, das minúcias do trajeto da palavra no corpo, no rosto filmado em *close* que se dá o verdadeiro embate (como é corrente nas fotos de escravos, prisioneiros políticos e detentos em geral, que engajam de maneira sutil seus músculos faciais e encenam aí uma luta possível com a lente). Longos planos captam esses gestos mínimos, que lhe permitem uma saída através da individualização, uma fuga possível (que vira cena no segmento final) do destino numeral a que tanto os nazistas quanto os juízes a querem submeter através da microscopia do gesto. A ação desemboca no exterior do teatro, como que expurgada, batizada, livrada do que lhe impunha a fala obrigada, conseguindo assim burlar o ciclo e desviar seu trajeto.

A saída deste regime parece se dar pela percepção da não possibilidade de mudança daquela encenação imposta pela peça. A frente de batalha, o palco, é abandonada para o não lugar do mar, como se após o ritual do cinema pudesse se purificar e se livrar dessas limitações, ganhando movimento, e toda a ação se reconfigurando, se dissipando aos poucos. Se há alívio na solução encontrada aqui, ela se dá também pelo “fracasso” de uma tentativa de invasão do espaço cênico e de suas regras. Mas se o processo da cena teatral aqui é o de espalhar-se, de tomar os espaços além do palco, há uma clara ameaça que não cessa de rondar a cena, e uma repetição parece faltar como estratégia de instaurar suas próprias regras nesse espaço de que o filme tenta se apropriar. O fracasso parece ser uma solução para esses exemplos recentes da exploração do teatro no cinema: neste último exemplo, pela fuga do jogo; em *Moscou*, pela supressão da peça em si, em troca de peças autônomas que se combinam ou se montam sem ligações claras. Ou em *No lugar errado*, em que desde o título estamos em um terreno negativo, dentro e fora do teatro, dentro e fora do palco, cheio ou vazio, com personagens ou não. O filme se posiciona por um não absoluto, por um erro que se espalha por tudo, pela relação com os personagens e com o olhar de quem vê, parecendo assumir e resolver um mal que o antecede, pela escolha do próprio problema como solução, encenando uma incapacidade de relação levada às últimas conseqüências.

Em vez de incorporação, talvez um caminho possível seja o de assumir justamente uma separação, uma distância inconciliável, uma anulação de um dos termos da relação que lhe possa permitir caminhar nessa travessia circular a que estão felizmente condenados o cinema e o teatro, nesta fascinante fuga infinita.

Juliano Gomes é professor de cursos livres de cinema, programador independente e crítico da Revista Cinética. Mestre pela Escola de Comunicação da UFRJ. Diretor e roteirista do curta de ficção “...”.



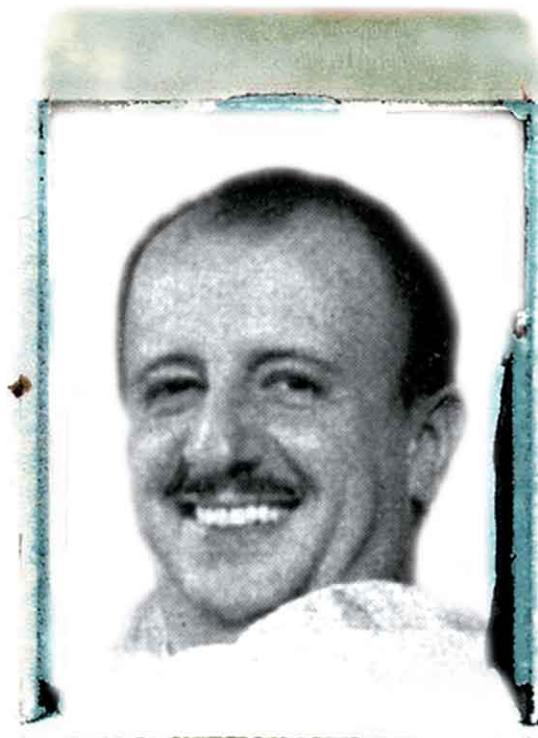
SILVEIRA SAMPAIO E O CINEMA

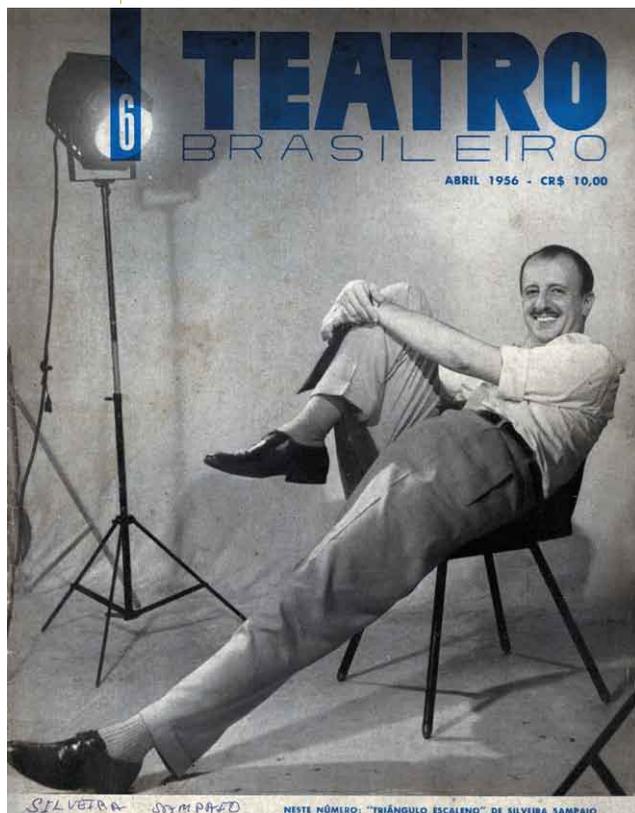
Com a exceção de círculos talvez restritos de pesquisadores e interessados, o nome de José da Silveira Sampaio (1914-1964) pouco ou nada evoca nas novas gerações. É difícil medir, hoje, o prestígio de que gozava esse médico pediatra, escritor, jornalista, ator, encenador, cineasta, revistógrafo e *showman* durante os anos 1940-60. Seus contemporâneos sobreviventes podem se lembrar da popularidade de suas peças teatrais e de seus programas de televisão, mas isso certamente escapa à esmagadora maioria do público que hoje frequenta o teatro, assiste aos múltiplos canais de TV ou navega pela internet.

Ao contrário de dramaturgos como Nelson Rodrigues ou Dias Gomes, Silveira Sampaio parece ter caído em um injusto esquecimento, a despeito das inovações que ele trouxe ao teatro, ao cinema e à televisão. Não é algo fácil de ser explicado, sobretudo se levarmos em conta o dado paradoxal de que o próprio Sampaio foi um dos responsáveis – involuntários – por esse esquecimento.

Um exemplo: em entrevista datada de abril de 1956, feita para a revista *Teatro Brasileiro*, perguntaram a Silveira Sampaio de que matéria se nutria seu teatro. “Das minhas observações sobre o que se passa à minha volta”, ele respondeu. A pergunta seguinte tentava ser mais complexa: “Que indivíduos ou classes inspiram suas personagens? São elas baseadas em pessoas ‘concretas’?”. Sampaio respondeu que criava seus tipos a partir das classes as quais frequentava e das pessoas que conhecia. “Agora, se elas são ‘concretas’, eu não sei.”

Avesso às teorizações e intelectualismos na arte, Sampaio procurava forjar a respeito de si e de sua obra uma aparência de descompromisso com a “posteridade”, uma recusa irônica do lado pomposo do artista que quer deixar para a humanidade o legado de sua criação. Sampaio preferia frisar o aqui-agora da crônica dos costumes,





a transitoriedade das observações críticas, mesmo que estas procurassem atingir personagens tão diversas como o hipócrita de classe média, a esposa traída ou o então Presidente da República Getúlio Vargas.

Não por acaso, em uma reportagem publicada no jornal carioca *Diário de Notícias* (18/5/1952), Silveira Sampaio foi descrito como “um homem moderno, dinâmico, rápido”, que tinha preferência por um pensamento à “americana”, isto é, aquele que evidencia “as fórmulas lapidares, as afirmações sintéticas, enfim, os *slogans*”. Esse dinamismo, ou essa inquietação – que o estimulava a se expressar sem cerimônia alguma através do cinema, do teatro, do jornalismo e da televisão –, resultou em uma obra que, por um lado, traduziu de forma precisa o seu próprio tempo e, por outro, permaneceu presa a ele, sendo aos poucos obscurecida pelas extraordinárias transformações que ocorreram no mundo a partir da década de 1960. Os anos que se seguiram não deixariam espaço para a dramaturgia de Silveira Sampaio.

Na trajetória desse autor, as relações entre os lados de teatrólogo e cineasta são bem menos óbvias do que se poderia supor. Por sugestão da família, o adolescente

Silveira Sampaio ingressa na Faculdade de Medicina da antiga Universidade do Brasil. A carreira artística, no entanto,alaria mais alto: em 1931, aos 17 anos de idade, vence um concurso de novos autores promovido pelo *Jornal do Brasil* com a peça *Futebol em família*, escrita em parceria com o colega de ginásio Arnaldo Faro. A peça foi encenada naquele mesmo ano no Teatro São José, recebendo críticas positivas.

Foram necessários 17 anos até que um novo e considerável sucesso teatral – a comédia *A inconveniência de ser esposa*, encenada em 1948 pela Companhia Aimée-Joracy Camargo – marcasse o nome de Silveira Sampaio como autor, diretor e, pela primeira vez, ator. Data desse momento uma verdadeira guinada na carreira de Sampaio, que até então vinha se dedicando com todo afincado à pediatria. A partir daquele ano, a medicina será definitivamente substituída pelo teatro.

Desde 1945, porém, o cinema já dividia com o teatro as atenções de Silveira Sampaio. O primeiro trabalho profissional se dá na Atlântida, quando escreve o roteiro de *O gol da vitória* (José Carlos Burle, 1945). Naquele mesmo ano, juntamente com o advogado João Novais de Souza e um sócio espanhol, Amâncio Rivera Rodriguez, Sampaio funda a Centauro do Brasil Cinematográfica Ltda., com um modesto capital de Cr\$ 60 mil e o propósito de atuar na produção, distribuição e exibição de filmes, e em serviços gerais de laboratório. Após exercitar-se na direção de dois filmes curtos, Sampaio forma em 1947 o grupo Os Cineastas, do qual também faziam parte Novais de Souza, o jornalista Darcy Evangelista e os também médicos Flávio Cordeiro e Samuel Markenzon.

Sampaio e Os Cineastas realizaram *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947), que recebeu em 1948 cinco dos principais prêmios da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos: melhor filme, melhor roteirista, argumentista e diretor (Silveira Sampaio), e melhor ator (Flávio Cordeiro). Mas apesar de todo o incentivo da crítica, Os Cineastas não prosseguiu, e Silveira Sampaio passou a se dedicar ao teatro, deixando incompleto o seu segundo filme, *As sete viúvas de Barba Azul* (iniciado em 1948).

Em 1949, a Centauro ressurgiu no noticiário especializado anunciando uma sociedade com a Proarte (Filmoteca Cultural), produtora de Affonso Campiglia, para a produção de *A inconveniência de ser esposa*, a ser dirigida por Silveira Sampaio. Esse projeto também não foi em frente, e a peça só foi levada ao cinema no ano seguinte por Moacyr Fenelon, sendo que a direção foi confiada a um ex-integrante do antigo grupo Os Cineastas, o estreante Samuel Markenzon, ficando o roteiro a cargo do próprio Sampaio. Embora irregular, a direção de Markenzon conseguiu imprimir – sobretudo na primeira metade do filme – uma relativa agilidade na narrativa, procurando com isso driblar os “perigos” da teatralidade dos diálogos, quase sempre concentrados em ambientes fechados.

Silveira Sampaio foi também roteirista da comédia *Quem roubou meu samba?* (José Carlos Burle, 1958), que, ao contrário da versão cinematográfica de *A inconveniência de ser esposa*, foi um sucesso de bilheteria. Nesse meio tempo, apareceu em *O canto da saudade* (Humberto Mauro, 1952), interpretando a si mesmo ao lado de sua companhia teatral. Depois disso, apenas em 1970, ou seja, cinco anos após a morte de Sampaio, uma outra peça de sua autoria – *A garçonnière do meu marido* – foi adaptada para o cinema com o nome de *A arte de amar... bem*, filme dirigido por Fernando de Barros.

Se compararmos a trajetória cinematográfica de Silveira Sampaio com sua carreira teatral ou televisiva, torna-se evidente o desnível. O sucesso da *Trilogia do Herói Grotesco* (*A inconveniência de ser esposa*, *A garçonnière do meu marido* e *Da necessidade de ser polígamo*) em suas temporadas no Teatro de Bolso (1949-51) marcou época, colecionando aplausos do público e da crítica e destacando o nome de Sampaio como um dos inovadores do teatro moderno brasileiro. Com *Só o Faraó tem alma*, *Sua Excelência em 26 poses* e a menos bem-sucedida *Paz entre os bichos de boa vontade*, Sampaio experimentou a sátira política. Levou ao palco discussões acerca da psicanálise (*Deu Freud contra*) e, já no final dos anos 1950, resgatou o gênero do teatro de revista com grandes sucessos de público como *No país dos cadillacs* e *Brasil, de Pedro a Pedro*. Ao longo desse percurso, recebeu seguidos elogios por seu tríplice trabalho de autor, diretor e ator.

Na televisão, o sucesso de Silveira Sampaio não foi menor. Na passagem dos anos 1950-60, primeiro em São Paulo e posteriormente no Rio de Janeiro, a popularidade de programas como *Bate-papo com Silveira Sampaio* e *Silveira Sampaio Show* selava uma inegável afinidade entre a teatralidade da *persona* de Sampaio e o novo meio de comunicação que caía cada vez mais no gosto do brasileiro de classe média. Aliás, Sampaio interessou-se pela televisão desde seu surgimento no Brasil, em 1951. Além de produzir, dirigir e interpretar teleteatros, manteve um programa de sátira ao cinema brasileiro, “com seus diretores-curiosos, seus astros temperamentais, seus técnicos-geniais e suas trapalhadas” (O Cruzeiro, 8/9/1951), intitulado *Galarim Filmes*.

ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA



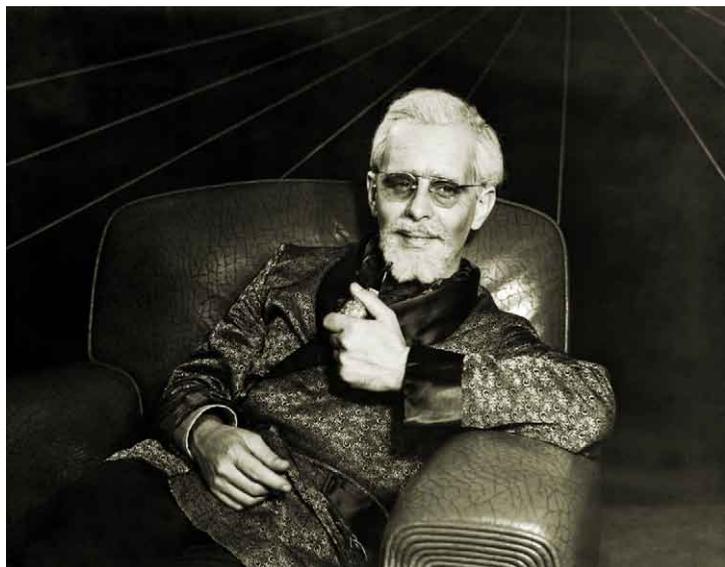
Uma aventura aos 40

Já em *Uma aventura aos 40*, a precariedade do cinema brasileiro era apontada e mesmo assumida pelo grupo Os Cineastas: nos letreiros de apresentação, há um texto explicativo e irônico no qual os realizadores se declaram amadores e quase se desculpam pelo filme realizado, prometendo na próxima fazer melhor. O que poderia ser um ponto extremamente negativo (o amatorismo) acabou se tornando um simpático diferencial de grande apelo publicitário.

Os críticos teatrais ressaltavam a maneira peculiar e não naturalista de Silveira Sampaio representar. No entanto, com exceção da rápida aparição em *O canto da saudade*, não há registros que nos permitam hoje conhecer melhor seu estilo de atuação. Em *A inconveniência de ser esposa*, Samuel Markenzon preferiu trabalhar com Luiz Delfino no papel antes vivido no palco pelo próprio Sampaio. Seria mesmo o cinema seu meio de expressão mais adequado?

Se no início deste texto mencionamos o envelhecimento temático de algumas das peças de Silveira Sampaio, não se pode dizer o mesmo de *Uma aventura aos 40*, único filme que esse homem de teatro e televisão dirigiu. Essa comédia futurista e sofisticada, com sequências rodadas diretamente em locações e um altíssimo grau de invenção na forma como solucionou inúmeras questões de ordem técnica, permanece viva e seu interesse aumenta à medida que os anos passam. O que não deixa de ser irônico: em sua época, o teatro e a televisão deram a Sampaio muito mais do que o cinema, e a recíproca foi verdadeira.

Uma aventura aos 40

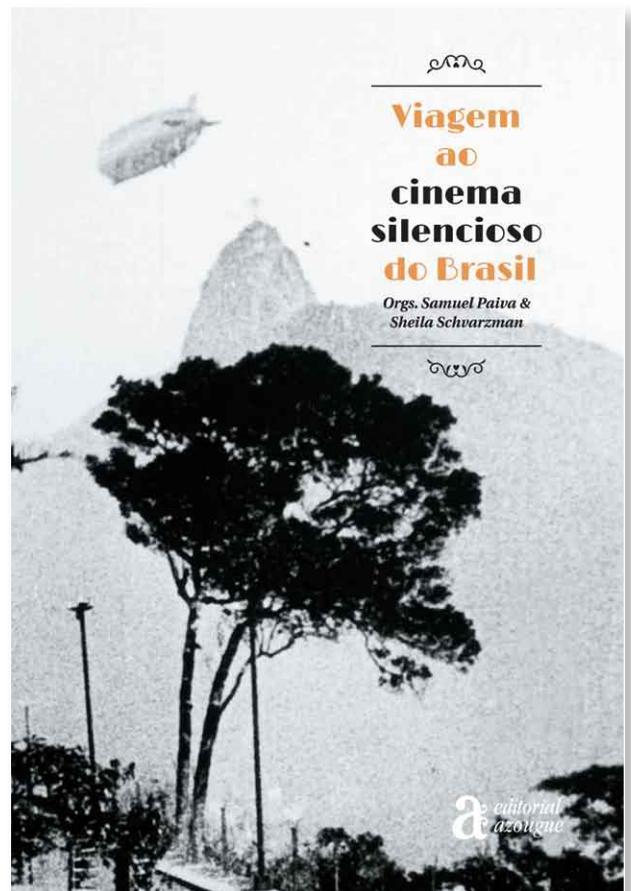


VIAGEM AO CINEMA SILENCIOSO DO BRASIL

O termo espanhol para pesquisa, *investigación*, se aplica com perfeição a quem estuda o cinema mudo brasileiro. Existe aí um parentesco com a investigação policial, na medida em que se trabalha com pistas, indícios e deduções dentro de um universo de ausências e informação rarefeita. São, portanto, um pouco detetives os pesquisadores que desde 2002 se reúnem mensalmente na Cinemateca Brasileira para examinar o que restou daqueles filmes (“cento e tantas horas”, segundo Carlos Roberto de Souza) e investigar as muitas lacunas dessa historiografia. Entre os projetos resultantes desses encontros estão a Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, evento anual da Cinemateca, e a recente publicação do livro *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, organizado por Samuel Paiva e Sheila Schwarzman (Azougue, 2011, 312 páginas).

Em 13 ensaios, mais textos introdutórios e anexos, especialistas se debruçam sobre um terreno movediço. Para começar, trata-se de uma filmografia condenada à incompletude, já que menos de 10% do que se produziu entre 1895 e 1930 deixou algum vestígio em movimento nos arquivos filmicos. Além disso, muitos desses vestígios resumem-se a trechos incompletos e fragmentos. Do restante sobraram, quando muito, fotogramas ou apenas notícias esparsas em periódicos. É com isso que nossos investigadores tentam aos poucos montar o quebra-cabeça daquele período.

Num dos ensaios mais densos do volume, Eduardo Morettin dissecou três filmes de Silvino Santos em busca da construção de uma imagem do país. Para tanto, recorreu a documentos, telegramas, memorandos, relatos de expedições e jornais da época, numa espécie de *making of* interpretativo das obras. Nesse tipo de cotejo, nem sempre o cinema e as outras fontes se corroboram mutuamente. Annateresa e Mariarosaria Fabris verificaram





Thomaz Reis entre câmera e índios

a receptividade das elites brasileiras ao ideário fascista através da análise da visita do navio-exposição *Regia Nave Italia* ao Brasil em 1924. Encontraram muito menos entusiasmo nas imagens do filme-registro da efeméride do que nas palavras da imprensa. A contradição pode estar também dentro do próprio filme: Flávia Cesarino Costa desconstrói o apelo de dois curtas sobre curas milagrosas (de 1924 e 1931) apontando a ausência de qualquer imagem que comprovasse o entusiasmo das cartelas.

A cautela, a insegurança e às vezes a frustração acabam matizando diversos textos, numa pauta dupla que revela não só as conclusões como também o processo às vezes angustiante do pesquisador. Lucilene Pizoquero, por exemplo, lamenta a descontextualização quase completa das cenas de *Em família – reminiscências do passado: 1910-1914* (1914), ao mesmo tempo em que aponta as contradições entre modernidade e arcaísmo contidas nesse e em três filmes semelhantes da mesma época. Em seu estudo assumidamente provisório sobre o cinema de proficção científica nas duas primeiras décadas do século passado, Alfredo Luiz Suppia traz informações fascinantes sobre o gênero no mundo, mas apenas para concluir que não há como aferir a inserção do Brasil naquele momento, a não ser por uns poucos títulos caracterizados nos jornais como “comico-phantásticos”. Num caso quase pitoresco, Guiomar Ramos não esconde o malogro da sua tentativa de conectar as memórias de uma parente centenária com as imagens de um filme sobre a visita dos reis da Bélgica em 1920: a velha senhora era absolutamente indiferente ao cinema do seu tempo.

Os dois organizadores do livro comparecem com seus respectivos ensaios. Samuel Paiva tem dificuldade em definir um conceito de viagem através do cinema, valendo seu artigo mais por recontar a história e as características da revista *Cinearte*. Já Sheila Schvarzman, em sua análise dos gêneros *travelogue* e *cavação* a partir do documentário *Brasil pitoresco, viagens de Cornélio Pires* (1925) – ou dos 24 minutos que dele sobreviveram –, chama atenção para a importância da descrição nesse tipo de estudo.

Muitos desses filmes nunca foram vistos pelos leitores do livro, e vários jamais o serão. A minuciosa descrição das cenas e da presumida atitude dos realizadores através de enquadramentos e montagem é que vai propiciar a identificação de pressupostos etnográficos, econômicos e políticos. Numa palavra, a ideologia dos filmes.

Trabalho exemplar nesse sentido é o que desenvolve Ana Lobato a respeito de filmagens de Luiz Thomaz Reis no contexto da Comissão Rondon. Uma leitura instrumentalizada das cenas vai indicar, entre outras coisas, como elas ilustram à perfeição o paradoxo rondonista: ao lema “Morrer, se necessário for; matar, nunca” opunha-se uma “morte da alteridade”, ao transformar os índios em trabalhadores nacionais. Os filmes de Thomaz Reis são objeto ainda de um interessante ensaio de Paulo Menezes sobre a assepsia da imagem do índio para evitar a oferta de espetáculos selvagens e, ao mesmo tempo, edificar uma narrativa teleológica no rumo da “civilização”.

Como é comum em livros compostos de trabalhos de estilo acadêmico, este caracteriza-se por um alto índice de sobreposições. Elas se dão, primeiramente, pelo recurso frequente a textos e pesquisas que os antecederam no campo estudado. Nesse aspecto, cabe destaque aos de Paulo Emilio Sales Gomes, Tom Gunning, Jean-Claude Bernardet, Hernani Heffner e Jurandyr Noronha (que lançou em 2008 o *Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro – de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro*). Há também as sobreposições entre vários textos do livro, que, por tratarem de período demarcado, baseiam-se às vezes nas mesmas definições clássicas. Por fim, existem redundâncias dentro de um mesmo artigo, frutos de um desejo de exatidão e fundamentação.

Alguns cochilos de redatores e revisores, porém, não tiram o mérito de mais essa investigação no ambiente do primeiro cinema brasileiro. O caráter provisório e eventualmente precário do trabalho dos “detetives” traduz as dificuldades de se lidar com a perda e a insuficiência. Daí qualquer novo achado ou nova interpretação ser sempre preciosa e iluminadora.

O EXAGERO CONSPIRATIVO

publicado originalmente na revista-livro *Cinema - Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro/ Jorge Zahar Editor*, edição número 1, 1994

Mister G está ofegante. Parado em frente a sua máquina de escrever, ele já quebrara tudo em volta. No cinzeiro, guimbas de quase três maços, alguma fumaça ainda infestando o ambiente. Copos quebrados, roupa jogada, restos de comida no chão se confundem com pedaços de páginas escritas em vão. Mister G, suando, leva a mão desesperada à testa. De repente, sem aviso, sem motivo visível, Mister G se levanta, olha em pânico para a folha de papel na máquina, franze a testa, como se estivesse examinando de perto as frases que escrevera, e sai correndo. *Close* nas mãos trêmulas e suadas abrindo a porta com tanta força que quase lhe arranca a maçaneta. O som do abrir da porta é um desses trovões eletrônicos com reverberação. *Close* nos olhos vermelhos de G, e um leve sussurrar da sua respiração ofegante. Mister G está na rua. Som de trânsito agressivo, uma realidade abrupta que invade a sua intimidade. Ele olha para a direita, para a esquerda. Todo som para. Silêncio absoluto. A plateia ouve a sua própria respiração. Mister G corre numa direção. Temos a nítida impressão de que corre de algo ou de alguém. O som de passos correndo atrás dele deixa o público nervoso, apreensivo. Vê-se Mister G esbarrando numa quina da parede, batendo o ombro. A câmera segue G de frente. Nota-se que ele sangra profusamente sem que saiba disso. Sangra da parte esquerda da barriga e, enquanto corre, leva a mão à região. *Close* na ferida e na sua cara contorcida de dor.

A população na rua está horrorizada e escapa para os lados enquanto G berra por ajuda, nunca parando de correr. Mister G chega a uma esquina. Soa exagerada a sua

respiração ofegante. A tela quase transpira exaustão. Ele não consegue respirar. Seu corpo curvado, uma mão na ferida, a outra segurando um poste, querendo se equilibrar, Mister G levanta lentamente a cabeça em direção ao horizonte. *Close* na cara de G quando a imagem mostra a luz do quarto que ele abandonara se apagando com um forte som, como se estivesse sendo apagada por alguém. G percebe que realmente tem que continuar correndo. Os passos atrás dele estão se aproximando. G, um homem apaixonado, volta ao frenesi de antes e retoma a corrida. Atravessa a rua sem prestar atenção ao trânsito e pula para cima da calçada oposta. Mister G chega na rua seguinte em questão de poucos segundos e dobra à esquerda. *Close* em G se segurando no muro para mais uma breve pausa em busca de ar. Nenhum som. Os passos atrás ainda fortemente audíveis, a imagem trêmula, Mister G sabe que seus minutos estão contados. Sabe que não pode mais seguir adiante. Pega um beco à esquerda e, capenga, vai correndo até que de repente tudo, tudo para. O som para. A câmera para na cara de um Mister G confuso, atordoado. G olha pra frente apavorado, como se estivesse vendo um fantasma. Bloqueando o caminho dele, atravessando de lado a lado do beco, está um caminhão. Um desses enormes caminhões articulados de focinho longo, com um de seus vários pneus furados. G olha aquele monstro impotente, desinflado, ciente de que ele terá um papel importante na sua morte. G ainda olha uma vez para trás, pálido, porém tranquilo, se volta novamente para o caminhão e acompanha atônito, letra por letra, uma enorme palavra pintada com letras negras pesadas, ao longo dos 9 metros de sua caçamba, *STRUCTURES*. A cara de G demonstra uma vaga ironia e concede a vitória ao vencedor. Sem que nenhum corpo o toque, sem que se ouça um só som de tiro, Mister G esboça um sorriso e cai por terra como uma besta derrotada, cara batendo no chão, nariz quebrando. A câmera se afasta lentamente do corpo e um som metropolitano de escola de samba vai ganhando

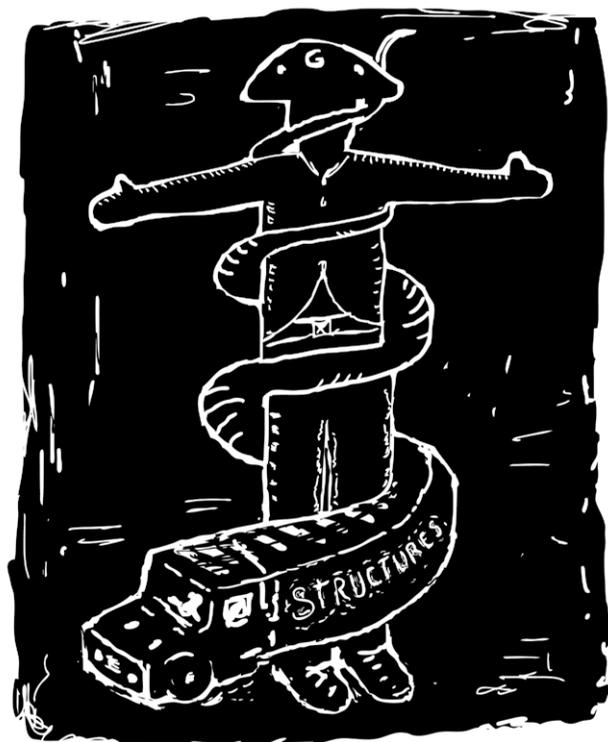


Ilustração de José Araripe Jr.

E nesse mundo de coisas grandes e complexas – e, principalmente, obscuras – esse personagem está cada vez mais perto de uma “criatura”, uma espécie de mito-miniatura, ao invés de ser um personagem humano, propriamente. O conteúdo do *status quo* não mudou. Qualitativamente, contudo, o que era um carro com gente dentro até há alguns anos, hoje é um emblema mais poderoso, tendo conotações étnicas “favoráveis ou desfavoráveis” até, dependendo de sua marca. O que era um agente secreto a serviço de um governo, hoje é uma criatura complicada, degradada, a serviço de um Estado perverso. Nada se salva.

Anos depois, estou em São Paulo. É tarde e estou voltando de um ensaio exaustivo e frustrante, pois todas as questões passadas ainda estão presentes. Chego a impasses terríveis com o meu elenco quando tento explicar que a “lógica” máxima da cena está contida num exagero conspirativo. Pasmos. Ninguém consegue dar uma representação específica a isso, muito menos eu mesmo. Tento justificar, dizendo que por causa desse exagero conspirativo todos os valores caíram por terra e o ser humano virou, necessariamente, um *underdog* do seu ambiente. Chego até ao cúmulo de exemplificar que uma mansão, num filme contemporâneo, tem mais chances de ser a residência do corrupto que do herói. O elenco me olha passivo, pensando como é que se representa a mansão de um corrupto em cena, e novamente invisto em todas as direções, dizendo que quanto mais complexas, enormes, obscuras, cheias de símbolos antagonônicos, predatórias e enganadoras forem as cenas, mais empatia natural elas vão conseguir através de uma aliança “honestas”. Explico: uma plateia se torna aliada de um espetáculo em vários níveis. Empatia não chega a ser uma meta, pois ela já chega 50% conquistada de casa. Eu sempre preferi uma empatia torta, difícil, parecida com aquela que se sente por uma pessoa com defeitos físicos terríveis. Mas, uma vez passados os problemas, essa complexa relação tem muito futuro.

Estou deitado num sofá, olhando o luminoso do Itaú acender e apagar, acender e apagar, dar a hora, cinco estrelas e a temperatura. A TV está ligada, mas sem som. Fico olhando as imagens, preocupado com o dia de amanhã, quando essas imagens começam a me atrair e, pouco a pouco, estou inteiramente dentro da coisa. Aumento o som

volume, enquanto se nota que da porta entreaberta, na traseira do caminhão, algumas toneladas de filmes virgens estão caídas, veladas no chão.

Estou na minha casa no Brooklyn, Nova York, revirando algumas notas antigas que havia escrito em 1986 sobre a morte de Glauber, o Mister G. Há alguns anos eu me via colocando Glauber Rocha como personagem principal num filme ou numa peça charlatã, uma peça *noir*. Eu via em Glauber uma espécie de Philip Marlowe desencantado e vencido pela temática a respeito de sua própria história.

A peça nunca aconteceu, Paul Auster transbordou o mundo literário com sombras chandlerianas e Harrison Ford escapa fugitivo, ganhando milhões de dólares de bilheteria justa, mais do que justa, enquanto uma pequena companhia de teatro do East Village encena *A tempestade* de Shakespeare à la Eliot Ness e vai à bancarrota. Além do mais, algo estava errado com essa ideia sobre o Mister G. Andei pensando se a metáfora em si era fraca. Não, na minha opinião não era. Talvez fosse o foco excessivo em cima de G. Mas também não era só isso. Percebo que está pobre ou “curto” mostrar o estado psicológico de um personagem, mesmo que ele tenha propósitos narrativos com começo, meio e fim. Mesmo que essa narrativa seja muito bem contada, eu vejo que a própria motivação cênica de um fugitivo faz parte de um poderoso mundo de “grandes coisas”, de *takeovers* corporativos, de envolvimento secretos de governos em *covert actions*.

e percebo tratar-se de um filme brasileiro. Penso: “Não, não é filme, é teatro... não pode ser teatro, é fantástico... Meu Deus, o que é isso?” Vejo um grupo de extras parado com piquetes e um ator rodando, discursando contra um... Estado... contra uma condição. Vejo que o filme tem um ar incrivelmente forte desse exagero conspirativo. Intrigado, bebo cada corte, cada cena, cada “lógica”. Depois de uma sequência idiossincrática, obsessiva e maravilhosa com Odete Lara caminhando junto a um muro, entra uma pausa da televisão e identifica o filme com sendo *Os herdeiros*, de Cacá Diegues. Deus do céu!!! O cinema brasileiro já teve assinatura... já teve inocência!

Antes de sair do Brasil novamente, carreguei comigo um vídeo de *Terra em transe*. Eu havia visto esses filmes todos, ainda muito jovem (talvez jovem demais) no MIS, no Rio. Vem um certo gosto à boca, um certo sufoco por causa da falta de ar-condicionado na sala de projeção, uma lembrança de claustrofobia, e um deslumbramento de estar entre as “pessoas mais lindas” do Brasil... Realmente, os tipos que frequentavam o MIS se pareciam com o tipo que hoje me inclui e ronda em minha volta, e que alguns jovens devem achar incrível. E, de pé num canto do cinema, a hora passa ainda mais devagar com a lentidão dos filmes e a assumida “artificialidade” da interpretação. Quem haveria de dizer que, décadas depois, a admiração por essa artificialidade haveria de constituir uma base real de como eu penso uma cena... Aliás, esbarrei na chave da questão básica do que eu chamo de “degeneração de caráter” do cinema brasileiro e, acreditem, nada tem a ver com dinheiro. Tem a ver com uma questão acadêmica muito simples e que acontece em todas as áreas, e nas melhores famílias: uma falsa profissionalização. Um falso aprendizado, cartilhas bestas dizendo como é que se devem fazer as coisas. E o cinema brasileiro se tornou simplesmente mais um. Ou menos um, como queiram. Não deixa de ser engraçado perceber que o cinema brasileiro era menos pretensioso quando parecia pretensioso.

Vejam bem, eu não tenho a menor certeza do que se o que estou dizendo faz sentido. Sou meramente um observador da coisa, passional, quando a coisa ainda nem pensava que tinha um guri ali na plateia observando essa coisa. Tem uma sequência nos *Herdeiros* em que Sérgio Cardoso salta de um carro e encontra Oswaldo Loureiro

numa espécie de ruína (parece ser na Barra da Tijuca), onde se faz um discurso mefistofáustico sobre o poder e o Estado e as alianças, e Loureiro se joga no chão e sai rastejando. Essa cena maravilhosa poderia ter saído (ou entrado) em qualquer peça minha. O que sei é que através do que imagino terem sido uma paixão alucinante e uma visão desesperadamente libertária, vindas dos movimentos políticos da década de sessenta, os cineastas montavam seus *tableaux*, filmavam e cortavam como se trepa num bom dia ou como se ergue uma bandeira, montado numa potranca. Era assim que eu fazia o teatro que, obviamente, tem sequências inteiras dos cineastas brasileiros que, como eu, acusados de ininteligíveis, chatos, incompreensíveis, manipulavam algo de sagrado nessa enigmática constante, que é essa *coisa* do ser humano, esse driblar no cronograma que corre unidirecionalmente. Não há dúvidas. Linguagem é a única forma que temos de nos entendermos, de nos transmutarmos. Linguagem também pode ser a forma mais sofisticada que temos para brincar com a linguagem. Não conseguimos isso através do consenso oficial, pois ele é oficialmente melhor manipulado por outros, até pelos poetas que tanto o prezam. Me pergunto então: como é que aqueles que ainda buscam a forma de dizer e que, descontentes com o que há e sem o domínio demagógico

ACERVO FUNARTE



Os herdeiros

do perfeccionismo, quebram cabeças e paredes tentando justificar sua passagem pela Terra? Vão sofrer no cinema, no teatro e na música esse metódico achatamento, vão receber um valium no cerne do sistema nervoso, como o cinema brasileiro levou?

Não me digam – por favor – que “as épocas eram outras” e todo esse papo desculpado, inexplicavelmente, pela passagem do tempo como sendo um divisor físico de momentos entre “pode” e “não pode mais”. Me preocupo terrivelmente com essa questão. Nem tanto como uma curiosidade pelo que aconteceu ao cinema brasileiro mas como algo que pode me acontecer, pode acontecer com qualquer um. O que será isso, essa desculpa imbecil que permite coisas por períodos, e que proíbe coisas por períodos ainda mais curtos?

ACERVO FUNARTE



Por favor, me desculpem se estou omitindo filmes e cineastas. Estou. Gostaria de estar falando de muitos, mas não tenho interesse em ser crítico de cinema. Vou ao cinema todos os dias da minha vida. Posso fazer analogias incríveis entre o *Un chien andalou* e *Star wars*, mas não me interessa ser “justo” nessa questão. Portanto, mantenho o zelo pela minha emoção que é a que comanda esse Titanic até ele afundar. Pode ser que um imenso tratado explique o afundamento da criatividade torta, difícil, mas indubitavelmente original. Pode ser que existam teses enormes justificando as razões por que essa originalidade não interessa a ninguém, a não ser aos seus autores. Tudo isso pode ser. Mas existe em todas as épocas um deslumbramento inocente pela arte que se faz. Existe um deslumbramento do mundo pelo herói americano, pelo *Fugitive* do Harrison Ford, pelo Clint Eastwood. Isso tudo poderia ter ficado submerso, há meio século, em proibidas prateleiras da *avant-garde*, se não tivesse se desenvolvido numa linguagem de orgulho e catarse. Podem me apresentar a economistas, cineastas, distribuidores, comunistas, quem quer que seja, que explique. Não me interessa. Podem dizer que o Cinema Novo acabou, que era só uma época, etc. etc., e eu replico, bocejando, dizendo que não se recorta uma época abstratamente para depois jogá-la fora. Mister G estava correndo de alguma coisa que ele viu escrito no papel da máquina de escrever dele. Se ele tinha escrito ou se fora plantado ali por alguém, isso não saberemos. O que sabemos é que Mister G levantou e correu e se percebeu numa emboscada. E somente enquanto estava correndo imaginou que o estivessem perseguindo. Ninguém o matou, pelo menos não há ninguém que possa ser acusado formalmente de tê-lo matado. Morreu uma morte humilhante e paranoica, na frente de uma jamanta quebrada, ilustrativa de um dilema pelo qual passava e morreu talvez porque nunca acordou do pesadelo que teve quando percebeu que era *único*. Isso talvez tenha feito com que ele passasse o resto dos seus dias tentando ser igual aos outros. Não conseguindo, talvez tivesse começado a escrever o bilhete de suicídio (no momento onde encontramos Mister G). Quem sabe, durante o bilhete de suicídio Mister G se deparou verdadeiramente com a morte. E quando viu, já era tarde demais. Não aceitou brincar com ela, mas fugiu tentando ganhar mais um pouco de tempo pra poder forjar o seu próprio término. Pena. Não viu que o caminhão era um trocadilho e que havia um enorme vão embaixo dele, como há debaixo de qualquer caminhão. Era só sair andando.

QORPO-SANTO NO CINEMA:

Eu sou vida, eu não sou morte



O universo teatral e poético de José Joaquim de Campos Leão Qorpo-Santo (1829-1883) é ainda hoje um território quase inexplorado pelo cinema brasileiro. Suas 17 peças, escritas entre janeiro e maio de 1866, permanecem como marcos de uma distância histórica entre a obra desse jornalista, teatrólogo, professor e poeta gaúcho e a maior parte dos cineastas brasileiros, salvo raríssimas exceções que com ele mantiveram ou ainda mantêm um diálogo de referências mais ou menos diretas.

Haroldo Marinho Barbosa é uma dessas exceções. Em 1970, adaptou a peça em dois atos *Eu sou vida, eu não sou morte*, escrita por Qorpo-Santo em 16 de maio de 1866, transformando-a em um belo curta-metragem homônimo, em 35 mm, que participou do VI Festival de Brasília de 1970 e ganhou, naquele mesmo ano, o Troféu Humberto Mauro no I Festival Brasileiro de Curta-Metragem, no Rio de Janeiro. O filme, produzido pelo próprio diretor e pela Filmes da Matriz, conta no elenco com José Wilker e Maria Thereza (Tetê) Medina nos papéis principais de Lindo e Linda, além do jovem Renato Machado, futuro apresentador de telejornais, na pele do “antagonista”, que na peça recebe uma dupla denominação: Japagão ou, simplesmente, Rapaz.

O contexto político e cultural em que foi realizado *Eu sou vida, eu não sou morte* explica, em grande parte, a opção de Haroldo Marinho Barbosa pela obra de Qorpo-Santo. Ao contrário do que hoje se possa imaginar, em 1970 Qorpo-Santo estava longe de ser um autor absolutamente desconhecido. Dois anos antes, uma intensa polêmica envolvendo a montagem da peça *As relações naturais* pelo Teatro Jovem do Rio de Janeiro havia posto em relevo a riqueza e a complexidade das inovações dramáticas do autor.

Recusando limitar-se à leitura estabelecida pela crítica teatral, que situava Qorpo-Santo como um precursor do Teatro do Absurdo – o que aprisionava sua obra em determinadas balizas históricas e, de certa maneira, a tornava um inofensivo objeto do passado –, o diretor Luiz Carlos Maciel procurou trabalhar com o texto de *As relações naturais* à luz das questões contemporâneas, tematizando as múltiplas formas de autoritarismo e repressão em vigor, e a revolução sexual. Marcou época o debate envolvendo Maciel e o crítico Yan Michalski através das páginas do jornal *Correio da Manhã*, entre os meses de maio e junho de 1968. Michalski discordava frontalmente da encenação levada por Maciel ao Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro. A polêmica terminou com a intervenção federal e a censura à montagem de *As relações naturais*.

Em 1970, portanto, levar um texto de Qorpo-Santo ao cinema era um gesto, por si só, desafiador. No entanto, o que mais impressiona no curta *Eu sou vida, eu não sou morte* não é propriamente a escolha da peça ou de seu autor, e sim a enorme distância entre a encenação proposta por Haroldo Marinho Barbosa e aquela sugerida por Qorpo-Santo nas rubricas do texto original. Se na obra de Qorpo-Santo sua poética nasce da tensão quase insuportável entre o reprimido e o incontido, entre a imobilidade e a explosão, entre o silêncio e a verbosidade, o filme de Haroldo Marinho Barbosa investe na contenção e no rigor, não só no uso calculado de tomadas fixas ou panorâmicas e no tom monocórdico dos atores, como na decupagem extremamente econômica, que compreende, no total, apenas cerca de quinze planos.

Aqui mesmo na Filme Cultura (nº 18, jan/fev 1971), José Carlos Monteiro já havia apontado, de forma sensível, a



influência do cinema de Jean-Marie Straub no curta de Haroldo Marinho Barbosa: “Embora discutível”, avaliava o crítico, “o resultado fascina”.

Ainda mais fascinante é o diálogo que o curta vai estabelecer com outros filmes brasileiros posteriores, como *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) – aliás, com os mesmos Wilker e Tetê Medina –, que também trabalha uma relação semelhante entre imagem e texto: em vez da absorção emotiva, um trabalho distanciado de leitura e compreensão crítica.

Em *Eu sou vida, eu não sou morte*, os atores não só declamam o texto como efetivamente procedem tal como em uma leitura preliminar, inclusive segurando os respectivos roteiros para melhor acompanhamento dos diálogos. A câmera evita aproximar-se muito dos intérpretes, mantendo a distância necessária para não envolver o espectador. O que se busca é que os diálogos sejam decifrados, que o sentido poético-político do texto de Qorpo-Santo passe a primeiro plano. Para tanto, eliminou-se tudo o que pudesse perturbar esse projeto: a bem dizer, a própria dramaturgia de Qorpo-Santo.

O fato é que na encenação proposta por Haroldo Marinho Barbosa não haveria espaço para indicações tão radicalmente angustiadas e pessoais quanto “fazendo trinta mil caretas para falar”, ou “[o Rapaz] passa a derramar lágrimas, com os braços nos ombros dela, por espaço de cinco minutos”. Tampouco caberiam soluções cênicas surpreendentes como “desce então uma espécie de véu de nuvens sobre os dois. Lindo quer abrigar-se também, e não pode: chora; lamenta; pragueja. Levanta-se rapidamente a nuvem, torna a descer sobre os três; mas separando aquele. Ouve-se de repente uma grande trovoadá; vêm-se relâmpagos; todos tremem, querem fugir, não podem. [...] E caem prostrados de joelhos”.

O mesmo pode ser dito em relação à ambiguidade dos personagens criados por Qorpo-Santo, bem como ao sentido enigmático que ele às vezes dá às ideias de lei e de ordem. Nada disso poderia ser trazido à tona no momento em que *Eu sou vida, eu não sou morte* foi realizado – sob pena de fracassar o próprio conteúdo político do filme.

Será Qorpo-Santo um autor inédito no cinema brasileiro?

TECNOLOGIA, CONVERGÊNCIA E HIBRIDISMO A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E A DIGITAL A SERVIÇO DO TEATRO



Phila 7

As performances teatrais contemporâneas, enquanto arte e espetáculo, estão fazendo uso de novas técnicas e artefatos tecnológicos audiovisuais. Projetores, câmeras, monitores, celulares, *ipads*, computadores, *softwares* e internet estão entrando em cena e fazendo parte do espetáculo. Muitas vezes essa atitude por parte das companhias teatrais é uma resposta à busca contínua de comunicação com o público de hoje. Ao utilizar inovações eletrônicas e digitais, elas oferecem ao espectador novas dimensões estéticas por meio de outras perspectivas de sensibilidade visual, espacial e sonora. Nesse cenário, é crescente o número de experiências que usam a transmissão pela internet para conectar palcos e plateias distantes geograficamente. No início, postar uma peça teatral gravada em vídeo, a partir da mesma perspectiva do espectador no teatro, em *sites* próprios, ou *sites* de distribuição e compartilhamento como o Youtube, era uma forma de utilizar a rede mundial de computadores como uma ferramenta de divulgação do espetáculo. Esse procedimento foi chamado de webteatro. Um exemplo é o *site* www.cennarium.com.

Mais que um espaço de divulgação e acesso, a internet é um meio que trouxe oportunidades de experimentação de linguagem às diversas artes. No âmbito das artes cênicas, esse caminho é trilhado pelo teatro digital. A expressão tem origem no *Manifesto binário*, publicado pela companhia catalã La Fura dels Baus (www.lafura.com), que propõe que “o teatro digital é a soma entre atores, o e 1 se movendo na internet. As ações de dois atores em dois tempos e espaços diferentes correspondem a tempos infinitos e espaços virtuais. (...) O teatro digital é a linguagem binária sendo usada para conectar o orgânico com o inorgânico, o material com o virtual, o ator real com o avatar, a plateia presente com usuários de internet, o palco físico com o ciberespaço”. Um teatro que mergulha, investiga, experimenta, questiona e amplifica a onipresença das tecnologias na rotina das pessoas nos dias de hoje.



La Fura dels Baus

As opiniões sobre o teatro digital vão desde o tradicional prenúncio da “morte” das peças tradicionais até o radicalismo dos puristas que sentenciam que “isso não é teatro”. Os envolvidos com a nova proposta artística – embora esteja mantida a tríade atores, público e texto, que define teoricamente o teatro – não se preocupam em sustentar o contrário. “A internet descentralizou os meios de produção, abriu a fase de colaboração e fez explodir a mistura de linguagens em todas as áreas profissionais. Então, o que fazemos não é teatro. É qualquer outra coisa misturada. Mas isso, na verdade, pouco importa. É fluxo”, afirma o diretor da companhia paulista Phila7 (www.gag.art.br), Rubens Velloso. A Cia. Phila7 foi fundada em 2005 com o objetivo de pesquisar novas linguagens e diferentes mídias. Utiliza em suas peças teatrais a tecnologia com o intuito de desenvolver novos caminhos para as artes cênicas.

As expressões cênicas foram favorecidas pelo aumento da capacidade de armazenamento e processamento de dados e pela banda larga. Os equipamentos de captação e transmissão de imagens mais compactos e a possibilidade de transmitir peças completas em tempo real e/ou disponibilizar para visualização posterior, via internet, permitem um número indeterminado de experimentações na criação teatral. O uso do computador e uma diversidade de *softwares* ampliam as experiências do fazer e ver teatro. E, com isso, novas funções e profissionais são integrados ao corpo técnico de uma encenação, tais como: o *videomaker*, o operador de câmera, o ator-*videomaker* (atores passam a operar e dirigir a câmera durante a performance teatral), o editor de internet, o projetorista, o diretor de arte de projeções, entre outros.

Uma das aplicações eletrônicas utilizando o computador é a projeção mapeada 3D (*video mapping*). A técnica consiste em mapear antecipadamente palco, cenários e toda a estrutura interna do teatro para recriá-los em computação gráfica, integrando a performance teatral à parte visual, gerando efeitos extraordinários. A projeção é usada como se fosse um objeto tridimensional, podendo ser feita com qualquer tipo de arte, animação ou filmagem. Por meio dessa técnica, é possível que o objeto da projeção seja aplicado em pedaços específicos do cenário.

A montagem de *Pernas pro ar*, protagonizada pela atriz Cláudia Raia, que estreou em 2009, marcou o início do uso do *video mapping* no teatro brasileiro. A construção do espetáculo contou com um diretor de arte de projeções, que teve uma relação de trabalho bem próxima com a cenografia. Em 2010, o musical *Peter Pan*, uma superprodução nos padrões da Broadway, exibiu em suas performances pelo país vídeos em 3D nos três telões dispostos pelo palco. O momento da exibição das imagens estereoscópicas foi considerado por seus produtores como o ponto alto do espetáculo. O Teatro Oficina, que tem como um de seus líderes José Celso Martinez Corrêa, tem o uso da tecnologia como proposta e atitude do grupo. “Quando o Zé Celso Martinez trabalhou com o Oswald de Andrade surgiu essa ideia do bárbaro tecnificado, que consiste em juntar o que há de mais bárbaro, de mais ancestral, com o que havia de mais moderno”, explica Tommy Pietra, editor de internet do grupo. No ano passado, o Teatro Oficina estreou a peça *Macumba antropófaga*, na qual o personagem do Padre Antônio Vieira surge com um *ipad* debaixo do braço, a plateia é convidada a *twitter* usando os seus celulares, há uso de projeções, e câmeras captam cenas que são transmitidas ao vivo pela página do grupo na internet. O Teatro Oficina iniciou as experiências de transmissões ao vivo de suas peças em 1999.

Para concluir, é importante citar que a tecnologia audiovisual também se faz presente na preparação e construção do espetáculo. Sobre esse aspecto, o encenador, ator e professor Roberto Moretto escreveu em *O uso da tecnologia no teatro contemporâneo: A cena de Enrique Diaz* (2010): “a utilização de equipamentos de gravação de som e imagem pode servir como treinamento para os atores, ou registro de procedimentos pesquisados nos ensaios para posterior composição de cenas para o espetáculo. O uso da câmera serve para resgatar procedimentos artísticos, ou ainda para que os atores possam verificar suas atuações, buscando maior precisão em seu trabalho”. O autor considera que as gravações feitas durante os ensaios podem se tornar material de projeção a ser utilizado na peça. E, como consequência, esse processo também gera um histórico audiovisual que revela o panorama do trabalho de criação do grupo, resultando em acervo de memória.

INFORME PETROBRAS

De Zé Ketí a Tom Jobim

José Carlos Avellar



No centro, uma cadeira vazia com um chapéu. Na roda de samba, Walter Alfaiate, Noca da Portela, Élton Medeiros, Monarco, Nelson Sargento, Guilherme de Brito, Delcio Carvalho, Zé Cruz, Jair do Cavaquinho, Colombo e Wilson Moreira relembram músicas de Zé Ketí. A câmera, discreta, nem entrevistas nem narração, vê e ouve com cuidado para não atravessar o samba.

Bom trazer à memória *Meu compadre Zé Ketí*, curta-metragem realizado há pouco mais de dez anos, para se perguntar se sua simplicidade não estaria na base do recente *A música segundo Tom Jobim*. Para se perguntar se Nelson Pereira dos Santos esboçou lá o que desenvolve aqui, a redução das figuras narrativas do cinema a um mínimo para obter um máximo de expressão. Um e outro, o filme curto de ontem e o filme longo de hoje, são documentários bem diferentes do modelo convencional de retratos de músicos. Ou, mais exatamente, são documentários diferentes, propõem novos modos de estabelecer uma relação entre a câmera e o fragmento de realidade diante dela.

Bom trazer *Meu compadre Zé Ketí* à memória também porque ele foi o primeiro filme entregue na primeira seleção do Programa Petrobras Cultural – para apoiar a produção de filmes de curta metragem, esboço de uma ação ampliada logo em seguida com a abertura de programas de incentivo à produção e à difusão de filmes de longa metragem. Para apoiar a produção de filmes longos, o mesmo processo adotado para incentivar a realização e difusão e a reflexão de cinema em torno do curta-metragem: uma comissão de seleção formada em sua quase totalidade por

profissionais de cinema, diretores, produtores, roteiristas, atores, técnicos, críticos, exibidores e distribuidores. Um realizador ou produtor selecionado numa comissão é convidado a fazer parte da comissão seguinte (mais tarde, representantes da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e da Secretaria de Comunicação da Presidência da República foram integrados às comissões). A distribuição de recursos em diferentes graus permitiu repartir o apoio entre diretores veteranos ou iniciantes, entre projetos de grande ou pequeno orçamento, e entre diferentes estilos narrativos e linhas de produção: documentário, ficção, animação. E, também, a inclusão de profissionais de diferentes regiões do país nas comissões de seleção permitiu abrir espaço para reforçar os centros de produção já constituídos e estimular o desenvolvimento daqueles ainda em formação.

No modo de formar as comissões de seleção o programa inaugurou um procedimento adiante adotado por outras empresas que destinam recursos para o patrocínio de obras de arte no Brasil: a constituição de grupos em que nenhum representante da empresa participa com voto e em que os representantes do governo são minoria: a escolha é feita por profissionais e artistas diretamente ligados à atividade. Vale assinalar que nos primeiros quatro anos do Programa, 114 profissionais de cinema participaram das comissões de seleção de produção e difusão de filmes curtos e longos e apoio a festivais de cinema.

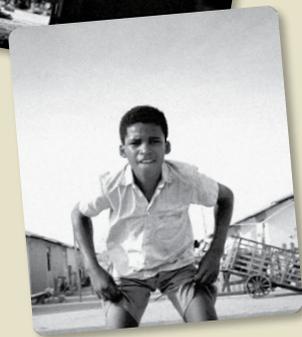
O cinema, talvez seja possível dizer assim, indica ao Programa como quer fazer cinema.

Além dos pouco mais de 20 títulos selecionados a cada ano pela comissão, dois outros projetos convidados: o Conselho do Petrobras Cultural encaminha um convite a um diretor estreante e um convite-homenagem a um diretor pelo conjunto da obra ou para a realização de um filme com as mesmas condições de produção dos projetos escolhidos pelas comissões de seleção. Nelson, o primeiro homenageado, foi também o primeiro a entregar um filme ao Petrobras Cultural. E, principalmente, entregou um filme que apontou, graças à originalidade de sua narrativa, um

traço essencial do Programa: ao chamar criadores e profissionais de cinema para compor as comissões de seleção, ao se dispor a uma posição de escuta, a Petrobras propiciou uma invenção cinematográfica fiel à tradição que desde há muito tem alimentado a produção brasileira, a tradição de um cinematografia de autor, de uma prática que resulta mais de um desejo de se expressar do que da existência de condições favoráveis para uma regular produção e distribuição de filmes. O Programa vem apoiando filmes curtos e longos, documentário e ficção, filmes de grande ou de baixo orçamento, de estreantes ou de diretores de filmografia mais ou menos extensa, de produtores dos principais centros de audiovisual do país ou de núcleos que pouco a pouco se tornam mais sólidos, pela regularidade ou pela originalidade de suas produções.

E, assim, o Programa tem simplesmente seguido a tradição que começou a nascer na metade do século passado, mais ou menos no instante em que Zé Ketí cantava *Rio, 40 graus* e Tom Jobim, *Orfeu da Conceição*. Se temos hoje uma cultura cinematográfica própria e uma produção de alguma regularidade e expansão, é porque isso nasceu do desejo de criar modos de produção e mecanismos de difusão adequados para a feitura e circulação de filmes que não buscam adaptar as histórias que querem contar a formas narrativas previamente existentes e de aceitação testadas entre os consumidores, mas, ao contrário, de filmes que procuram deixar que as histórias que desejam contar indiquem a forma narrativa a ser adotada. Não um cinema inspirado na ideia de gêneros, com conflitos, o comportamento dos personagens, o desenho do cenário e tudo o mais determinado antes mesmo da escolha do que se quer contar. Na tradição do cinema brasileiro o filme é, primeiro, um produto cultural, algo mais próximo de um protótipo, se observado a partir da lógica da produção industrial, um novo produto para ser testado no mercado. Convém reiterar, trata-se de seguir o caminho já percorrido e alargar a estrada para estimular, a partir de uma integração dos diferentes agentes do processo cinematográfico brasileiro, a difusão e o estudo das formas de expressão propostas em nossos filmes. Imaginemos *Meu compadre Zé Ketí* como antevisão de *A música segundo Tom Jobim*: nesse quadro o Programa se insere como uma tentativa de reduzir o caminho entre o curta-metragem de ontem e o longa-metragem de agora.

Talvez seja possível compreender o que o cinema fez com a ajuda do Programa com uma breve consulta ao quadro da exibição comercial de filmes ao final dos quatro primeiros anos do Petrobras Cultural.



Mais da metade dos filmes brasileiros de longa-metragem exibidos entre 2004 e 2007 contaram com apoio do Programa para sua produção ou difusão. Nesse período a Petrobras apoiou a realização de 108 projetos e o lançamento comercial de 106 filmes de longa metragem. Ainda nesse mesmo período, patrocinou a realização de 126 projetos de filmes de curta metragem em película cinematográfica ou em mídias digitais e apoiou a difusão de 232 filmes curtos produzidos em 35 mm por meio de sessões compostas de um conjunto de filmes com duração entre cinco e trinta minutos em cinemas de diversas capitais.

Ao longo desses primeiros quatro anos, em que 108 projetos receberam apoio para a produção e 106 filmes ganharam incentivos para a distribuição, foram lançados comercialmente em salas de cinema 205 títulos brasileiros: 39 em 2004; 41 em 2005; 58 em 2006; e 67 em 2007. Esse gradativo aumento da presença de filmes brasileiros em salas de cinema nesse período, e em certa medida o aumento da produção, deve-se em boa parte à ação do Programa, desde a sua criação um importante aliado da atividade cinematográfica – e não apenas pelo apoio à produção e

difusão de filmes de longa e de curta metragem. Essa é a ação de maior impacto e visibilidade do Programa, mas o Petrobras Cultural não se limita a isso. Ele apoia ainda a realização de festivais de cinema e a preservação e restauro de filmes (e durante um breve tempo patrocinou também a publicação de ensaios históricos e críticos sobre cinema brasileiro). Desde o princípio, foi previsto como uma ação ampla: imprescindível complementar o patrocínio à produção com um simultâneo estímulo à investigação histórica e crítica para melhor situar o cinema como uma forma de expressão cultural. Sua ação, deste modo, não se expressa nem apenas nem principalmente em números, em dados como os citados acima. Tais dados só importam para uma comparação com os de hoje, quando produzimos mais e se exhibe maior quantidade de filmes em salas comerciais. O programa construiu-se como uma ação cultural, um gesto para ouvir o cinema dizer como ele quer fazer filmes. Os dois filmes de Nelson Pereira dos Santos sugerem que, entre outras coisas nossas, o cinema contemporâneo ao Programa quer se fazer como música (o que traz à memória o que Noel cantou em *Você é um colosso*: “Falou mal do samba / Pisou no meu calo”).

PROGRAMA
**PETROBRAS
CULTURAL**

 **PETROBRAS**

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

23725 Y DFCT
21120TKSTMU RJ
01/1324
FRR68639 0107 1303 SCM/RJ(F41)
RIODEJANEIRO/RJ

URGENTE
MINISTRO SERGIO ROUANET
ESPLANADA DOS MINISTERIOS
SECRETARIA DA CULTURA BL.B 2/ANDAR
BRASILIA/DF
70000

ILMO. MINISTRO ROUANET AGRADECO A EXTREMA DELICADEZA DO SEU TELEGRAMA, GESTO CADA VEZ MAIS RARO NOS DIAS DE HOJE, E DESCULPO-ME PELO ATRASO NA RESPOSTA, DEVIDO A PROBLEMAS DE SAUDE QUE SO AGORA COMEÇO A SUPERAR. TIVE GRANDE SATISFACAO EM SABER DO SEU APRECO POR LIMITE. DEVO LHE DIZER, INFELIZMENTE, QUE TEMO HOJE PELO FUTURO DO FILME, PELA PRESERVACAO DO SEU NEGATIVO E DAS POUCAS COPIAS EXISTENTES. LIMITE ENCONTRA-SE JURIDICAMENTE LIGADO A LIQUIDACAO DOS ORGaos ESTATAIS DE CINEMA BRASILEIRO. NAO SEI O QUE PODERA ADVIR DESSE PROCESSO E PEÇO-LHE A GENTILEZA DE ESTUDAR A POSSIBILIDADE DO ESTADO RESTITUIR OS DIREITOS DO FILME A SEU AUTOR, ESSA TALVEZ SEJA A UNICA MANEIRA DE PRESERVAR LIMITE. ATENCIOSAMENTE
MARIO BREVES PEIXOTO

REMETENTE
MARIO BREVES PEIXOTO
RUA SOUZA LIMA 149 AP 102 COPACABANA
RIO/RJ 22081

23725 Y DFCT

*Mano caro Mario
Costume de etondei
re possível. "Limite"
um modo absolut
equi. pro imprimir.
Manoel*

*Da Confiança
Peço fazer um histórico honesto
de toda a obra de Limite
23-VII-5*

TELEGRAMA RÁPIDO E CONFIABILIDADE A SUA DISPOSIÇÃO

TELEGRAMA FONADO TELEGRAMA FONADO
E COMODO TELEFONE PARA A ECT HOJE E PAGUE DEPOIS. ECT HOJE E PAGUE DEP

DO ROMANCE
'A CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA'
DE **LÚCIO CARDOSO**



A CASA ASSASSINADA

NORMA BENGELL / TETÊ MEDINA
CARLOS KROEBER / NELSON DANTAS
RUBENS ARAUJO / JOSEF GUERREIRO
AUGUSTO LOURENÇO / LEINA CRESPI

CINEMASCOPE
COLORIDO

DIREÇÃO
PAULO CESAR SARACENI

MÚSICA
ANTÔNIO CARLOS JOBIM

PRODUÇÃO PLANISCOPE



Ferdj Carneiro



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



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



AmiCTAv

Secretaria do Audiovisual Ministério da Cultura



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

