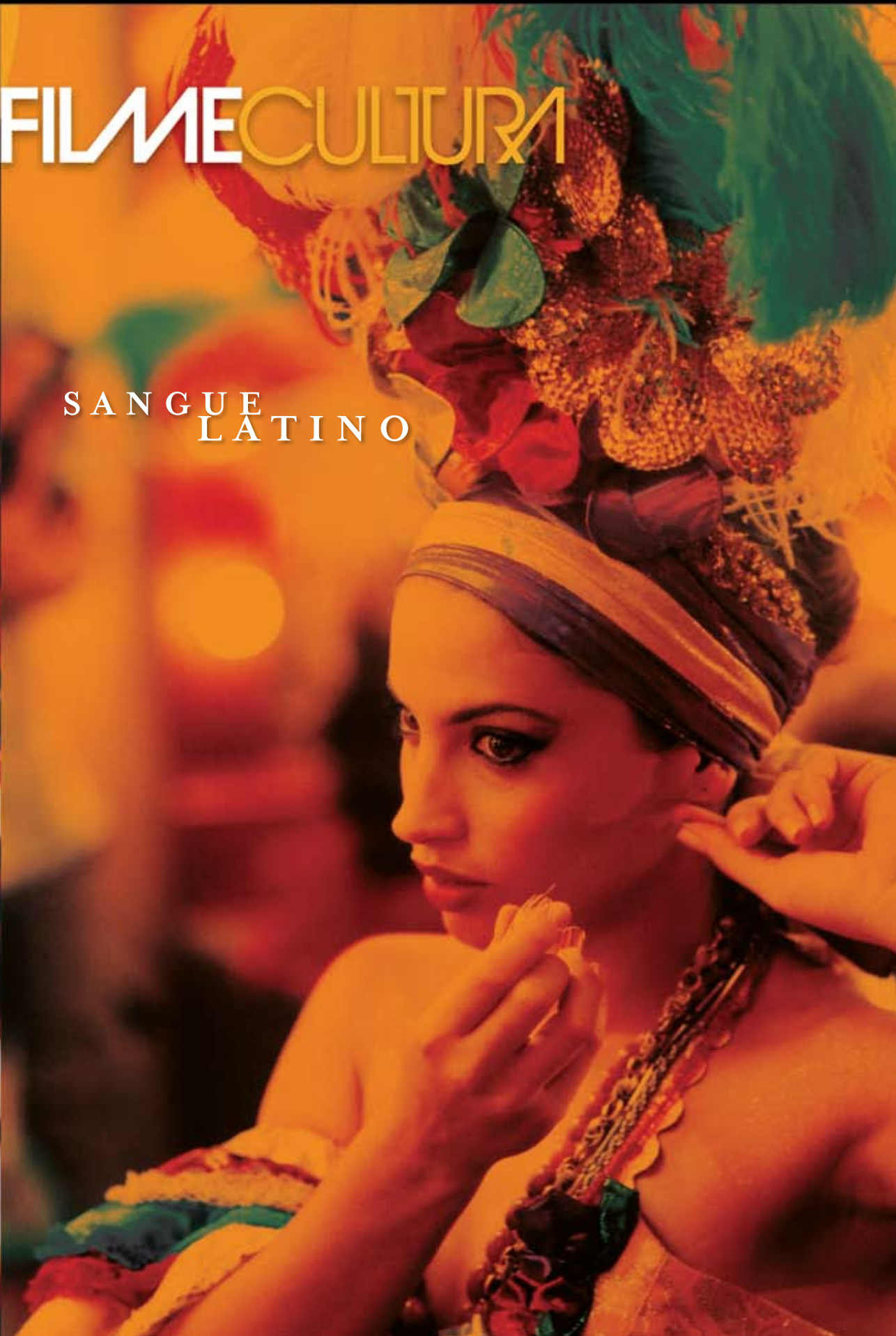




57 FILMECULTURA

SANGUE
LATINO





A Petrobras é mais do que uma empresa de petróleo.



E, se você pensar bem, mais do que uma empresa de



A Petrobras é respeitada no mundo inteiro por sua tecnologia e liderança na exploração e produção de petróleo em águas profundas e ultraprofundas. É pioneira em biocombustíveis e investe em fontes alternativas de energia.



energia também.



Mais do que isso, a Petrobras é uma empresa comprometida com o desenvolvimento social e ambiental, valorizando a cultura, as artes, o meio ambiente e a cidadania. Se o futuro é um desafio, a Petrobras está pronta.



PETROBRAS

Ministério de
Minas e Energia



O DESAFIO É A NOSSA ENERGIA



PRESIDENTA DA REPÚBLICA DILMA ROUSSEFF
MINISTRA DA CULTURA MARTA SUPLICY
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.filmecultura.org.br
www.twitter.com/filmecultura
filmecultura@filmecultura.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





Viva sapato!

- 4** INFORME CTAV | **5** EDITORIAL | **6** NÓS E ELAS ERIC NEPOMUCENO | **11** NO CORAÇÃO DA AMÉRICA DENILSON LOPES
15 O IMAGINÁRIO DA FRONTEIRA ANDRÉA FRANÇA | **20** CURTA: ATÉ A VISTA LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
21 VISÕES DOS VIZINHOS CARLOS ALBERTO MATTOS | **26** CHÉVERE ORLANDO SENNA
31 ASPIRAÇÕES INDUSTRIAIS ARTHUR AUTRAN | **36** MANO A MANO DANIEL CAETANO
41 PONTES NADA CLANDESTINAS MAURÍCIO DE BRAGANÇA
- 46** LIVROS: BRASIL-MÉXICO DANIEL CAETANO / O ALQUIMISTA DEMOCRÁTICO CARLOS ALBERTO MATTOS
48 A REVOLUÇÃO E O INCONSCIENTE ESTEVÃO GARCIA | **52** BRASILEÑOS EM REVISTA FABIÁN NÚÑEZ
57 OLHAR ARGENTINO ANDREA MOLFETTA | **61** AFINIDADES ELETIVAS? LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
66 O DIFÍCIL MERCADO ALESSANDRA MELEIRO | **70** CINEMA NUESTRO LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
74 PERFIL: CARLOS HUGO CHRISTENSEN CARLOS PRIMATI | **78** CINEMATECA DE TEXTOS 5º ENCONTRO DE CINEASTAS LATINO-AMERICANOS
81 UM FILME: O CÉU SOBRE OS OMBROS CARLOS ALBERTO MATTOS E SÉRGIO ALPENDRE
87 BUSCA AVANÇADA: CINEMA PRIMORDIAL CARLOS ALBERTO MATTOS | **88** E AGORA? RICARDO MIRANDA | **90** E AGORA? GUSTAVO PIZZI
92 PENEIRA DIGITAL CARLOS ALBERTO MATTOS | **93** INFORME PETROBRAS HERNANI HEFFNER | **96** CINEMABILIA

FILMECULTURA

SUPERVISÃO GERAL LIANA CORRÊA | EDITOR E 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
GERENCIAMENTO DO PROJETO AMICTAV – FREDERICO CARDOSO E JAL GUERREIRO
COLABORADORES NESTA EDIÇÃO ALESSANDRA MELEIRO, ANDRÉA FRANÇA, ANDREA MOLFETTA, ARTHUR AUTRAN, CARLOS PRIMATI,
DENILSON LOPES, ERIC NEPOMUCENO, ESTEVÃO GARCIA, FABIÁN NÚÑEZ, MAURÍCIO DE BRAGANÇA, ORLANDO SENNA, SÉRGIO ALPENDRE
AGRADECIMENTOS OLGA FUTEMMA, KARINA SEINO E DANIEL SHINZATO/CINEMATECA BRASILEIRA,
FABRÍCIO FELICE E HERNANI HEFFNER/CINEMATECA DO MAM, JOELMA ISMAEL E OLGA BRÄUNIGER/FUNARTE,
LIA AMANCIO/RIO FILME, LUCIANA OPERTI/LC BARRETO PRODUÇÕES, BIBIANA OSÓRIO/CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE,
SÉRGIO MUNIZ, ANDRÉ GATTI, LIS KOGAN, FABIÁN NÚÑEZ, LEONARDO GAVINA, JOEL PIZZINI, NATÁLIA SOARES,
JOSÉ CARLOS BARBOZA, LARISSA MARQUES E SARA ROCHA

A despeito dos esforços de pesquisa empreendidos pela Filme Cultura para identificar e localizar os detentores de direitos autorais do material iconográfico incluído na revista, isso não foi possível no caso das fotografias de cena dos filmes Um crime no... verão e Quando a noite acaba. Agradecemos o envio de qualquer informação relativa à identificação e localização dos mesmos para que possam ser contatados.

INFORME CTAv



Coleção de clássicos

As cidades históricas mineiras filmadas por Humberto Mauro, São Luís do Maranhão documentada por Adhemar Gonzaga, o maxixe apresentado por Alex Viany, as congadas registradas por Luiz Carlos Barreto, o falar de Brasília captado por Nelson Pereira dos Santos... Parte importante da produção de filmes culturais e educativos das décadas de 1930 a 1970 estava até agora com circulação limitada. Integrantes do acervo do CTAv, esses trabalhos eram exibidos em mostras eventuais, sempre com o risco de deterioração progressiva das cópias e na dependência dos projetores de película cada vez mais raros.

Essa situação começa a mudar com o lançamento da Coleção CTAv, composta de 20 DVDs. Nada menos que 110 curtas e médias vão finalmente poder chegar com facilidade a cinéfilos, pesquisadores, estudantes, etc. A coleção será distribuída prioritariamente a instituições de cultura e ensino, e terá uma parcela destinada à venda direta ainda este ano.

Com patrocínio da Petrobras e apoio da Cinemateca Brasileira, o pacote reúne filmes produzidos por órgãos hoje extintos, como o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e o Instituto Nacional do Cinema (INC), complementados por títulos da Embrafilme e do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura. Cerca de metade deles trazem a assinatura de Humberto Mauro, cujo trabalho no INCE definiu um padrão clássico para tratar de cultura, ciência e história no cinema educativo.

Os DVDs foram organizados por constelações como “Cidades históricas”, “Música erudita brasileira”, “Humberto Mauro para crianças”, “Cultura negra”, “Urbanismo”, “Nordeste/semiárido: visões” e “Personalidades do cinema brasileiro”, entre outros.

Entre curtas de enorme importância para a evolução do documentário brasileiro, destacam-se *Aruanda*, de Linduarte Noronha; *Sob o ditame de rude Almajesto*, de Olney São Paulo; *Brasília: planejamento urbano*, de Fernando Coni Campos; *Partido alto*, de Leon Hirszman; e *Música barroca mineira*, de Arthur Omar. Como bônus, os discos trazem muitas fotos do acervo do INCE, além de vídeos sobre os realizadores Humberto Mauro e George Jonas.

O projeto da coleção tomou impulso durante a gestão de Gustavo Dahl no CTAv. Os filmes foram selecionados a partir de sua importância histórica e da existência de matrizes em estado satisfatório. No processo de digitalização, houve uma restauração da banda sonora para garantir o acesso às informações de áudio, uma vez que narrações e músicas têm grande relevância nos modelos de documentário praticados no período.

Esse verdadeiro tesouro de cinemateca incorpora obras de 49 diretores brasileiros e reúne preciosas imagens de várias regiões do país. Colocadas ao alcance de todos, elas certamente reviverão como ruas novamente iluminadas.

Desde sempre, o pertencimento ou não do Brasil à comunidade latino-americana foi motivo de controvérsia entre intelectuais e políticos. A começar pelo fato de ter sido o conceito de “América Latina” uma invenção francesa dos tempos de Napoleão III para justificar o imperialismo francês no México. Com o passar dos séculos, a ideia de um latino-americanismo passou a se confundir com os contornos de uma América hispânica, à qual, teoricamente, o Brasil não pertenceria.

Raros foram os pensadores que, como Gilberto Freyre, afirmaram nossa identificação com a cultura hispânica, para além do dualismo histórico Portugal-Espanha. O fato é que, com suas maiores cidades voltadas para o litoral do Oceano Atlântico, uma formação cultural diferenciada e um idioma próximo mas não idêntico ao espanhol falado nos seus vizinhos da América do Sul, o Brasil desenvolveu relações de imaginário mais afinadas às culturas europeia, norte-americana e mesmo africana. Isso sem falar nas dimensões do território, que geram uma espécie de consciência continental.

O fenômeno da globalização veio tornar ainda mais ambígua essa relação, dissolvendo noções de fronteira e fomentando em muita gente a rejeição de um pensamento voltado para identidades nacionais ou regionais. No cinema, passados vários ciclos de aproximação com o ideário e as produções dos outros países latino-americanos, vivemos um período de novas tentativas. Frequentes coproduções, alguns eventos especializados e certos vínculos pessoais tentam minimizar o abismo mais ou menos costumeiro entre “nós” e “eles” – para usar os pronomes que frequentemente enfatizam essa distância.

Nesta edição, a **Filme Cultura** saiu no encalço de traços de latinidade no cinema brasileiro de hoje e de ontem. Nossos redatores e colaboradores se debruçaram sobre a maneira como esses traços se manifestam na dramaturgia dos filmes, nas relações da indústria e do mercado, nos paralelos entre movimentos históricos, na convergência de projetos autorais e de pendores técnicos. Examinamos exemplos de como o nosso cinema representa seus vizinhos e de como é visto por eles.

Há lugar aí para o cinema político e o militante, o melodrama, o realismo fantástico, o experimentalismo poético e o espetáculo de massa. Olhando para trás e para o presente, constatamos, enfim, que não estamos, literalmente, nem tanto ao mar nem tanto à terra. Se não estamos integrados de modo pleno, tampouco nos encontramos drasticamente separados do que poderia se chamar de uma cinematografia latino-americana. Nosso sangue cinematográfico tem bem mais componentes latinos/hispânicos do que supõe o senso comum.

Em tempos de redesenho de prioridades geopolíticas e intenso intercâmbio transnacional na cultura, avaliar nossa latinidade no cinema pode ser, quando nada, uma eloquente ilustração de toda a conversa.



Hans Staden

A distância que separa o Brasil de seus vizinhos da América Latina é uma questão permanente. Há um sem-fim de razões para que essa questão seja discutida e analisada a fundo. Há um sem-fim de interesses para que ela continue sendo posta de lado. Ainda assim, e mesmo enfrentando sempre esforços evidentes, internos e externos, para ser posta de lado, a questão é cada dia mais vigente.

Hoje, o Brasil desempenha um papel preponderante no continente. Ocupa um espaço próprio, consolidado, e que tem como base não apenas suas dimensões geográficas e populacionais, mas o peso de sua economia. Outras razões deveriam ser mencionadas e reconhecidas. Sua cultura, suas artes, por exemplo. Mas disso, pouco se fala, e do pouco que se fala, pouco se faz.

No âmbito da América Latina, haveria, é verdade, outro candidato a exercer a liderança – o México, segunda maior população, segunda maior economia, com uma cultura rica, diversificada e de raízes profundas. Mas a dependência mexicana de seu vizinho do norte, os Estados Unidos, tolhe parte substancial de suas perspectivas.

Assim, o Brasil assumiu, ao longo dos últimos dez ou quinze anos, esse papel de destaque. Ao mesmo tempo, passou a contar com espaço mais sólido no cenário mundial. Tudo isso serve cada dia mais para uma real aproximação com nossos vizinhos, sempre que se entenda por aproximação e integração algo que ainda falta – um algo além do comércio ou do exercício de uma liderança baseada essencialmente no poder econômico.

A partir da chegada de Lula da Silva ao poder o Brasil passou a ter e exercer cada vez mais um peso político determinante na região. Trata-se de algo sabido e reconhecido, aqui e lá. Será essa a tão esperada aproximação, será esse o verdadeiro processo de integração entre nossos países?

Creio que não. Ainda não.

Continuamos ignorando a verdadeira realidade dos nossos vizinhos, que é também nossa. E assim continuamos nos sentindo alheios à nossa realidade. Continuamos achando que a América Latina são eles, e que nós somos diferentes. Não sabemos exatamente qual a diferença, mas eles são eles e nós somos nós.

Aliás, e pensando bem, desde o começo dos começos as relações entre o Brasil e seus vizinhos tiveram como característica destacar as diferenças e distâncias, e não as coincidências e proximidades. Houve sempre uma clara resistência na hora de ver os pontos que nos aproximam, e uma forte insistência em revelar os que nos distanciam.

Um dos resultados desse processo é palpável e sensível: até hoje não nos sentimos latino-americanos, e isso se reflete inclusive no dia a dia dos trabalhadores das artes e da cultura. Basta lembrar que mencionamos a música latina, ou o cinema latino, ou a literatura latino-americana como algo alheio a nós – como se fôssemos nórdicos, ou celtas, ou lituanos.

Nossa própria formação é propícia a esse tipo de engano. É como se existisse uma hispano-América, integrada por todos os outros países, e uma luso-América, formada apenas por nós.

BRASIL E AMÉRICA LATINA: O DESCOBRIMENTO QUE AINDA NÃO ACONTECEU

Para começo de conversa, vamos ao que é óbvio: o Brasil foi colonizado pelos portugueses, os outros países por espanhóis.

Além do mais, convém lembrar que durante 14 anacrônicos anos nosso país, mesmo sendo colônia, foi sede da Corte de Portugal, enquanto a coroa espanhola, que controlava a colonização dos outros, concedeu no máximo a categoria de vice-reino a regiões do que depois seriam países.

Nessas diferenças e distâncias há curiosidades. Por exemplo: o navegador italiano Cristóvão Colombo procurou, em vão, os soberanos portugueses buscando patrocínio para sua desvairada viagem. Se tivesse convencido Portugal, outra seria a nossa história, e talvez mais homogênea teria sido a colonização do continente americano. Colombo acabou conseguindo o apoio dos Reis Católicos da Espanha, e foi em nome da coroa espanhola que aportou em nossas comarcas.

Entre 1492 e 1494 – antes, portanto, da chegada de Pedro Álvares Cabral às nossas praias – uma série de bulas papais foram emitidas, concedendo aos Reis Católicos da Espanha os privilégios da conquista iniciada por Colombo. Foi decretada a jurisdição espanhola sobre todas as terras conquistadas e por conquistar ao oeste do meridiano das ilhas de Cabo Verde e Açores.

O rei João II de Portugal reclamou com o Papa, e novas bulas papais trataram de conceder alguns direitos aos portugueses. Quando a tensão entre essas duas potências da época começou a atingir níveis inquietantes, as coroas entraram num acordo. Foi assinado, em 1494, o Tratado de Tordesilhas, determinando a “partição do mar oceano” e delimitando zonas em todas “as terras descobertas ou por descobrir”.

Seja como for, essa demarcação jamais foi estabelecida. Portugal e Espanha tentaram sempre situar essa imprecisa linha divisória onde melhor lhes conviesse, de acordo com os interesses do momento, e no lusco-fusco dos tempos os portugueses acabaram levando a melhor.

Se o Tratado de Tordesilhas tivesse sido seguido à risca, o Brasil teria hoje um terço de seu território: o resto seria espanhol.

Cabral aportou aqui em 1500, mas foi preciso que se passassem três décadas para que Portugal mandasse uma primeira expedição colonizadora, encabeçada por Martim Afonso de Sousa. Cabral, aliás, não era propriamente um navegador, como o foi Cristóvão Colombo. Era um comerciante. Sua viagem, que acabou dando no Brasil, não tinha como finalidade explorar novas terras, mas estabelecer o comércio com o porto de Calicute, na Índia.

Antes da expedição de Martim Afonso de Sousa, houve outras duas, chamadas de exploração, que em 1501 e 1502 percorreram rapidamente boa parte do litoral brasileiro. Perceberam que não se tratava de uma ilha, como Cabral havia dito, e foram embora. Também concluíram que a nova colônia não oferecia grandes atrativos: era demasiado extensa, tinha muita madeira mas nenhum indício de metais valiosos ou pedras preciosas, nem de especiarias.

Numa época em que as Índias eram o sonho dourado, quando um punhado de pimenta valia um punhado de ouro, a façanha de Cabral só despertou decepção e tédio. A madeira oferecida



O descobrimento do Brasil

pela nova colônia e a enorme extensão do território requeriam um investimento demasiado alto para sua ocupação, conquista, exploração e defesa. Portugal achou que o novo país era caro demais. Melhor seria deixá-lo nas sombras e continuar investindo na Índia.

Sem nenhuma perspectiva de conseguir arrancar daqui benefícios imediatos, Portugal deixou de lado o novo território. E assim ficamos, ao léu, até Martim Afonso de Sousa aportar em nosso chão. Quando ele chegou, havia alguns franceses perambulando pelas nossas praias, é verdade. Depois de expulsar os intrusos, Portugal começou – vale repetir: 32 anos depois da chegada – a erguer vilas. A primeira cidade brasileira foi São Vicente, no estado de São Paulo, fundada em janeiro de 1532.

Naquela altura, no resto da América os espanhóis haviam avançado de maneira determinada e determinante. Enquanto o Brasil começava a ter cidades, nas colônias espanholas se pensava em criar universidades.

É compreensível: afinal, desde 1218 a Espanha contava com a Universidade de Salamanca, uma das quatro ou cinco mais antigas do mundo. A primeira universidade da América Latina, a de San Marcos, no Peru, foi criada em 1551. Já os portugueses não permitiram que os cursos superiores instalados no Brasil fossem unidos numa universidade. Tanto assim que a primeira universidade brasileira surgiu em 1920, por decreto do presidente Epitácio Pessoa: a que hoje se chama Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Agora, atenção: convém lembrar que os espanhóis não foram nem um pouco menos bárbaros e sanguinários que os portugueses em sua conquista da América. A diferença é que uns colonizavam enquanto arrasavam, e os outros levaram décadas só arrasando o terreno conquistado. Em lugar de colonizar, a coroa portuguesa doou terras. Não quis assumir maiores responsabilidades. Deixados à própria sorte, poucos donatários conseguiram progredir.

Assim, antes de 1540 as colônias espanholas cobriam quase todos os territórios conquistados, enquanto no Brasil o que havia era uma população esparsa, concentrada basicamente em alguns poucos pontos do litoral daquele mesmo mar oceano disputado pelos corsários do mundo.

Houve, no calendário, uma chance de integração da América Latina. Em 1580, ocorreu a fugaz união ibérica, unindo os reinos de Portugal e da Espanha. Com isso, o processo colonizador do Brasil finalmente ganhou algum impulso.

Mas não houve nenhuma aproximação com nossos vizinhos, a não ser a que significou invasão e ocupação de territórios. Havia robustos punhados de invasores em vários pontos do mapa brasileiro. Holandeses no nordeste, franceses no norte e no litoral sudeste, e na briga para expulsar esse bando de invasores os portugueses acabaram indo parar muito além dos precários limites estabelecidos pelo Tratado de Tordesilhas. Em pouco mais de 100 anos a coroa portuguesa duplicou suas terras na América do Sul.

Expedições violentas para aprisionar e escravizar índios acabaram arrasando missões jesuítas espanholas, e ao longo do século XVIII os portugueses foram semeando gente na Região Centro-Oeste do Brasil, acrescentando mais e mais territórios ao mapa original da colônia. Isso levou a novos acordos com a Espanha, e o avançar lusitano não mudou de ritmo, mas de rumo: foi a vez de conquistar vários espaços da Amazônia.

HÉLIO XEREM



Brava gente brasileira

Quando chegou a hora da independência, surgiram vários focos de resistência interna. Com isso, o Brasil imperial, e depois o dos primeiros anos da República, consumiu tempo e energia em conseguir o reconhecimento de suas fronteiras e em consolidar o poder sobre os territórios legados pela Coroa portuguesa.

Essa, a herança que nos foi deixada: um território vastíssimo e uma pertinaz disputa entre as coroas de Portugal e Espanha, que se resumiu ao longo dos tempos num claro distanciamento entre o Brasil e seus vizinhos.

O sentimento, a consciência americanista, palpável nos países hispano-americanos, está e sempre esteve longe da nossa formação e convicções.

A comunidade de convergências e interesses comuns vislumbrada por Simón Bolívar, José de San Martín, José Artigas ou José Martí, que ultrapassava as fronteiras das nossas respectivas pequenas pátrias, as *pátrias chicas*, e propunha a Pátria Grande, que seria formada por todos, é uma visão hispano-americana que não chegou aos brasileiros. Esse espaço imaginado e sonhado por muitos homens valiosos jamais chegou a nos seduzir.

Vivemos sempre, e em grande medida continuamos vivendo, de costas para os outros. Até há algum tempo, houve, é verdade, períodos intermitentes que resultaram em etapas de aproximação, da busca do conhecimento e do reconhecimento. Mas nunca chegamos a compartilhar a mesma respiração. O que aconteceu foram, no máximo, períodos de suspiros ou soluções comuns.

Os impérios que fizeram rodízio no controle desta parte do mundo – Portugal, Espanha, o Reino Unido, os Estados Unidos – se encarregaram de manter essa distância. Nós, latino-americanos, lhes interessávamos desunidos. Unidos, seríamos um perigo à ambição de cada império de turno.

Sobram exemplos desse mecanismo, que sempre contou com parte substancial das elites locais como aliados essenciais.

Se formos pensar em nossos vizinhos mais próximos, com quem dividimos interesses essenciais – a Argentina –, o quadro é esclarecedor.

A formação das duas grandes nações sul-americanas, a Argentina e o Brasil, obedeceu, em primeiro lugar, aos interesses das metrópoles, ou seja, os reinos de Portugal e da Espanha. Daí vem boa parte da distância imposta entre os dois países.

Nos tempos de gula expansionista, nós, a antiga colônia portuguesa, avançamos rumo ao norte e ao centro-oeste, onde tropeçamos com selvas cerradas. Rumo ao sul, tropeçamos com os hispânicos. O reino espanhol, interessado basicamente na exploração dos metais preciosos do altiplano do Peru e da Bolívia, se distraiu diante dos planos expansionistas de Portugal rumo ao estuário do Rio da Prata. Foram as correntes migratórias que desciam desses altiplanos e encontravam na região do Rio da Prata condições excelentes para o desenvolvimento agropecuário que acabaram resistindo aos avanços do norte – nossos avanços.

Tudo isso e muito mais está na raiz da oscilação entre os choques e as tênues manifestações de aproximação. De um lado, as elites argentinas, que, no fundamental, respondiam aos

interesses do império britânico; de outro, as elites brasileiras, que buscavam as bênçãos e o amparo da nascente potência norte-americana.

O Brasil e seus vizinhos próximos e distantes sempre foram objeto de disputa e manipulação pelas grandes potências estrangeiras ao longo de toda a história. Houve de tudo para nos separar, para que nos víssemos como seres alheios a uma realidade comum. Assim foram feitos nossos países, assim fomos feitos nós.

É bem verdade que vivemos, hoje, um panorama que está mudando de maneira substancial. As relações entre o Brasil e os vizinhos do continente se aprofundaram, com evidentes conquistas nessa aproximação.

Os processos de resgate da democracia, com todos os seus tropeços vividos por nossos países, contribuíram de maneira decisiva para que se chegasse ao cenário atual. De meados dos anos 1990 para cá, o caminho do que seria uma normalidade impedida por séculos de desencontros parece ter sido retomado.

Ainda assim, nós, brasileiros, continuamos, sabe-se lá até quando, ignorando uma herança comum, da mesma forma que continuamos a ignorar tantos outros pontos e espaços de encontro, conhecimento e reconhecimento.

O fim dos tempos em que o mundo se dividia entre dois polos, a turbulência que sacode os grandes centros econômicos, a potência de algumas economias emergentes (muitas delas latino-americanas), a soma de tudo isso mexeu muitas peças no tabuleiro mundial. Nós, latino-americanos, temos hoje, talvez mais do que nunca ao longo da história, todos os trunfos do nosso lado.

Resta a nós, brasileiros, realizar o verdadeiro descobrimento da América, que passa, inevitavelmente, por descobrirmos a nós mesmos como latino-americanos. Será uma espécie de descoberta do próprio Brasil.

Mas a verdade é que ainda vivemos, a não ser no comércio, um processo lento. Absurdamente lento.

Falta uma difusão maior da produção cultural, faltam mecanismos de cooperação e intercâmbio no campo da criação que escapem de papéis pomposos e cheguem à vida real, falta conhecimento mútuo entre nós.

É, vale repetir, um processo que ainda acontece com lentidão, e que não pode sofrer retrocesso algum: o preço seria alto demais.

Pela primeira vez e de maneira firme temos no Brasil governos com plena consciência disso. Além da retórica, além de gestos simbólicos, avançamos. Falta muito, mas estamos caminhando. E isso os brasileiros parecem não ter percebido e valorizado. Continuamos falando da América Latina como sendo terra alheia, terra deles, e não de todos nós. ■

Eric Nepomuceno é escritor, tradutor e jornalista. Perambula pela América Latina há mais de 40 anos. Foi colaborador permanente na antiga revista *Crisis*, dirigida por Eduardo Galeano. Morou em Buenos Aires, Madri e Cidade do México, trabalhando como correspondente estrangeiro. Além de contos (*A palavra nunca*, *Coisas do mundo* e *Antologia pessoal*), escreveu livros sobre Cuba, Nicarágua e, claro, o Brasil. Apresenta o programa *Sangue latino* no Canal Brasil.



NO CORAÇÃO DA AMÉRICA

SANGUE
LATINO

CRUZAR OU NÃO FRONTEIRAS: A POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM TRANSCULTURAL



Se o Brasil ainda está de costas para o interior e para a América hispânica, como então voltar os olhos para além do trânsito fácil entre os grandes centros urbanos? Procuo através de filmes me voltar para o que nós mesmos mais recusamos ao nos incluirmos com dificuldade na América Latina, ao nos distanciarmos da América hispânica e do interior do Brasil: o mundo ameríndio.

Pachamama

Na busca de construir pontes e diálogos entre culturas, a viagem tem sido um recurso importante não só no cinema. Se voltarmos no tempo, a viagem pelo Brasil já rendeu bons frutos, para além de conhecer e incluir lugares e saberes desconhecidos e desvalorizados, mas também como forma de repensar o metropolitano pelo embate com o outro, seja o sertão, as florestas, o cerrado, o pantanal, o pampa. Estes espaços têm sido cada vez mais entendidos não só como paisagens naturais e regionalistas, mas como contribuição tensa a uma visão de um país multicultural. Pelo menos desde os anos 1970, a viagem pelo Brasil se constituiu como base para filmes com uma narrativa mais fluida e aberta, feita pelos encontros com que os personagens ou a câmera ou ainda a montagem podem construir.

A viagem é uma forma de não construir grandes alegorias nem de tornar realidades locais o microcosmo da realidade do país. Para mencionar dois exemplos maiores, *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, e *Bye bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, cada um a seu modo, realizam este feito de falar em fragmentos, sem grandes conclusões, porque na viagem o que importa é o caminho que se fez, não de onde se parte nem onde se chega. Esse formato também está presente em filmes mais recentes, seja nos registros mais líricos que fazem do sertão uma paisagem afetiva de encontros e desencontros sutis, mas sem perda de vínculos históricos e culturais, como em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Ainouz. Ou talvez ainda no par antagônico mas igualmente relevante, na viagem pelo Brasil sob o signo do mal-estar em *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, ou o filme da conciliação para além da mágoa e do ressentimento que é *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

No entanto, parece que os filmes brasileiros, salvo engano, viajam pouco fora do Brasil através de suas imagens. Mas, pelo menos, três filmes dos anos 2000 realizam viagens pela América Latina, que é o nosso foco: *Diários de motocicleta* (2004), de Walter Salles, *Pachamama* (2008), de Eryk Rocha, e *Estradeiros* (2011), de Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro. Ao refazer a viagem feita por Che Guevara pela América do Sul, nos anos 1950, Walter Salles encena um ritual de passagem da juventude para a vida adulta, marcado pela descoberta de uma identidade latino-americana. Ao escolher o início dos anos 50, o filme aponta para uma identidade constituída a partir da indignação pessoal e individual diante das desigualdades sociais, evitando o tema espinhoso dos projetos revolucionários e coletivos que se seguiram. Postura talvez mais palatável para um filme que foi divulgado e bem aceito no circuito comercial. Já *Estradeiros* enfoca pessoas comuns que estão na estrada hoje em dia, à sombra da contracultura, assumindo um quadro latino-americano de precariedade, inclusive econômica. Em *Diários de motocicleta*, a nostalgia de uma outra juventude, um outro tempo parece ser uma chave para o filme que mais idealiza e mitifica o passado. Em *Estradeiros*, trata-se menos de lembrar um passado e mais de procurar seus ecos no presente. Uma vida nômade, sem a estabilidade de um emprego e de uma casa fixos, aparece menos como um sonho do passado e mais como uma outra forma de viver o presente.

Na busca de redefinir para o presente um pertencimento latino-americano é por onde também *Pachamama* de Eryk Rocha se constrói. Já na primeira e bela cena, da estrada em movimento, em plano bem próximo, mistura de asfalto e terra, o filme nos dá o seu melhor: mais do que uma bela fotografia, paisagens, às vezes, quase abstratas, que são experiências sensoriais. Porém, o risco do didatismo que assombra o filme já é enunciado na fala em primeira pessoa que explicita os procedimentos, as boas intenções e o desejo de aprendizado no filme e na viagem. A política é outro elemento-chave que se explicita pelos fragmentos de falas de Lula, Evo Morales, lideranças indígenas e pessoas comuns. Por este caminho, o esforço é fazer um painel fragmentado, articulando mito e história, próximo a uma boa reportagem televisiva. A ênfase em pensar o político traz pouco mais do que um gesto, um sentimento de boa vontade que pouco ajuda a refazer esse diálogo entre Brasil e América hispânica, sempre interrompido e precário. Em vez da nostalgia, *Pachamama* aposta mais na volta do



mais recalcado, simbolizado na derrota histórica de Atahualpa, último imperador dos incas, não como lembrança de um passado ameríndio glorioso, domesticado como símbolo de tantas experiências nacionais, inclusive da brasileira. E quando se distancia do didatismo da maior parte das falas, entrevistas e depoimentos, o filme cresce ao colocar as precariedades e as incertezas, traduzidas por rostos, gestos, cores, falas corriqueiras, no lugar de discursos empostados, oficiais ou não, em que mesmo as opiniões diversas não escondem uma homogeneidade do olhar. Quando é seguidor de Pachamama, que, como nos explica o filme, é a deusa da terra, o filme assume mais radicalmente a deriva, o processo, escapando de uma agenda preestabelecida do diretor.

Parece que paramos sempre na fronteira, mesmo quando a cruzamos, como no caso do filme de Eryk Rocha. *Pachamama* deseja ver no presente um passado vivo, tocar o coração violento e abandonado da América Latina, mas também poético, um coração-montanha. Contudo encena mais um impasse ao procurar atualizar o passado mítico e colonial da experiência indígena com a reemergência do ameríndio como sujeito político ativo e central no Peru e na Bolívia, e, ainda mais, como cidadão de uma América Latina multilíngue e multicultural. Impasse, certamente não só do filme, e que em si já diz muito de nossa persistente precariedade e dificuldade em falar da América Latina, de nos situarmos dentro dela. No entanto, para o vislumbre de um outro mundo, de uma paisagem transcultural, *500 almas* (2004), de Joel Pizzini, parece ir mais longe ao mergulhar no Pantanal, esse espaço de águas e terras entre Brasil, Paraguai e Bolívia. Pizzini não documenta, cruza fronteiras e desconstrói o Brasil como lugar de fala ao enfrentar a experiência de fazer emergir um outro ameríndio. Em *500 almas*, emerge uma comunidade, uma paisagem não representada pelo cinema mas construída pela própria imagem. Não se trata de falar de algo diferente e distante, mas de algo que nos constitui. Um coração pantanoso para a América Latina e talvez além.

500 almas me fascina porque coloca de forma mais decisiva a questão de se o cinema, se um filme é capaz de criar uma paisagem transcultural, uma comunidade para além da nação nesse horizonte latino-americano sempre em construção. Não se trata de nostalgia de mitos originários, ainda que, no filme, os mitos indígenas também sejam referidos, contudo sempre em diálogo com mitos cristãos. O pantanal é híbrido, cristão, europeu, índio, negro, animal, vegetal, mineral, caipira, cosmopolita. Tendo como núcleo a ilha Ínsua, reconquistada pelos índios Guató, o pantanal é ventre, útero, espaço de geração de um futuro, de uma possibilidade de afirmar uma comunidade a partir de uma etnia e línguas julgadas quase extintas. Eram 30 pessoas que sabiam a língua. São 500 almas que se reconhecem como guató. O que ao filme interessa é criar um mundo, um povo, uma paisagem transcultural, ao mesmo tempo matéria, terra, espaço mas também comunidade de solidariedade entre culturas, línguas em que a mundivisão guató não é símbolo romântico da nação nem imagem de um passado, mas possibilidade de futuro. Mais do que lembrar, os personagens falam constantemente “esqueci”. E ao dizerem que esqueceram, lembram palavras que viram frases que viram imagens. Também ao traduzirem do português ao guató refazem um diálogo cortado por um projeto de uma só nação, uma só religião e uma só língua, criticado por Silviano Santiago, Doris Sommer e Walter Mignolo entre outras e outros, que foi até mais eficiente no Brasil do que em países vizinhos como Paraguai e Bolívia. O filme não representa, ele cria





Estradeiros

um lugar de invenção. Ao olhar para este coração aquoso, vemos não só o Brasil mas o que perdemos ao dar as costas à América ameríndia que está em muitos lugares. A Alemanha, onde está o museu de objetos guatós, fica próxima do Pantanal, num mundo de exploradores, linguistas, missionários, antropólogos, poetas, ilustres e desconhecidos. Desta capacidade de criar paisagens inusitadas Joel Pizzini já tinha dado provas ao colocar um jacaré no metrô em *Caramujo-flor* (1988) e aproximar cenas rurais a uma São Paulo reconstruída a partir de quadro de De Chirico em *Enigma de um dia* (1996).

500 almas termina com um remo a navegar, a continuar. A questão, como nos disse Nicolas Bourriaud, não é de onde viemos mas para onde vamos. E nós podemos escolher o que levamos, com o que vamos. A questão não é cruzar fronteiras, mas fazer com que elas não existam, sejam suspensas, desconstruídas. Esta busca poética é também sangrenta, como vemos no esartejamento de Celso, líder guató. Ela é mais modesta que a morte de Atahualpa, último imperador inca, assassinado, na interpretação de Cornejo Polar, após jogar a Bíblia no chão por nem saber o que era um livro. Mesmo modesta, é dessa busca que é reconquistada não só uma língua, uma comunidade, mas também a ilha Ínsua, terra de reencontro para esse povo nômade, sem grandes hierarquias, para quem a canoa era a casa. A ilha é o espaço em que poderão se reencontrar, para quem sabe depois voltar a se dispersar pelo mundo não pela extinção, pela colonização, pela submissão, mas como tantos seres que não são calados mas que existem tão fragilmente, mas de forma não menos importante. Não é à toa que as janelas abrem para falas e diálogos entre mundos, pessoas, cidades, de São Francisco, ou assim parece, a Corumbá. O pertencimento é poético, a comunidade é constituída pelo filme a partir de uma língua feita por murmúrios. Fica uma paisagem material de cores, terras e águas. Povo existente, povo imaginado, pouco importa. Não se trata de documentar, representar, mas de inventar pontes, povos, pertencimentos. A câmara não é *voyeur*, viajante que rapidamente descarta. Não há narrativa, mas real polifonia de vozes e imagens. Nem filme de impasse nem de nostalgia, mas de criação da América Latina como paisagem transcultural e poética. ■

Denilson Lopes é professor da Escola de Comunicação da UFRJ e autor de *No coração do mundo: paisagens transculturais* (2012), *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (2005), *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002) e *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco* (1999).

500 almas



POR ANDRÉA FRANÇA

PRÁTICAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS DO CINEMA NOS CONFINES DO BRASIL

SANGUE
LATINO



No livro *A fronteira de cristal*, de Carlos Fuentes, o poeta José Francisco transita diariamente com sua moto pelos dois lados da fronteira, entre o México e os EUA, levando seus poemas de um lado a outro, escritos que também transitam pelas duas línguas. Pressionado pelas polícias de imigração americana e mexicana, o jovem escritor lança ao ar, num gesto transgressor, seus papéis, que se espalham pelos dois lados da fronteira, diante de guardas perplexos que não alcançam o sentido de desterritorialização política do ato. Jogar para o alto um punhado de poemas, na sua radicalidade solitária, é apontar para a arbitrariedade das fronteiras geopolíticas, inventar uma memória dos lugares esquecidos, regiões cujas histórias não querem morrer e que perambulam como fantasmas à espera de alguém que saiba acolhê-las, contá-las, disseminá-las.

Do outro lado do rio

Desse gesto falam filmes como *Os matadores* (Beto Brant, 1997), *Terras* (Maya Da-Rin, 2009), *Do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2004), *Paralelo 10* (Sílvia Da-Rin, 2012) e os do projeto *Viagens na fronteira* (Instituto Itaú Cultural, 1998). Ao nos devolverem histórias de fronteira,



Paralelo 10

eles dão corpo e rosto às vozes daqueles que habitam os confins do Brasil, sujeitos que sobram, que não somam e que põem à margem a história nacional.

Se o poeta de Carlos Fuentes semeia, com seu gesto de resistência, histórias e memórias de um lado ao outro da linha para que haja um “nós” dos dois lados, muito diferente é o gesto de Edivaldo, que participa de um dos curtas do projeto *Viagens na Fronteira*. Entrevistado pelo diretor Marcello Dantas, Edivaldo habita a fronteira do Brasil com o Paraguai e escolhe, ao contrário do poeta, privar-se dos dois lados da linha e da capacidade de se movimentar por eles. O personagem nasceu e mora há várias décadas exatamente na divisa geográfica, em plena mata. Perguntado sobre o significado da fronteira, responde: “É a divisa. Como não me convidaram pra passar pro lado de lá, eu nunca passei...”. A qual lado se refere? Por que espera ser convidado? Se para tais perguntas só podemos ensaiar respostas, certo é que Edivaldo fala de uma distância intransponível implicada na ideia da fronteira, a linha como limite e passagem. Não poder passar para nenhum lado é ser um corpo estranho incrustado nas formas cotidianas de reconhecimento de si (ser brasileiro, paraguaio, boliviano, etc.), é atentar contra o sentido da aglutinação e homogeneização das formações nacionais.

Os matadores, Terras, Do outro lado do rio, Paralelo 10 e o projeto *Viagens na fronteira* são propostas audiovisuais que exploram a experiência de estar, habitar e passar pelas fronteiras do Brasil, propostas que se constituem no imbricamento entre territórios nacionais, culturais, linguísticos, e que colocam em questão o mundo das significações dominantes, o mundo das relações sociais, o mundo das trocas, dos afetos. Se não restam dúvidas de que as imagens midiáticas estão hoje em toda parte (desde o jornal diário, a TV na sala de estar, as telas dos computadores nos escritórios e nos celulares, os *outdoors* publicitários), imagens que apagam e remodelam fronteiras, que conectam experiências e vivências distintas de milhares de pessoas, ainda assim a fronteira geopolítica parece mobilizar o imaginário (da mídia, da arte, do sujeito) de um modo singular, remetendo ao que há de desconcertante na súbita contiguidade de coisas aparentemente sem relação.

Como o cinema brasileiro contemporâneo tem mostrado as regiões de fronteira do país com outros da América do Sul, como tem explorado esses espaços de partida, de regresso, espaços frequentemente desinvestidos de uma memória coletiva local, relegados ao rodízio de pessoas, mercadorias, lembranças e imagens? Nos filmes citados, as fronteiras do país aparecem como lugar do imponderável, da imensidão, do que resta conhecer. Se no livro de Fuentes, a divisa implica, além do fascínio pelo outro lado, muito rancor, sofrimento e discriminação, nos filmes aqui elencados, ela é frequentemente lugar de encontros possíveis, desejados, sonhados.

Em *Terras*, documentário da fronteira entre as cidades gêmeas Letícia (Colômbia) e Tabatinga (Brasil), os constantes planos de detalhe do solo e dos troncos da floresta, e as falas da índia parecem lembrar que o limite é a floresta amazônica a abarcar tudo, fonte de todas as



Os matadores



coisas boas e necessárias, fonte da memória do mundo. No documentário *Do outro lado do rio*, a fronteira é a aventura instável de seus personagens, desejosos de atravessar ilegalmente o Rio Oiapoque, entre o Brasil e a Guiana Francesa, seduzidos pela transgressão, pela excitação do desconhecido, pelo que pensam ser “o início da Europa”. Se em *Terras*, os planos de detalhe do solo e das folhas, e a escuta atenta das palavras da indígena parecem traduzir o desejo de restituir um estado de mundo sem mal, sem divisas, em *Do outro lado do rio*, as águas reluzentes do Rio Oiapoque parecem seduzir o viajante – refugiados, clandestinos, prostitutas – pela promessa imaginária do encontro derradeiro. Em ambos, a ideia de fronteira surge como um conceito relacional, um ato que depende da vizinhança de outras localidades; mas em *Terras*, a divisa se dá pelo discurso da universalidade e em *O outro lado do rio*, pelo discurso da transgressão.

No cinema brasileiro dos anos 1990, em meio a tantas histórias passadas em regiões com as quais os personagens não conseguem estabelecer vínculos afetivos, linguísticos, onde a sensação de não pertencimento é uma constante – *A grande arte* (Walter Salles), *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral), *Amélia* (Ana Carolina), *Estorvo* (Ruy Guerra) –, *Os matadores*, situado entre o Brasil e o Paraguai, traz uma nova dimensão a esse quadro. Como nos outros filmes da década, o mundo se abre de maneira inédita para o personagem, mas aqui a imagem também se preocupa em explorar o modo como o corpo gagueja a outra língua (o espanhol), como ocupa esse território “sem lei” dos pistoleiros de aluguel, como compõe a cena cinematográfica; na caminhada do personagem pelo comércio de rua da região, vemos um corpo que mantém com o espaço (e com a câmera) um jogo de proximidades, cumplicidade. Nesse passeio a pé, o personagem (Toninho) se confunde com o ator (Murilo Benício), ambos igualmente turistas, e por conta dessa indistinção, ou suspensão de sentido, esse espaço de mercadorias “ilegais” e da música sanfonada passa a ser um labirinto de tempos e épocas diferentes que se cruzam, que agregam memórias, vidas vividas, afeto.

Em *Terras*, o depoimento etnopoético da índia a respeito da vida, do encontro com o homem branco, da mãe terra reitera aquilo que os planos de detalhe pontuam. “A Terra é a nossa mãe. Por isso perguntamos: por que os brancos repartiram a terra? Você recorta seu braço? Reparte sua mãe? (...). Para nós, isso não existe”. Montagem e discurso parecem falar de uma “atenção à vida”, ao detalhe das coisas, que possa ser um modo de reparação às formas reificadas da transitoriedade. A evidência do discurso da universalidade (do homem e da terra) se contrapõe ao que nos diz outro documentário, *Paralelo 10*, uma viagem ao longo do alto Rio Envira, próximo à fronteira do Brasil com o Peru, na região do Paralelo 10 Sul.

Se em ambos, as imagens e os sons da floresta amazônica evocam a memória de todo um trabalho dos pioneiros (Major Thomaz Reis, Silvino Santos), das expedições pelas matas, pelos rios, pelas selvas, pelas fronteiras, em *Paralelo 10*, porém, a divisa não é acolhida pela floresta. Ainda que a opulência da mata seja uma constante e que apareçam povos indígenas integrados, transformados pelo contato com o homem branco, o que se vê e se escuta ao longo dessa expedição fluvial, coordenada pelo sertanista José Carlos Meirelles

com vistas à realização de oficinas com os índios da região acreana, é a ameaça do contato com os povos isolados ou os “brabos”. A fronteira aparece no risco do contato com estes isolados, risco para os índios integrados, para o homem branco, para os próprios isolados e, ainda, para o filme que está sendo feito. Como se os limites do quadro, em *Paralelo 10*, fossem animados por uma ameaça que, em termos dramáticos, confere tanto às oficinas de conscientização (sobre os isolados) como ao filme um grau de indeterminação. Os “brabos” funcionam como o extracampo narrativo do filme, a fronteira que só pode ser visada nas fotografias que ilustram as oficinas.

Em cada um dos filmes analisados, contam-se histórias situadas no espaço entre duas nações, espaços dos limites apagados (*Terras*), das margens transgredidas (*Do outro lado do rio*), animados pela ameaça dos fronteiriços (*Paralelo 10*). Já nos cinco curtas que compõem o projeto *Viagens na fronteira*, os procedimentos expressivos criam, na relação com as divisas do país, uma outra sensação – de distância, de uma natureza inabordável, propícia para que a imagem da fronteira possa emergir como paisagem.

Esse projeto parte da ideia de percorrer diversas regiões fronteiriças do Brasil, de Norte a Sul, registrando situações, conversas, encontros e desencontros, construindo histórias de curta duração com o formato de um diário de viagem. *Viagens na Fronteira* integra uma ideia mais ampla, que surge junto com o convite feito a fotógrafos, escultores e artistas plásticos para participar de uma ação coletiva com o objetivo de propiciar um espaço de criação fora dos espaços tradicionais de exposição de arte. Artistas plásticos como Waltercio Caldas, Artur Barrio, entre outros, instalaram seus trabalhos em diferentes regiões da fronteira brasileira, fixando nelas inusitados marcos. No âmbito do audiovisual, foram convidados os artistas Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Marcello Dantas, Roberto Moreira e Sandra Kogut. A proposta era realizar vídeos de curtíssima duração que permitissem pensar a fronteira com o resto da América do Sul como invenção para a qual colaboram cineastas, artistas plásticos, poetas (e nós, espectadores).

Brasil/Paraguai, Ponta Porã, Pedro Caballero, Foz do Iguaçu (7 min, Marcello Dantas), *São Gabriel da Cachoeira, San Felipe* (8 min, Carlos Nader), *Oiapoque – L’Oiapock* (12 min, Lucas Bambozzi), *Lecy e Humberto nos Campos Neutrais* (8 min, Sandra Kogut) e *Bonfim/Lethen* (6 min, Roberto Moreira) são propostas audiovisuais que exibem um excesso de horizontes e de possibilidades, um país de dimensões continentais, distante da experiência histórica de limites conquistados no conflito com outras nações e culturas. Nesses curtas, a experiência de estar na fronteira é entremeada por tempos mortos, esperas, relatos de vida improváveis, encenações e performances que dão densidade narrativa a um cotidiano marcado pela sensação de perda do “lugar”, desinvestido de memórias, temporalidades, vivências.

Brasil/Paraguai, Ponta Porã, Pedro Caballero, Foz do Iguaçu se concentra na fronteira das cidades geminadas de Ponta Porã (Mato Grosso do Sul) e Pedro Juan Caballero (Paraguai). Dantas divide a tela em três para cada vez que a costureira, o índio ou o auxiliar de bombeiro narram suas experiências de vida. Os personagens ocupam o centro da imagem enquanto as bordas são preenchidas pela paisagem do Rio Iguaçu. Como não há acidentes geográficos



Terras

que separem os países, o vídeo inscreve graficamente a linha que divide a tela como um modo de dialogar com o que é dito.

São Gabriel da Cachoeira, San Felipe registra uma viagem do poeta Waly Salomão até a Cabeça do Cachorro, região onde o Brasil faz fronteira com a Colômbia, conhecida como “garganta do Rio Negro”. O poeta banha-se na correnteza do rio enquanto declama poemas que falam da arbitrariedade das fronteiras humanas; banhar-se é encenar uma cerimônia de indistinação dos limites, um rito de gestação. *Oiapoque-L’Oiapock* explora de que modo o outro lado do Rio Oiapoque evoca, para os brasileiros que estão no Amapá, um imaginário de melhores condições de vida. Nesta zona de intersecção, para muitos, abrem-se as portas de uma nova vida em território francês. O curta funcionaria como experimento para o longa *Do outro lado do rio*, que o artista realizaria anos depois.

Em *Lecy e Humberto nos Campos Neutrais*, a região entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai, Chuí e Santa Vitória convida a imagem a uma escritura múltipla, pontuada por depoimentos em *portuñol* e encenações com base em trechos de uma canção desta fronteira: depois da separação, a moça se desloca em direção ao Brasil (“fez da praia sua estrada sem mais razão pra viver”), e o rapaz vai para o Uruguai. Finalmente, o curta *Bonfim/Lethen*, no qual os depoimentos do velho garimpeiro brasileiro e do jovem garimpeiro guianense nos falam de territórios contíguos, o Brasil e a Guiana, mas idealizados e paradoxalmente distantes.

Em comum, artistas oriundos das grandes cidades que chegam aos confins do país para percebê-los como lugares de passagem para além fronteiras. É esse olhar estrangeiro, deslocado, que inventa os lugares de travessia como paisagem, imagem balsâmica, distante, que só tem realidade para aquele que a contempla, o artista. Em todos esses filmes, curtas e longas, as fronteiras nacionais aparecem como espaços de misturas culturais, linguísticas, onde o que existem são fluxos, mesclas de culturas, “entre lugares”. Nesse sentido, *Chuí Chuy, a Babel na América Latina* (2006), contemplado pelo projeto do governo federal Revelando os Brasis, revela outras práticas e histórias das margens. Se o título desse curta de Ariane Stigger remete ao imaginário da fronteira como um cadinho de línguas e culturas em trânsito, diferentes são as vozes que discorrem sobre histórias e personagens dos “Campos Neutrais” (o antigo “território neutro” entre Brasil e Uruguai); são as imagens do bule no fogão, do bolo caseiro (a cuca), da mesa posta.

O curta faz um movimento de ressignificação da região da fronteira para extrair da ideia de transitoriedade memórias e rituais que persistem através do tempo e que ligam seus habitantes a um passado e lugar comuns. Personagens como o *parrillero*, que se compara a um jogador de futebol no amor pela profissão, e o artista plástico, que cria esculturas com o material trazido pelo mar, fazem parte desse movimento em que a divisa enseja invenções materiais, subjetivas. Imagens e vozes que chegam para disputar imaginários circundantes e reordenar partilhas sociais dadas. ■

Andréa França é professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros, de *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (2003) e organizadora de *Cinema, globalização e interculturalidade* (2010).

AS FRONTEIRAS DA CRIAÇÃO NO NOVO CURTA DE JORGE FURTADO

Embora já tenha em seu currículo quatro longas-metragens, Jorge Furtado é até hoje um nome identificado ao formato do curta, sobretudo por conta do enorme sucesso de *Ilha das Flores* (1989), certamente seu trabalho de maior repercussão. Com *Até a vista* (2011), seu filme mais recente, Furtado volta a canalizar as atenções em torno de seu talento como curta-metragista: é admirável a capacidade do realizador (que assina também o roteiro) de contar de forma tão sintética, dentro de padrões rigorosamente clássico-narrativos, uma história que caberia com tranquilidade em um filme de longa duração.

O curta, produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre, foi realizado para a série *Fronteras*, da TNT, um programa de nove episódios dirigidos por cineastas latino-americanos. Além de Furtado, foram chamados a brasileira Flávia Moraes, os mexicanos Jorge Michel Grau, Rubén Albarrán e Ángel Flores Torres, a peruana Claudia Llosa, o colombiano Simon Brand e os argentinos Ariel Guntern, Mariano Cohn e Gastón Duprat. Como indica o título, o tema central dos episódios gira em torno dos encontros e das diferenças que a ideia de “fronteira” sugere.

Até a vista segue à risca esse mote: o jovem Fernando (Felipe de Paula), cineasta gaúcho em início de carreira, viaja até Buenos Aires para conhecer Borges Escudero (Salo Pasik), um velho escritor portenho. O intuito de Fernando é comprar os direitos de adaptação para o cinema de um de seus romances. Escudero, no entanto, faz uma contraproposta inusitada: em vez do dinheiro, ele pede que o rapaz o leve até Belém para reencontrar uma amante, Aneci (Dira Paes). A inversão de expectativa acaba por transferir a noção de fronteira para o interior do próprio país em que vive Fernando. Afinal, para o jovem gaúcho a Argentina está logo ali; é a quase inacessível Belém que se afigura de fato como uma “terra estrangeira”. Já Escudero não vê as coisas dessa maneira: embora distante, Belém continua sendo Brasil.



Mas não é tanto a discussão cultural e geográfica que interessa a Furtado, e sim as implicações subjetivas que a palavra “fronteira” contém. Daí o constante jogo de oposições e complementaridades que *Até a vista* propõe a partir do encontro entre o velho escritor e o jovem cineasta. A convivência com Escudero cria em Fernando alguns impasses, o principal deles sendo a própria ideia de levar ao cinema um romance que se apoia fundamentalmente na imobilidade de um personagem central. Durante a viagem, Fernando expõe a Escudero algumas ideias para o roteiro, com cenas de ação e *flashbacks*. Só consegue despertar a indignação do escritor, pois tudo isso seria trair o romance. Para Escudero, o filme deveria saber passar todo o universo interior do personagem somente com o *close* de um rosto imóvel e enigmático.

A “fronteira” que preocupa Furtado é justamente essa, a que se interpõe entre a literatura e o cinema. *Até a vista* resolve bem essa questão. Trata-se de um *road movie* narrado em primeira pessoa pelo próprio Fernando, solução ao mesmo tempo literária e cinematográfica que não impede o dinamismo do filme: a base da história é justamente o deslocamento de dois personagens em uma viagem ao mesmo tempo iniciática (para Fernando) e nostálgico-sentimental (para Escudero).

Seja pela maturidade de Furtado como diretor, seja pelo humor das situações ou pela leveza da narrativa, *Até a vista* é um filme que cativa a simpatia do espectador. Como foi dito no início deste texto, seu argumento poderia ser perfeitamente adaptado para um filme de longa-metragem – eis aqui uma outra espécie de “fronteira”, bastante arriscada por sinal. São poucos os que, como *Até a vista*, conseguem transitar por ela com tanta desenvoltura e segurança. ■

(Veja o curta em www.filmecultura.org.br)

POR CARLOS ALBERTO MATTOS

SANGUE
LATINO

DA RETÓRICA UNITÁRIA AO MOCHILA MOVIE, ALGUMAS REPRESENTAÇÕES DA AMÉRICA LATINA NO CINEMA BRASILEIRO



O veneno da madrugada

Uma imagem clássica do personagem latino-americano no cinema brasileiro tem que ser buscada em algum lugar entre a falsa rumbeira de Oscarito em *Aviso aos navegantes*, o líder conservador Porfirio Díaz de *Terra em transe* e o ladrão boliviano de *Toda nudez será castigada*. Cada um deles tipifica uma vertente de representação de uma América Latina da qual nos sentimos semiestranhos, e a quem representamos caricaturalmente como um “outro”.

Muitos dos dilemas entre sermos ou não sermos latino-americanos, abordados em diferentes artigos desta edição da **Filme Cultura**, reverberam na maneira como os cineastas retratam os *hermanos* da América hispânica. Um misto de simpatia e marcação da diferença permeia esses personagens. Reflete-se aí a contradição entre uma retórica da identidade única e uma prática do desconhecimento e da separação. Os tempos de globalização contribuíram para suavizar a demanda de uma identidade latino-americana ou mesmo sul-americana, dissolvendo-a na voragem tecnológica e cultural da transfronteira absoluta.

O que até há pouco ainda resistia de interesse pela realidade dos países vizinhos continuava dominado por três matizes da “cor latina” de sempre: o humor folclorista, a veia do autoritarismo e os excessos do melodrama – personificados pela falsa rumbeira, o ogro político e o estuprador amado, conforme acima. Para melhor observar seus desdobramentos mais ou menos recentes, tomemos alguns filmes que se propuseram representar não somente personagens, mas outros países do subcontinente.



Viva sapato!

Fraternidade cubana

Lola (Laura Ramos) e Trini (Paula Burlamaqui), as protagonistas femininas da comédia *Viva sapato!*, de Luiz Carlos Lacerda (2003), não são falsas rumbeiras, mas rumbeiras de verdade. O que é falso é a Havana do filme, toda rodada em locações cariocas depois que o governo de Cuba desestimulou o quanto pôde as filmagens locais. Lacerda, ex-professor da Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños, deve ter se sentido ainda mais livre para mostrar cubanos que só pensam em explorar o mercado negro ou sair de Cuba no primeiro bote para Miami. Curiosamente, o único a defender “la Revolución” é um espanhol (Jorge Sanz) que se disfarça de cubano para um documentário.

A variação da história de Cinderela, com uma remessa de dinheiro escondida no salto de um sapato, se passa no trânsito entre os dois países. Se Cuba aparece como lugar das privações e das proibições, o Brasil, especificamente o Rio de Janeiro, é terra de abundância e liberalidade. Em termos políticos, temos aí o oposto do que haviam apresentado Orlando Senna e Santiago Alvarez no documentário *Brascuba*, realizado 17 anos antes, em 1986. Nesta que foi a primeira coprodução entre os dois países após o degelo das relações diplomáticas, Senna documentou aspectos de Cuba enquanto Alvarez vasculhava o Brasil. No filme, sempre que alguma anotação social se impõe sobre o meramente pitoresco, surgem as diferenças entre um Brasil ainda emergindo da ditadura e uma Cuba feliz em sua primavera de socialismo tropical e boas relações econômicas com o bloco comunista. Lá, estudantes seguem cantando para o trabalho nos canaviais, o povo se orgulha do rum *santiaguero* e as massas se congregam junto ao Malecón em apoio a Fidel Castro. Cá, índios xavantes queixam-se da dizimação de sua cultura e da natureza amazônica, crianças abandonadas recebem apoio em Emaús, operários reivindicam aumento salarial no ABC.

Em paralelo a essas diferenças, o que ambos os filmes festejam é a similaridade entre as culturas e o modo de ser do povo de Cuba e do Brasil. Em *Viva sapato!*, a ênfase está na sensualidade devoradora, no esbanjamento de afetividade, cores e movimentos. Irene Ravache compõe em chave hiperbólica uma cubana expatriada no Brasil que conjuga o melhor de dois mundos: é cientista política e mãe de santo charuteira. O *mix* vai de cabo a rabo: atores brasileiros dublados em espanhol, cartazes de Santiago Alvarez e Antonio Banderas nas paredes, Caetano Veloso cantando *Vete de mí*, uma *drag queen habanera* vivida pelo brasileiro Marcelo Anthony. A cenografia dos interiores cubanos, talvez inspirada pelo Almodóvar inicial, é farta em frutas, plantas nas varandas, bandeiras de futebol, cortina de bambu, toalhas estampadas.

Por sua vez, *Brascuba*, com pendor mais sociológico, sublinha as similitudes entre as rodas de rumba e as de samba, terreiros de candomblé e de *santería*, grupos de teatro de rua dos dois países, os respectivos carnavais, etc. Senna e Alvarez chamam atenção para as relações históricas, culturais e esportivas bilaterais, chegando a registrar um telefonema de José Sarney, então presidente, a Fidel Castro para acertar detalhes da construção da embaixada brasileira em Havana.

Mais do que apontar as diferenças entre a latinochanchada de *Viva sapato!* e a verve diplomática de *Brascuba*, importa ressaltar como filmes tão diferentes investem no discurso da semelhança e da amizade. Os laços efetivamente criados no âmbito do novo cinema latino-americano, com a Escola de Cuba desempenhando papel determinante, explicam muito o espírito dessas propostas (veja o artigo de Orlando Senna sobre o assunto nesta edição).



Santiago Alvarez e
Orlando Senna, 1986

Melodrama e “milagres”

Em *Toda nudez será castigada*, o personagem do ladrão boliviano é uma facada de Nelson Rodrigues no fígado do melodrama. No fim da trama, Serginho, o jovem burguês, foge com o ladrão que o havia estuprado na prisão. O lance subverte tanto a lógica da relação algoz-vítima como o modelo heterocentrado do melodrama tradicional.

Embora o gênero tenha prosperado mais na televisão que no cinema brasileiro, é o melodrama uma frequente guarida para filmes que buscam um coeficiente de latinidade, como alguns de Guilherme de Almeida Prado (*Perfume de gardênia*, *A hora mágica*), ou sentimentos de fronteira e deslocamento (*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Beto Brant; *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Karim Ainouz e Marcelo Gomes).

Quando foi convidado para representar o cinema latino-americano na série de filmes comemorativos do centenário do cinema, em 1995, Nelson Pereira dos Santos escolheu o melodrama e situou no México a maior parte da ação de *Cinema de lágrimas*. Não o México real, pois desse só se viam umas poucas tomadas da praça El Zócalo e corredores da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Por ali passavam Raul Cortez e André Barros rumo a uma salinha de projeção onde mergulhavam num México (e numa Argentina) de celuloide. Dezesseis filmes eram condensados na tela com um objetivo puramente melodramático: o teatrólogo em recesso pesquisava o filme que sua mãe tinha visto na noite em que se suicidou. No processo, desenvolvia uma relação afetiva com o jovem assistente, que padecia de uma enfermidade misteriosa.

A paixão interdita, a doença aparentemente fatal, as relações de poder no par amoroso, a mãe como figura mítica, o suicídio – todos os elementos do melodrama estavam ali, “atualizados” pela questão homossexual e mediados pelo próprio cinema. Ao mesmo tempo que homenageava o gênero, *Cinema de lágrimas* introjetava uma mensagem de superação. O Cinema Novo brasileiro e o Nuevo Cine Latinoamericano de matriz cubana teriam já transformado o velho melodrama em puro tesouro de cinemateca.

Mas não é bem isso o que vamos encontrar num filme como *O toque do oboé* (Cláudio MacDowell, 1998), que almeja oferecer uma imagem típica da América Latina profunda, à margem de qualquer renovação. A coprodução Brasil-Paraguai nasceu de um argumento criado pelo paraguaio Hugo Gamarra e foi filmada em locações daquele país. Não há identificação de lugar, enquanto a sinopse oficial fala de “um decadente povoado em plena América Latina”.

Essa formulação genérica não deixa de incorporar uma visão monolítica da região que têm europeus e norte-americanos, como se todos os países se comportassem da mesma maneira e tivessem os mesmos traços culturais. O povoado de *O toque do oboé* é isolado, ermo e triste. A morte virou rotina, a ponto de o projecionista do cinema local ter passado a coveiro. Quando lá chega o brasileiro Augusto (Paulo Betti) com seu oboé (num estojo que lembra um pequeno caixão e antecipa seu destino trágico), tudo é silêncio, ruínas, árvores secas, ruas desertas, desejos reprimidos. Ou seja, o oposto da latinidade exuberante do modelo rumbeira, mas também uma imagem costumeira de um subcontinente condenado ao atraso e ao autoritarismo.



O toque do oboé



Lugares como esse costumam ser definidos pela igreja, a delegacia e o prostíbulo, *topos* do jogo de forças e de comportamentos conservadores. A cidadezinha é tiranizada pelo Comissário Flores (Arturo Fleitas), um ogro vulnerabilizado pelo desinteresse da mulher amada. É um perfil – e uma indumentária militar – semelhante ao do “Alcaide” vivido por Leonardo Medeiros, atormentado por uma dor de dente no igualmente genérico povoado em extinção de *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2005). Os dois filmes se filiam ao realismo fantástico, outra matriz de latinidade que adquiriu grande prestígio a partir dos anos 1980. Se *O veneno da madrugada* foi a quarta adaptação de Ruy Guerra de obras do amigo Gabriel García Márquez, *O toque do oboé* traz agradecimento explícito a Gabo “pela influência de sua imaginação”.

Além da estrada

O forasteiro do oboé redesperta paixões e transgressões na cidade morta com o toque do seu instrumento. Até o cinema volta a funcionar, com melodramas uruguaios e brasileiros dos tempos do silencioso arrancando lágrimas e suspiros dos moradores. Mais uma vez o velho cinema latino-americano é visto como fonte de encantamento nostálgico e objeto museográfico. *O toque do oboé* se pauta, ele também, por uma maneira deliberadamente antiquada de narrar e encenar, com gestual dramático carregado e uma valsa na trilha sonora. O referencial do melodrama, porém, é levado a conviver com os “milagres” de estirpe garciamarqueziana. O homem centenário que ressuscita, a telefonista que fala com Deus, o efeito mágico do oboé sobre a libido dos ouvintes, o amor como panaceia para os males do obscurantismo, tudo isso recende à literatura de Gabo.

O veneno da madrugada vai radicalizar a concepção de uma América Latina triste e manter em surdina o melodrama relacionado à origem do “Alcaide”. A cidade aqui não é bafejada pela boa música, mas impregnada por uma chuva sem tréguas que enlameia as ruas, engelha as almas, alastra os maus odores e decreta uma noite permanente. Repete-se um tipo de cenografia esparsa, disposta contra paredes nuas e descascadas. A luz é amarelada, mortíça e perseguida pelas sombras. A chuva e o medo não passam. Uma onda de cartas anônimas revela segredos de amor e de família. A confusão entre cartas pessoais e panfletos subversivos, com vagas alusões à guerrilha, dá um toque de alegoria política ao tema da repressão sexual. Temos, assim, uma dicotomia bastante comum nas representações de um subcontinente sufocado pela estagnação e a ordem ditatorial.

Internacionalismo de estrada

Três filmes recentes vieram abrir uma vereda mais contemporânea nesse campo de representação e já têm na conta do passado o ideário de uma América Latina estacionada no tempo e subjugada por ditadores. A desmilitarização da América do Sul, as novas alianças entre governos populares e o retorno de um certo romantismo estradeiro vêm suscitando o surgimento de um novo gênero entre os filmes brasileiros que se aventuram pelos países vizinhos.



Cada um com suas particularidades de estilo e sua forma de utilizar o dispositivo da viagem, os documentários *Pachamama* (Eryk Rocha, 2008) e *Estradeiros* (Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, 2011), assim como a ficção *Além da estrada* (Charly Braun, 2011), propõem uma visão do território sul-americano como espaço de fluxos. Fluxo dos realizadores, que se movimentam em busca de seus personagens ou com eles. Fluxo dos personagens, muitos dos quais estão em situação de deslocamento. Fluxos identitários, já que as nacionalidades se cruzam e se mesclam também com europeus e norte-americanos. Existe em comum nesses filmes uma perspectiva romântica de volta às raízes ancestrais pré-colonialistas e a uma mítica das nações originárias, conjugada com um modo de vida neo-hippie e uma rejeição ao sistema da modernidade capitalista.

Abordado mais detidamente no artigo de Denilson Lopes nesta revista, *Pachamama* quis flagrar um subcontinente em transformação em janeiro de 2007. Em viagem através de estradas, serras e cidades do centro-oeste e norte brasileiro, do Peru e da Bolívia, Eryk retomava um desejo utópico de panlatino-americanismo cultuado em outros tempos por seu pai, Glauber Rocha.

São inúmeras as diferenças entre esses três filmes que trato aqui sob a classificação especulativa de mochila *movie*. *Pachamama* é uma investigação eminentemente política e antropológica, enquanto *Além da estrada* é construído por uma perspectiva burguesa e *Estradeiros* quer pactuar com o modo de vida alternativo de seus personagens. No entanto, as muitas semelhanças apontam para o esboço de um gênero.

Os três são filmes nômades, que repercutem o mecanismo das caronas e se deixam levar pelos personagens e locações que encontram no caminho. Esse procedimento é absolutamente estrutural em *Estradeiros*, cuja edição se comporta de maneira quase aleatória, passando de uma caverna em Potosi à escada rolante de um metrô em São Paulo, de um sinal de trânsito em Recife ao obelisco de Buenos Aires, e assim por diante. Procura com isso sintonizar-se ao destino incerto de mochileiros, vendedores de bijuteria, malabaristas de rua, acampados, rastafáris, esotéricos e alternativos de variada ordem. Entre eles há cubanos, colombianos, argentinos, uruguaios, chilenos e brasileiros, além de não latinos.

Em *Além da estrada*, um jovem argentino viaja pelo interior do Uruguai dando carona a uma moça belga que está à procura de “outro tipo de sistema em que eu acredite”. Depois de vários encontros superficiais com representantes de um ruralismo chique e celebridades do circuito de Punta del Este, eles chegam a uma comunidade rastafári, onde latinos e norte-americanos vivem e cantam juntos em perfeita harmonia. Signos, como uma placa indicando a direção do Pan de Azúcar, a miniestátua da Liberdade de Punta, a “canja” de Naomi Campbell e as referências a Andy Warhol, ajudam a criar um vago internacionalismo de estrada, um caldeirão multiétnico em movimento.

Talvez esteja aí uma forma menos estereotipada de ver a América Latina, em que a afirmação de identidades conviva com sua dissolução. Ainda que o preço seja a ligeireza do *travelling* e as armadilhas do romantismo. ■

INFLUXOS AFRO-LATINOS NA RELAÇÃO ENTRE CUBA E O CINEMA BRASILEIRO

A relação das culturas cubana e brasileira existe, pelo menos, desde o século XVIII, com a música fazendo o ponto de contato. Em seu livro *Desde quando o samba é samba* (Planeta, 2012), Paulo Lins nos conta a virada do samba em 1928, quando apareceu o samba de avenida e a primeira Escola de Samba, e registra a popularidade da música de Cuba no Rio de Janeiro na época (junto com a da Argentina e a de Portugal). Os sambistas do Estácio querem tirar os instrumentos de sopro para que o realce sejam os tambores, enfrentam reações e um deles diz que sopra “é pra argentino, cubano, português, que vivem cantando essa música de corno que eles cantam... parece que estão chorando”. Se referiam ao tango, ao bolero e ao fado. Mas a história vem de antes e é mais profunda, tem a ver com sangue e escravidão.

Até o século XVIII os negociantes europeus destinavam a metade de seus 100 mil escravos africanos anuais às Antilhas e a outra metade a portos diversos. Já no século XIX os destinos eram apenas Brasil e Cuba. Para evitar sedições e quilombos, os ditos negociantes separavam as famílias – pai para Cuba, filho para o Brasil, mãe para Havana, filha para a Bahia. Ou seja, além da identidade étnica (os escravos eram majoritariamente das culturas iorubá e banto), nossas populações têm laços de parentesco. Em ambos os países uma nova música apareceu na confluência de harmonias e ritmos africanos e europeus – espanhóis em Cuba gerando o *son* portugueses no Brasil gerando o samba (e não esquecer os franceses no Sul dos Estados Unidos gerando o jazz). Então era natural que músicos afro-cubanos e afro-brasileiros, envolvidos em uma invenção artística que iria transformar a musicalidade do Ocidente e com laços de parentesco, estabelecessem uma ponte entre o Mar do Caribe e o Atlântico Sul.

Se há uma pedra no sapato nessa relação consanguínea dos dois países, é uma pedra de açúcar. As economias escravistas fizeram de Cuba e Brasil os maiores produtores mundiais de café e de açúcar. A produção cubana teve muito a ver com a queda do Brasil do primeiro para o quinto lugar como país exportador de açúcar, no século XIX, o que desordenou a economia brasileira. Hoje o Brasil domina o mercado mundial e Cuba se sente prejudicada com os preços baixos oferecidos pelo Brasil (que produz seu açúcar aos menores custos do mundo). Fora esse longo atrito açucareiro e os 22 anos em que estiveram com as relações diplomáticas rompidas, de 1964 a 1986, a amizade cubano-brasileira se desenvolveu em clima de romance tropical. Hoje o Brasil é o oitavo maior fornecedor de produtos para Cuba e apoia as reformas que estão sendo realizadas por Raúl Castro, que tocam em questões sensíveis como direitos humanos, religião e organização política, além de uma liberalização gradual da economia (buscando, acredito, um “capitalismo de estado” diferenciado dos formatos da China e da Coreia do Norte).

Guerrilha na embaixada

Esse romance tropical, com tintas melodramáticas como exige o gênero, tem um capítulo eletrizante durante a guerrilha, o triunfo e os primeiros anos da Revolução Cubana. Durante a guerra de guerrilhas, a partir de 1956, a embaixada brasileira em Havana acolheu, asilou e tratou secretamente guerrilheiros em um hospital clandestino montado no porão. O embaixador era Vasco Leitão da Cunha, e sua esposa e filha, Virginia e Isabel, agiam como espãs, como agentes secretas, fazendo pontes entre revolucionários e abrigando guerrilheiros feridos. Quando o vitorioso Fidel entrou em Havana, na madrugada de 1º de janeiro de 1959 (o *réveillon* que nunca terminou), a primeira visita que fez foi à embaixada brasileira. Quatro meses depois estava visitando as obras de Brasília em companhia de Juscelino Kubitschek. Em 1961 o visitante de Brasília era Che Guevara, condecorado com a Ordem do Cruzeiro do Sul por Jânio Quadros, que seis dias depois renunciaria por se sentir pressionado por “forças ocultas”.

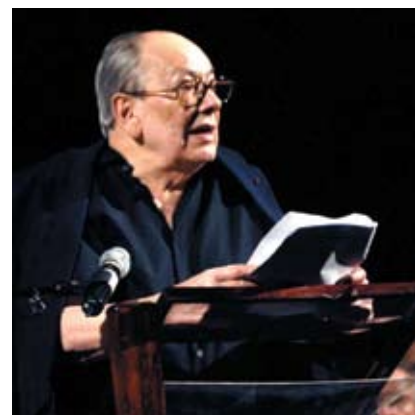
Em 1964 acontece o golpe de estado no Brasil. O embaixador Leitão da Cunha é elevado a ministro das Relações Exteriores e coordena o rompimento de relações diplomáticas com Cuba. A reviravolta de Leitão da Cunha já havia acontecido antes, ainda como embaixador em Havana, quando ele e sua família se aproximaram de Juanita Castro, a irmã dissidente de Fidel, e a encaminharam à CIA, onde passou a trabalhar com o cognome Donna.

Baianos e cangaceiros

Com Fidel e os barbudos entrando em Havana, também entra o cinema. A primeira instituição cultural montada pelo governo revolucionário, em março de 1959, foi o Icaic – Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, base do Cine Revolucionario ou Nuevo Cine cubano e de uma política de coproduções com países latino-americanos. Convivi com os cineastas cubanos que fundaram o Icaic – Alfredo Guevara, Tomás “Titón” Gutiérrez Alea, Santiago Alvarez, Julio García Espinosa, Pastor Vega, Humberto Solás, Octavio Cortázar, Manuel Octavio Gómez, Saúl Yelin – e todos eles me falaram sobre a forte e indelével influência, em sua formação cultural, dos livros de Jorge Amado e do filme *O cangaceiro* de Lima Barreto. Conheciam com paixão toda a bibliografia de “Rorre” Amado e tinham *O cangaceiro* como referência cinematográfica latino-americana, como uma trilha a ser explorada em direção a um cinema autóctone, libertário, novo. Em 1965 alguns desses cineastas, atordoados com a perspectiva do gigante Brasil controlado por forças conservadoras, viram em festivais europeus *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e alucinaram.

Glauber já havia feito contato com o Icaic, jovens brasileiros estavam estudando cinema em Havana (entre eles Geraldo Sarno), havia já uma circulação de agentes cinematográficos entre os dois países – tanto que uma das suspeitas que resultaram na interrupção das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, em 1º de abril de 1964, em Pernambuco, foi a de que havia cubanos na equipe, possivelmente porque os cineastas brasileiros eram todos barbudos (como sabem, *Cabra* só foi retomado 17 anos depois).

ALBERTO BORREGO



Alfredo Guevara

Cinemas novos

Mas o que cimentou o casamento entre o Nuevo Cine cubano e o Cinema Novo brasileiro foi *Deus e o diabo*. A partir de então se estabelece um forte intercâmbio de ideias entre Glauber e Alfredo Guevara, o líder do movimento cubano, culminando no ano em que Glauber viveu em Havana, 1971-1972, exilado, casado com uma cubana, realizando com Marcos Medeiros *História do Brasil* eouriçando os cineastas da terra. Glauber vinha da realização de *Der leone have sept cabeças* no Congo e de *Cabezas cortadas* na Espanha, e vivia, a mil, um sentimento terceiro mundista, uma cenarização estratégica de um cinema do sul do mundo, uma extensão do pan-latino-americanismo, conceitos que coincidiam com e estimulavam os planos internacionalistas cubanos. O fato de coincidir não significava adesão. Esses meses de Glauber em Havana ainda são lembrados, lá, como uma onda vulcânica de provocações, ideias levadas ao limite e algumas polêmicas (inclusive se era filho de Xangô ou de Ogum).

Glauber pregava um cinema do Sul épico, ao mesmo tempo paroxista e intimista, defendendo as ousadias do filme que Tomás “Titón” Gutiérrez Alea estava fazendo, *Una pelea cubana contra los demonios*, inteiramente realizado com câmera na mão e planos longos, sobre religião e obscurantismo. Esse tempo de Glauber em Havana, onde também teve contatos com cineastas de outros países latino-americanos, foi um acerto de sintonia entre as propostas do Cinema Novo em português e do Nuevo Cine em espanhol, entre os manifestos do brasileiro Glauber (*Eztetyka da fome* e *Eztetyka do sonho*), dos argentinos Fernando Solanas & Octavio Getino (*Hacia un tercer cine*) e do cubano Julio García Espinosa (*Por un cine imperfecto*). Também, de alguma maneira, nas discussões cubanas teve início a gestação de *A idade da Terra*, o filme-testamento de Glauber.

Internacionalismo

A partir de 1970 as ações internacionalistas de Cuba ganham importância central na relação dos cubanos com o cinema brasileiro. Por mérito próprio dos cineastas brasileiros, mas também pela atenção especial e destaque dados pelos cubanos a seus amigos (e parentes) do Brasil nessas ações. Em 1974 é organizado o Comitê de Cineastas de América Latina, reunindo profissionais de todos os países do continente, com participação numerosa de brasileiros – Nelson Pereira dos Santos, Geraldo Sarno, Silvio Tendler e Cosme Alves Neto. Tendo à frente Alfredo Guevara, o Comitê desenvolve intensa reflexão sobre os desdobramentos do movimento do Cinema Novo/Nuevo Cine nas novas gerações, ações políticas visando aumentar a visibilidade do cinema do continente e ações de formação e produção.

Em 1979 é criado o Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (prêmio de melhor filme para *Coronel Delmiro Gouveia*, de Geraldo Sarno), que logo se transformaria e continua sendo até hoje um ponto de encontro referencial do cinema do continente no que tange principalmente à linguagem e às políticas de produção e distribuição. O festival também passa a funcionar como canal de entrada de dezenas de filmes latino-americanos no mercado interno cubano, alimentando um público ávido, tradicionalmente afeito às salas de cinema (“cubano es sinónimo de cinéfilo”, brincam eles mesmos). O mercado cinematográfico cubano, muito

variado quanto às nacionalidades dos filmes exibidos (europeus, asiáticos, norte-americanos, nessa ordem), recebeu uma dosagem significativa de filmes latino-americanos. Nesse momento se configurou com clareza a opção preferencial dos cubanos pelos filmes cubanos e, em segundo lugar, pelos filmes brasileiros. Uma preferência que pode ser comprovada a olho nu nas filas enormes diante dos cinemas.

Em 1985, graças à intermediação do Comitê de Cineastas, o governo cubano decide abrigar em seu território a Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, instituição internacional presidida por Gabriel García Márquez destinada a desenvolver projetos e programas de colaboração e integração. Em 1986 o principal desses projetos é concretizado: a Escuela Internacional de Ciney TV de San Antonio de los Baños – EICTV, inicialmente destinada a jovens de América Latina/Caribe, Ásia e África, hoje aberta a todas as nacionalidades mas com prioridade para o Sul do mundo. As salas principais de exibições e reuniões, tanto da Fundação como da Escola, se chamam “Glauber Rocha”.

A Escola de Cuba, como é conhecida, completou 25 anos de existência no ano passado, com resultados impressionantes em número de pessoas formadas ou treinadas, de filmes realizados por ex-alunos (mais de 200 longas-metragens), de presença de ex-alunos em funções decisivas na TV do continente e da Espanha. A participação de cineastas, técnicos, produtores, críticos, professores, atores brasileiros na escola sempre foi muito forte, onde nos desempenhamos desde a formulação do seu desenho em 1985/86, sob o ditame de Fernando Birri, o ideólogo do projeto (estávamos Pereira dos Santos, Sarno, Tandler, Cosme Alves Neto, Sérgio Muniz, eu mesmo e outros), até agora. Neste momento a escola, tida entre as melhores do mundo, está se renovando, inserindo-se com força no século XXI, dirigida, administrada e cuidada pelos ex-alunos, entre eles, muitos brasileiros.

Brasil caribenho

Embora continue valendo tudo o que foi dito acima, foi no âmbito do alunado dessa escola que a relação especial do cinema brasileiro com Cuba se tornou mais densa. Não se trata apenas da relação direta com a cultura cubana, extraordinariamente semelhante à nossa apesar das diferenças econômica, política, geográfica e idiomática entre os dois países, uma experiência reveladora para jovens brasileiros. Os cubanos criaram a teoria do Caribe cultural: “El Caribe, más que un concepto geográfico, es un concepto cultural”. Nesse conceito, o Brasil caribenho é uma larga faixa litorânea que se estende do Maranhão ao Rio de Janeiro, com DNA cultural idêntico ao de Cuba, enraizado na África iorubá e banto, e na Península Ibérica. Em 1986 realizei com Santiago Alvarez o documentário *Brascuba*, sobre essas semelhanças, no qual há uns momentos em que ninguém está falando e o espectador não sabe se estamos em Salvador da Bahia ou em Santiago de Cuba (coprodução Cuba/Brasil organizada por Nei Sroulevich, um brasileiro importante nas transações entre os dois países nas décadas de 1980 e 1990).



Cinema independente

Não se trata apenas dessa relação direta e tão rica para cineastas aprendizes, mas sim e principalmente o outro aspecto do que significa “relação com Cuba”: o mergulho através de Cuba no internacionalismo, a pedra de toque do regime socialista-martiano (José Martí, uma espécie de Pai da Pátria). Os estudantes brasileiros da EICTV convivem durante três anos com colegas, professores, cineastas, artistas e produtores de 40 países, em uma formação única, multicultural, multiétnica e antiescolástica. Além disso, passam a integrar uma rede internacional, funcionando nos cinco continentes e com cerca de duas mil pessoas, e com duzentas empresas que promovem coproduções e serviços audiovisuais. Os jovens brasileiros formados na EICTV já começam suas carreiras como cineastas internacionalizados. Como exemplo basta citar os filmes recentes dos ex-alunos Wolney Oliveira (*Os últimos cangaceiros*) e Vicente Ferraz (*A montanha*, sobre o Brasil na Segunda Guerra Mundial), realizados em coprodução com países latino-americanos e europeus.

A EICTV tem muito a ver com um marcante acontecimento cultural que está se dando atualmente em Cuba, no seio das reformas econômicas e sociais de Raúl Castro: o cinema independente cubano, um fenômeno em um regime socialista. Jovens inquietos, boa parte deles relacionada com a EICTV, se organizam em suas associações, conseguem algum patrocínio com instituições nativas ou empresas estrangeiras e rodam seus filmes, que são finalizados geralmente pelo Icaic ou pelo Instituto Cubano de Radio y Televisión.

São muitos aspectos nesse tecido relacional do cinema brasileiro com os primos cubanos e vice-versa, nesse cerzido de raízes africanas e ibéricas e de ações internacionalistas. O mais interessante disso tudo é a amizade especial dos dois povos e as filas gigantescas para ver filmes brasileiros “desde el cabo de San Antonio hasta la punta de Maisí” (o “do Oiapoque ao Chuí” deles). Tanto cubanos como brasileiros dizem que suas relações pessoais preferenciais com estrangeiros são entre eles. Em eventos internacionais a atração preferencial entre brasileiros e cubanos é explícita. Se se pergunta a um cubano qual sua opinião sobre cinema brasileiro, telenovelas brasileiras, sobre brasileiros, muito possivelmente responderá com uma palavra cubana de origem iorubá: “*chévere*”. Essa palavra se espalhou pelo Caribe, América Central e Norte da América do Sul, e significa bom, agradável, excelente. Na gíria brasileira seria “legal” ou, para os muito jovens, “irado”. ■

Orlando Senna é cineasta e escritor. Viveu e trabalhou durante dez anos em Cuba, onde realizou *Brascuba* em codireção com Santiago Alvarez. Ex-diretor e um dos fundadores da Escola de Cinema e TV de Cuba.

ASPIRAÇÕES INDUSTRIAIS

POR ARTHUR AUTRAN

AVANÇOS NA ARGENTINA E NO MÉXICO,
ESTAGNAÇÃO NO BRASIL NOS ANOS 1930-1940

SANGUE
LATINO



Os esquecidos

O período que vai de 1930 a 1949 foi marcado na Argentina, no Brasil e no México por diversas tentativas de alavancamento da produção cinematográfica a partir do modelo que então imperava em Hollywood, baseado no *studio system* e que tinha como complemento fundamental o *star system*. Esses empreendimentos industriais visavam lutar por um lugar nos mercados nacional ou mesmo regional e possibilitaram o aparecimento de gêneros de extrema popularidade, assim como de artistas amados pelo público.

Ainda que o cinema norte-americano continuasse a dominar os mercados internos dos três países ao longo do período, na Argentina e México houve grande desenvolvimento da indústria; já o Brasil não teve o mesmo destino, permanecendo com problemas crônicos na produção e na sua relação com o público.

Na Argentina, no Brasil e no México, a década de 1910 foi marcada pela formação do mercado cinematográfico segundo os interesses do produto estrangeiro, notadamente o francês, o italiano e o norte-americano. Com as dificuldades advindas da I Guerra Mundial para os países europeus, os Estados Unidos tiveram a possibilidade histórica de se destacar na concorrência e tomar conta sozinhos de vastos territórios, em especial os da América Latina.

O advento do som em fins da década de 1920 modificou o cinema em termos tecnológicos e estéticos, bem como provocou grande rebuliço nos mercados de língua não inglesa, pois se o público a princípio ia às salas para se maravilhar com a novidade, logo a seguir se cansava com o fato de não compreender os filmes, dado que os processos de tradução (legendagem ou dublagem) demoraram um par de anos para serem fixados.

A situação de instabilidade no mercado parece ter sido fundamental para que os produtores latino-americanos se lançassem à concretização de projetos industriais de vulto. Inspirados no *studio system*, foram construídos estúdios, importados equipamentos e contratados técnicos e artistas, ou seja, houve muito capital investido em cinema na Argentina, no Brasil e no México ao longo dos primeiros anos da década de 1930.

Como principais exemplos da animação que tomou conta das cinematografias latino-americanas, podemos mencionar na Argentina a criação da Argentina Sono Film – por D. Angel Mentasti, em 1931 – e da Lumiton – empreendimento iniciado em 1933 e comandado por César Guerrero, Enrique Susini e Luis Romero Carranza. No Brasil, no ano de 1930 foi fundada a Cinédia – de Adhemar Gonzaga – e em 1933, a Brasil Vita Filme – de Carmen Santos. Finalmente no México, pode-se anotar a fundação da México Films – por Jorge Stahl, em 1933 – e da Clasa (Cinematográfica Latinoamericana S.A.) – um empreendimento apoiado por capital do Estado datado de 1935.

Algumas das primeiras produções sonoras latino-americanas destas e de outras produtoras alcançaram enorme sucesso de público, no que pese a grande diferença de nível técnico em relação ao cinema norte-americano e do que os críticos da época identificavam como pobreza em termos estéticos e narrativos. Exemplos da aceitação do público nos primórdios do sonoro são películas como as portenhas *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) e *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933); as brasileiras *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931) e *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936); as mexicanas *Madre querida* (Juan Orol, 1935) e *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936).

Não deixa de ser interessante observar que nos três países a música popular teve grande importância na afirmação das respectivas cinematografias junto ao público. Os títulos de algumas obras já deixam entrever a centralidade do samba, do tango e de outros ritmos então populares. Muitas vezes os próprios cantores – como Mário Reis e Tito Guízar – e cantoras – como Ada Falcón, Azucena Maizani e Carmen Miranda – apareciam nas fitas interpretando seus grandes sucessos e servindo de chamariz para o público.



Carmen Miranda

Também é possível perceber que dois gêneros tiveram mais relevância no avanço dessas cinematografias no mercado: a comédia e o melodrama. A primeira com origem no teatro de revista e baseada mais nas falas do que nos gestos dos artistas; o segundo tendo como eixo das tramas os amores destruídos e, principalmente, mães “pecadoras” – prostitutas, em geral – que se esforçam para os filhos terem um lugar respeitável na sociedade. Surgiram astros e estrelas de grande popularidade, tais como Arturo de Córdova, Cantinflas, Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Maria Félix, Niní Marshall e Oscarito.

Mas se na Argentina e no México, ao longo dos anos 1930, a produção cresceu em volume, na aceitação do público interno e até passou a ser exportada para mercados de língua espanhola, o mesmo não ocorreu no Brasil. Aqui, a cada sucesso de público seguiam-se diversos fracassos, por vezes em fitas com grande investimento financeiro, como no caso da paulista *Eterna esperança* (Léo Marten, 1939), única produção da Cia. Americana de Filmes.

Os números relativos à produção mostram claramente a estagnação brasileira diante do crescimento da Argentina e do México. Em 1938, foram realizados 41 longas-metragens argentinos, 57 mexicanos e apenas oito brasileiros. Na virada da década, os dois países de língua espanhola disputavam a primazia no subcontinente, e em 1942 a situação modificou-se, com a Argentina tendo produzido 57 longas e o México, 47. O Brasil continuava com o número de oito películas. A partir de 1943, também a produção argentina entrou em crise devido às restrições norte-americanas em fornecer filme virgem ao país, cuja posição neutra na II Guerra Mundial incomodava o governo Roosevelt. A partir desse ano, o México assumiu a liderança da produção e do mercado no subcontinente com 71 películas, enquanto a Argentina realizou 36 e o Brasil apenas oito filmes.

Explicar o acanhamento da nossa produção frente aos dois outros países não é simples. Talvez a pouca experiência dos produtores brasileiros no mercado cinematográfico justifique parcialmente a dificuldade crônica da produção para avançar entre nós naquele momento. A tentativa brasileira mais importante do período, a Cinédia, foi capitaneada por Adhemar Gonzaga, um jornalista que até então só havia dirigido *Barro humano* (1929), filme que alcançou o sucesso de público, mas produzido fora de qualquer esquema comercial. Já o principal empreendimento do país vizinho, a Argentina Sono Film, tinha à frente D. Angel Mentasti, que ao longo da década de 1920 atuou no campo da distribuição.

Também as diferentes políticas cinematográficas adotadas pelos países explicam em parte resultados tão díspares. O advento do som tornou mais evidente o fato de que a produção cinematográfica norte-americana interagiu com a cultura de cada país, influenciando-a. Decorria daí o temor do suposto domínio avassalador do inglês sobre as outras línguas e culturas, fantasma que assombrou muitos intelectuais e políticos ao redor do mundo. Esse foi um fator central para que diversos países aprovassem alguma política protecionista em relação à produção nacional.

O Brasil adotou legislação protecionista antes que a Argentina e o México. Em 1932, ainda durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas, foi sancionado o Decreto 21.240, o qual, entre diversas outras providências, previa a exibição compulsória de filmes educativos,



Oscarito



Cantinflas

de maneira que se tornou obrigatória a exibição de um curta-metragem nacional acompanhando o longa estrangeiro. Somente em 1939, a legislação foi estendida para o longa-metragem nacional, com a obrigatoriedade de cada cinema exibir um filme por ano.

O apoio do Estado à produção cinematográfica foi tardio na Argentina, quando comparado com os outros dois países. Somente a partir da crise advinda com a II Guerra Mundial é que o Estado começou a intervir no mercado. Em 1943, entrou em vigor a primeira lei de obrigatoriedade no país relativa à exibição compulsória de um documentário de curta-metragem ou cinejornal em cada sessão de cinema. No ano seguinte, a legislação foi ampliada para o longa-metragem, que, além da cota de tela, teve definida por lei a forma de pagamento ao produtor pelo sistema de percentagem da arrecadação. No período de Juan Domingo Perón como Presidente da República (1946-1955), diversas medidas protecionistas foram tomadas em favor da produção, isso por meio de facilidades creditícias concedidas pelo Banco de Crédito Industrial para os produtores e da criação de um fundo de fomento do Estado.

Afigura-se que a política brasileira, **eminentemente cultural** e sem nenhuma preocupação de fundo industrial, não apenas foi insuficiente no sentido de garantir condições mínimas de mercado para o produto nacional, mas ainda parece ter levado os produtores a se focarem mais em tipos de filmes **pouco adequados para o avanço industrial...**

O México foi o país no qual a intervenção estatal constituiu-se de forma mais profunda. Conforme já mencionado, em meados dos anos 1930 o Estado tinha participação nos estúdios Clasa; ademais, o governo interveio nos estúdios de Chapultepec, os quais passaram a se denominar Nacional Productora. O Banco Nacional Cinematográfico, criado em 1942 para fazer empréstimos mais adequados para a lógica da produção, foi estatizado em 1947. Desde 1939, havia legislação de exibição compulsória de longas-metragens mexicanos, nesse caso prevendo a exibição de ao menos um filme por mês em cada cinema.

Afigura-se que a política brasileira, eminentemente cultural e sem nenhuma preocupação de fundo industrial, não apenas foi insuficiente no sentido de garantir condições mínimas de mercado para o produto nacional, mas ainda parece ter levado os produtores a se focarem mais em tipos de filmes pouco adequados para o avanço industrial – documentários, cinejornais e fitas de cunho educativo. Na Argentina e no México, embora também houvesse esse filão, os produtores voltaram a sua atenção para produtos que tivessem condições de conquistar o mercado, além de, em determinados momentos, obterem maior apoio do Estado.

No Brasil, a consciência do mercado ocupado pelo produto estrangeiro e da ineficiência da política do Estado para o desenvolvimento industrial levou o grupo integrado por Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo, Edgar Brasil, José Carlos Burle e Arnaldo de Farias a fundar em 1941 a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. Esta companhia possui enorme importância para a história do cinema brasileiro, pois, para além de ter se tornado a principal produtora de

chanchadas, partiu do pressuposto de que não se devia embasar a produção no *studio system*, mas sim em uma estrutura simples que correspondesse às reais possibilidades do mercado.

A Atlântida produziu filmes marcantes nos anos 1940, tais como *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), *Este mundo é um pandeiro* (Watson Macedo, 1947), *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949) e *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949). Antes do final da década, a empresa passaria para o controle de Luiz Severiano Ribeiro, então o principal exibidor brasileiro e dono da distribuidora UCB (União Cinematográfica Brasileira). A partir daí, forjou-se um esquema verticalizado que garantiria a continuidade da Atlântida na década seguinte com base no sucesso de público das chanchadas.

Ainda em relação ao Brasil, 1949 é o ano da criação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, o maior empreendimento industrial da história do cinema brasileiro e que também buscou emular Hollywood. A estrondosa falência da Vera Cruz em 1954 enterraria a pretensão da imitação entre nós do *studio system* e recolocaria a discussão sobre a indústria em novo patamar, especialmente no que tange ao apoio do Estado.

Para o historiador Emilio Garcia Riera, em *Breve historia del cine mexicano – primer siglo – 1897-1997* (1998), o período de 1941 a 1945 marcou a “época de ouro” do cinema mexicano. Além da política governamental favorável à indústria, os Estados Unidos apoiaram a produção local, e o fornecimento de película virgem para o México teve prioridade em relação a muitos outros países. Para além das comédias e melodramas, foram também produzidas películas históricas e adaptações literárias. A partir de meados da década, o cinema mexicano passou a ser reconhecido internacionalmente, em especial por meio da obra de Emilio Fernández, cujos filmes *Maria Candelária* (1943) e *Enamorada* (1946) foram exibidos em grandes festivais, obtendo prêmios e boa recepção da crítica. Em 1946, Luis Buñuel fixou-se no país, realizando a seguir *Gran Casino* (1946), *El gran calavera* (1949) e a obra-prima *Os esquecidos* (*Los olvidados*, 1950). O México parece comprovar a teoria de que da massa de produtos industriais, na maior parte dos casos medíocres, formam-se condições econômicas, técnicas e estéticas para o surgimento dos grandes filmes.

Para concluir, é importante notar que havia diferentes níveis de intercâmbio entre as três cinematografias no período abordado. A circulação de filmes entre os países ocorreu apesar da instabilidade política e da concorrência norte-americana, observando-se que o cinema brasileiro possuiu um papel bem menor em relação aos outros dois países. Em termos comerciais, o México destaca-se, pois em 1945 lá constituiu-se a PelMex, distribuidora voltada para a comercialização do produto nacional nos mercados latino-americanos. Havia ainda a circulação de profissionais: o brasileiro Oduvaldo Vianna dirigiu no país vizinho o longa *El hombre que nació dos veces* (1938); a argentina Libertad Lamarque, após ter se afirmado como estrela em seu próprio país, fixou-se no México e continuou a brilhar como atriz; e o mexicano Arturo de Córdova trabalhou na sua pátria e na Argentina, bem como no Brasil já na década seguinte. Esses são apenas alguns exemplos das relações que já nos anos 1930 e 1940 existiam entre as nossas cinematografias, e elas se afiguram mais fortes do que em geral imaginamos. ■

Arthur Autran é professor da Universidade Federal de São Carlos, autor de *Alex Viany: crítico e historiador* (Perspectiva, 2003) e do documentário *A política do cinema* (2011).

CINEMAS MODERNOS NA ARGENTINA E NO BRASIL

A produção de cinema na Argentina teve um desenvolvimento cronologicamente análogo ao da cinematografia brasileira – com a transição para o cinema sonoro e o princípio de industrialização nos anos 1930/1940, por exemplo –, mas manteve um volume de produção consideravelmente maior nas primeiras décadas do século XX. No final da década de 1930 a Argentina chegou a lançar 50 longas por ano, enquanto somente em 1968 a produção brasileira chegaria a esse número, como se pode conferir comparando os números do livro *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, de Octavio Getino, com os do *Dicionário de filmes brasileiros – longa metragem*, organizado por Antonio Leão da Silva Neto. A partir daquele momento, a produção anual de filmes do país vizinho se manteve acima da faixa de 20 filmes (um volume de produção que só veio a se consolidar em meados dos anos 1950 no Brasil).

É difícil hoje dimensionar a proporção entre os mercados na época, por não ser possível ter acesso aos dados de bilheteria nessas décadas. Mas vale lembrar que ambas passaram por altos e baixos – por exemplo, a produção argentina diminuiu entre os anos 1950 e 1970, enquanto a brasileira aumentou. De todo modo, ao compararmos os dados de Octavio Getino com as informações da Embrafilme nos anos 1980 e da Ancine nesta década, a venda de bilhetes no Brasil foi aproximadamente o dobro daquela na Argentina tanto em 1981 quanto em 2004 (com uma população cerca de quatro vezes maior).

O estabelecimento de vários estúdios cinematográficos na Argentina durante os anos 1930 e 1940 criou a base para uma produção feita com domínio técnico superior à média dos filmes brasileiros do período (havia grandes técnicos no Brasil, como Edgar Brasil, mas havia menos gente do seu gabarito no Rio de Janeiro do que em Buenos Aires). Desse modo, embora muitos dos estúdios tenham sido fechados no princípio dos anos 1950, surgiu naquele contexto uma tradição sólida de artesãos, com realizadores que iniciaram suas carreiras entre o final dos anos 30 e meados da década seguinte, tais como Lucas Demare, Hugo Del Carril, Hugo Fregonese, René Múgica, Carlos Hugo Christensen e Leopoldo Torre Nilsson, entre alguns outros.

A partir do final dos anos 1950 e princípio dos anos 60, um pouco antes de surgir a geração cinemanovista no Brasil, foram lançados os primeiros filmes da chamada Geração dos 60 argentina, composta por cineastas como David José Kohon (diretor de *Tres veces Ana*, entre outros), José Martínez Suárez (*Dar la cara*), Rodolfo Kuhn (que fez o notável *Pajarito Gómez, una vida feliz* e foi um dos diretores do filme em episódios *O ABC do amor*, que também contou com Eduardo Coutinho na direção), Manuel Antín (*Circe* e *Intimidad de los parques*, adaptações de contos de Julio Cortázar) e, mais tarde, Leonardo Favio (inicialmente ator, depois diretor de belos filmes como *Cronica de un niño solo*, *El romance del Aniceto y la Francisca* e, mais tarde, *Nazareno*

Cruz y el lobo, até hoje o filme argentino de maior bilheteria). Os cineastas da Geração dos 60 obtiveram razoável repercussão nos círculos de cinema do seu país, mas o mesmo não aconteceu no exterior. Conforme apontou o historiador César Maranghello: “A crítica europeia foi em geral desfavorável, uma vez que não havia o exotismo esperado de um produto latino-americano”. É bastante difícil definir esse “exotismo esperado”, mas, como as bruxas do ditado espanhol, que ele existe, existe. De certa maneira, a divulgação do Cinema Novo brasileiro se beneficiou um bocado dele – não por acaso, o personagem mais célebre do cinemanovismo no exterior foi Antonio das Mortes, um matador de cangaceiros, enquanto o poeta-jornalista urbano Paulo Martins de *Terra em transe*, para usar um filme do mesmo cineasta como exemplo, foi visto apenas como um *alter ego* do autor. Mesmo que vários filmes cinemanovistas não se encaixem em qualquer espécie de modelo de “exotismo”, é inevitável pensar no paralelo entre esse exotismo e a beleza selvagem das propostas do texto *Eztetyka da fome*, que aos europeus da sua época pôde fascinar como os canibais fascinaram Montaigne alguns séculos antes.

Os cinemanovistas brasileiros logo perceberam a diferença entre suas propostas estéticas e aquelas trazidas pelos cineastas argentinos que eles encontravam nos festivais internacionais. No livro *Revolução do Cinema Novo* (pág. 368, edição Cosac Naify), Glauber Rocha fez um relato divertido sobre um conflito que teve com Leopoldo Torre Nilsson durante o III Festival de Cinema Latino-americano, realizado em 1962 em Sestri Levante, na Itália:

“Houve feroz debate entre eu e Torre Nilsson, traduzido por Gustavo Dahl para seiscentos jornalistas internacionais: enciumado porque Regina [Rozemburgo] fugiu pra Porto Fino com o produtor da *gang*, joguei *Barravento* na cara daquilo que denunciava ‘linguagem alienada de uma burguesia subdesenvolvimento dialético!!! O cinema argentino era um devaneio estetizante que ocultava, nas imitações de Bergman, Antonioni e Resnais, o drama do povo, o drama dos pam-pas, o drama dos Martins Fierros de La vyda cujo representante era Che...”

As telas do festival vieram abaixo!

Les Lettres Françaises relatou: ‘... Era tal a agressividade do jovem autor de *Barravento* contra Torre Nilsson que o cineasta argentino, irritado, desafiou Rocha para um duelo, ao que o cineasta brasileiro respondeu:

- Não aceito porque você é três vezes maior do que eu’.”

Numa carta a Paulo Emilio Salles Gomes, enviada logo após este festival (publicada há poucos meses no *site* da Filme Cultura – veja em <http://filmeicultura.org.br/11/2011/1546/>), Gustavo Dahl voltou ao assunto:

“O cinema argentino é aquilo que você deve conhecer. É completamente influenciado por uma visão citadina, é fácil compreender que Buenos Aires atrofia a cultura argentina. (...) Quando Glauber acusou os argentinos de decadência cultural, denunciando a constante escolha do problema particular-psicológico em detrimento do histórico-universal, e eu chamei a atenção para o problema das falsas elites que nós intelectuais latino-americanos representamos (...), eles, meio chateados, entravam com a velha concepção clássica da arte dos problemas eternos, a transcendência, os mundos particulares, o artista etc. etc.”





À esquerda: *Cronica de un niño solo*

À direita: *Tiro de gracia*

Não é o caso de superestimar este conflito. Uma evidência de que as relações não eram belicosas é que o documento final deste festival realizado na Itália, a “Declaração do cinema latino-americano independente”, contou com a assinatura de todos os cineastas ainda presentes: assinaram a carta, por exemplo, tanto os argentinos David J. Kohon e Rodolfo Kuhn como os cinemanovistas Glauber Rocha e Gustavo Dahl, assim como o cubano Alfredo Guevara e outros cineastas brasileiros que, nos anos seguintes, entrariam em conflito com os cinemanovistas, como Anselmo Duarte e Luís Sérgio Person. Outros documentos produzidos em festivais nos anos seguintes (como em Viña del Mar, 1967) também contaram com as assinaturas de cineastas desses grupos.

Ainda assim, mesmo que não seja simples definir as características “exóticas” esperadas de um filme latino-americano na década de 1960, esses trechos aqui citados nos lembram que o grupo dos cinemanovistas tinha interesse em enfocar “o drama do povo” (nas palavras de Glauber Rocha) e o conflito “histórico-universal” em detrimento do “particular-psicológico”, nos termos de Dahl. Este movimento, francamente movido por um desejo militante de transformação social, provocou um interesse maior de festivais, críticos e cinéfilos desde então. Alguns dos mais talentosos cineastas do grupo cinemanovista foram beneficiados por essa onda de interesse por um cinema latino ativista e anti-ilusionista. Também foram beneficiados por esse interesse ideológico da crítica internacional os cineastas argentinos que se identificaram e participaram desse movimento: antes de todos, Fernando Birri, que, além de cineasta, também foi fundador da Escola Latino-americana de Documentários de Santa Fé; mais tarde, Fernando “Pino” Solanas, diretor de *La hora de los hornos*, de 1968, que teve codireção de Octavio Getino.

Sem desmerecer o talento desses cineastas, é preciso notar que essa disposição ativista em certo momento se tornou um bônus, um elemento de valor, uma espécie de *commodity* estética na visão de um discurso bastante disseminado. Assim, as relações que esses grupos vieram a estabelecer com a crítica e a historiografia foram bastante diversas: enquanto o Cinema Novo, descartadas suas questões internas, foi lembrado como um movimento de renovação de linguagem somada ao ativismo político, o que acabou por beneficiar a difusão dos seus filmes, os cineastas da Geração dos 60 foram menosprezados, caracterizados como conformistas, estetizantes e excessivamente devedores dos cineastas europeus da época.

No final da década de 1960, com uma diferença de pouco mais de um ano, começaram a surgir em ambos os países novas gerações com tendência de radicalização experimental: no Brasil, o dito Cinema Marginal; na Argentina, o caso mais conhecido (ainda assim, muito



Nazareno Cruz y el lobo

pouco) foi o autointitulado Grupo de los Cinco. No entanto, se existe alguma similaridade entre as gerações dos anos 1960, uma comparação entre as gerações seguintes de ambos os países evidencia um volume de produções e realizadores brasileiros do grupo marginalista consideravelmente mais numeroso do que aquele que se pode observar no cenário argentino da mesma época. E isso não diz respeito apenas ao número de filmes produzidos, mas também à diversidade de propostas e ao grau de conflito/continuidade em relação aos filmes que o precediam.

Em fins da década, a Geração dos 60 vivia uma crise devido ao fim do apoio financeiro estatal, até então garantido pelo Instituto Nacional de Cinematografía, órgão público que foi encerrado em 1966. Alguns movimentos de renovação surgiram então de cineastas que se agregaram em torno de ideias comuns, denominando-se explicitamente como “grupos”. Fernando Solanas e Octavio Getino, diretores de *La hora de los hornos*, compuseram o Grupo Cine Liberación, enquanto o documentarista Raymundo Gleyzer (mais tarde assassinado pela ditadura do general Onganía) criava o Grupo Cine de la Base. Foi nesse cenário que, em 1968, alguns amigos que faziam filmes publicitários e pretendiam produzir seus primeiros filmes criaram o chamado Grupo de los Cinco. Entre 1968 e 1969, este grupo surgiu com quatro filmes de longa metragem: Ricardo Becher lançou *Tiro de gracia*, Raúl De La Torre fez *Juan Lamaglia y Sra.*, Néstor Paternostro exibiu *Mosaico* e Alberto Fischerman filmou *The Players vs. Ángeles Caídos*. Exceto por *Juan Lamaglia y Sra.*, os outros filmes foram rodados em preto e branco e só foram exibidos em salas pequenas. O quinto cineasta do grupo foi Juan José Stagnaro, que então já se tornara um diretor de fotografia de prestígio (em, por exemplo, *El romance del Aniceto y la Francisca*, o belo filme de Leonardo Favio). Em 1968, Stagnaro chegou a filmar e montar *El proyecto*, título azarado para um filme que nunca foi finalizado. De todos eles, apenas Ricardo Becher já havia feito um longa-metragem anteriormente. Seu *Tiro de gracia* frequentemente é apontado como uma versão portenha do universo *beatnik*. De todos esses filmes, é o que mais permite uma aproximação com o universo estético do Cinema Marginal brasileiro. Anos mais tarde, Becher afirmou o seguinte sobre a relação com os colegas do grupo: “O que nos uniu foi um *approach* do tipo empresarial. Queríamos ver o que podíamos fazer para promover melhor os nossos filmes, que caminhos deveríamos tomar... Mas tudo se desfez rapidamente. Nesses caminhos, não tínhamos muito a ver uns com os outros”.

Naquela época, no entanto, seus companheiros tiveram fé no projeto conjunto. Nos anos de crise de financiamento, esses cineastas aproveitaram sua experiência na publicidade, beneficiando-se do acesso a estúdios e equipamentos e arcando com as despesas de seus



filmes. Conforme revela o comentário de Becher, embora todos eles tivessem projetos autorais de cinema, o único ponto de união do grupo era o desejo de dirigir filmes – e seus filmes não apresentavam, em si, marcas comuns. Foi, no entanto, o primeiro movimento na Argentina caracterizado pela produção de baixo custo, com equipes reduzidas, película ultrasensível e períodos curtos de filmagem. Na Argentina, aquele gesto marcou um rompimento com os modelos até então vigentes, até mais do que em outros países. A comparação com o caso brasileiro torna isso evidente: enquanto Rogério Sganzerla podia dizer para os jornalistas de O Pasquim que os jovens realizadores do Cinema Marginal traziam “uma velha novidade”, na Argentina os ares de modernidade trazidos pela Geração dos 60 não foram tão marcados pela redução de custos quanto aqui. Mesmo que não fizessem produções de grande orçamento, não interessou (nem foi necessário) à maior parte dos realizadores da Geração dos 60 encontrar uma “estética da fome” similar à proposta por Glauber Rocha.

Da mesma maneira, tampouco o chamado Grupo de los Cinco radicalizou sua relação com o público e o sistema comercial de difusão. A atitude que tinham diante do mercado não era de recusa completa, mas de reformismo autorista, movidos pela crença de conseguirem ser bem-sucedidos comercialmente. Esse otimismo não teve em vista um problema: os filmes europeus da época não contavam apenas com o valor de mercado dos nomes dos seus diretores – já havia também uma estrutura de distribuição para esses filmes. Alberto Fischerman notou isso ao falar do público de *The Players vs. Ángeles Caídos*: ao notar que o filme tivera um público “equivalente ao de um filme de Godard ou de Skolimowski”, ele percebeu que os filmes desses realizadores tinham sustentação econômica por serem exibidos em vários países – coisa que não aconteceu com os filmes argentinos. Ironicamente, *The Players vs. Ángeles Caídos*, o mais radical de todos os filmes do Grupo de los Cinco, foi também o mais bem-sucedido na sua carreira comercial. Razoavelmente bem acolhido na época de lançamento, este filme intrigante (que, ao nos mostrar um grupo de atores ensaiando *A tempestade* de Shakespeare, torna-se um filme sobre fazer um filme) acabou sendo um marco do cinema experimental argentino, deixando visíveis influências em outros filmes de teor semelhante feitos nos anos seguintes, como *La familia unida esperando la llegada del Hallewin* (1971), de Miguel Bejo, e ... (de 1971, também conhecido como *Puntos suspensivos*), de Edgardo Cozarinsky. Alberto Fischerman teria uma trajetória bastante interessante dali em diante, tendo feito outros filmes de teor experimental (como *Gombrowicz o la seducción*) e outros dentro dos modelos do cinema “respeitável” (como *Los días de junio*), chegando a se dedicar à produção de comédias populares no final da sua carreira (como *La clínica del Dr. Cureta*).



Alberto Fischerman

Mas o movimento do Grupo de los Cinco, apresentado por Fischerman numa cena de *The Players vs. Ángeles Caídos*, só voltou a ser lembrado alguns anos após a morte do cineasta, já nos anos 2000, quando foi feita em Buenos Aires uma retrospectiva daqueles filmes que por anos estiveram esquecidos. Curiosamente, na mesma época em que uma mostra realizada nos CCBB de São Paulo e Rio rememorou os filmes marginalistas brasileiros para uma nova geração. ■

PONTES NADA CLANDESTINAS

POR MAURÍCIO DE BRAGANÇA

SANGUE
LATINO

MELODRAMA, CARNAVAL E NAÇÃO NAS TROCAS ENTRE MÉXICO E BRASIL



Tudo azul

A América Latina apresenta uma complexa noção de unidade na diversidade. Nossos olhares sempre se cruzaram no registro do assombro e estranhamento com o qual percebemos nossas experiências, tradutoras de nossas semelhanças ou diferenças. Se já passamos pela construção de fronteiras tão delimitadas, já tratamos de desconstruí-las, num incessante processo de cruzar caminhos, recuperando pontes e descobrindo atalhos.

Assumir especificidades no âmbito nacional não significa enfatizar um sentimento de isolamento. Ao contrário, aquilo que nos é próprio constrói-se também pela constatação da diferença que se estabelece nos encontros com o alheio. As múltiplas expressões artísticas e culturais projetam-se em discursos e experimentações estéticas que dialogam entre si, e o que, a princípio, poderia apresentar-se como uma experiência única, não deixa de ter suas filiações de sentido e suas relações com a sociedade, história e cultura para além do nacional. Assim, as manifestações culturais, analisadas em perspectiva dialógica, organizam novas cartografias que desconstroem a rigidez dos contornos nacionais, sem deixar, no



entanto, de produzir sentido em seu âmbito mais local e imediato. É sob uma perspectiva comparatista que este artigo pretende pensar algumas experiências de intercâmbio entre o cinema mexicano e o cinema brasileiro, nas quais as temáticas, personagens e estéticas do melodrama realçam esse diálogo entre cinematografias.

O melodrama – não apenas como um gênero narrativo-cinematográfico, mas sobretudo como linguagem – ajuda na constituição do estatuto do nacional no âmbito dos estados modernos latino-americanos. Através do melodrama, podemos refletir as contradições de um desenvolvimento baseado em um movimento desigual e combinado, próprio dos processos de modernização latino-americanos. Na articulação dialética entre o elemento moderno e o elemento arcaico, está presente uma ideia de totalidade contraditória capaz de problematizar um modelo de capitalismo diferente do que se verificava nos países hegemônicos.

Na América Latina, o melodrama também funcionou como base simbólica de um patrimônio cultural comum das nações modernas, articuladoras de um processo de identificação conjunta. Tais filmes atuavam junto ao público a partir de um efeito de proximidade/reconhecimento/adesão, promovido pela utilização das matrizes do melodrama no diálogo com as experiências nacionais. Nesses filmes, algumas discussões próprias ao processo de modernização das sociedades latino-americanas ganhavam corpo: as dimensões raciais das culturas nacionais, a formulação dos papéis sociais no que tange ao masculino e ao feminino (e as assimetrias decorrentes destas relações de gênero), as políticas de representação desenhadas sob o projeto populista do estado nacional, as contradições entre o urbano e o rural típicas de nossa adequação ao capitalismo internacional, entre outras.

Nesse panorama, a expansão comercial do cinema mexicano pela América Latina se destaca, ajudando a construir pontes entre as várias experiências nacionais. De uma certa maneira, o cinema mexicano, nesse período, ganhou uma indiscutível preponderância na construção narrativa cinematográfica no subcontinente, reconfigurando aspectos hegemônicos presentes nos filmes hollywoodianos. Dessa forma, cabe uma breve apresentação do que significa esta “época de ouro do cinema mexicano”.

Num primeiro momento, a ideia de um período áureo do cinema mexicano tem uma forte relação com um *boom* das produções cinematográficas, capazes de garantir a permanência nas telas das discussões que organizavam os sentidos do nacional. Isso só foi possível, naquele contexto, em função de um forte poder intervencionista do Estado, que garantia os subsídios para a consolidação dessa produção, conjugado às estratégias de distribuição e de exibição desses filmes.

Como afirma o historiador de cinema mexicano Emilio García Riera em sua *Breve historia del cine mexicano*, várias medidas foram tomadas em termos de políticas públicas de proteção ao cinema nacional. Em 1941 foi ratificada uma lei que tornava obrigatória a exibição de filmes nacionais em todas as salas de cinema do país. Em 1942 foi criado o Banco Cinematográfico, instituição privada que contava com o apoio do Estado para fomentar a produção de filmes. Esta instituição, filiada ao Banco de México, seria nacionalizada em 1947 (passando a se chamar Banco Nacional Cinematográfico) e se converteria na primeira experiência latino-americana de uma fonte de crédito exclusiva para o cinema, tendo sob sua responsabilidade



duas distribuidoras: a Películas Nacionales, criada em 1947 e que operava no território mexicano, e a Películas Mexicanas (PelMex), fundada em 1945 e que distribuía para toda a América Latina os filmes da Clasa, Filmex, Grovas e Films Mundiales. Em 1945, a Clasa havia se fundido com a Films Mundiales, dando surgimento à maior companhia cinematográfica da América Latina. A PelMex também controlava uma poderosa rede de mais de 40 salas de exibição espalhadas pela América Latina e Espanha. Para completar, em 1946 uma lei isentou as indústrias cinematográficas do pagamento de impostos. Carlos Monsiváis e Carlos Bonfil, em *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, atestam a importância que o cinema assumiu junto ao imaginário latino-americano:

O cinema, o fenômeno cultural que afeta mais profundamente a vida da América Latina entre os anos 20 e os anos 50, mistifica e destrói por dentro muitíssimas das tradições que se acreditavam imutáveis, implanta modelos de conduta, eleva ídolos em molde de intermináveis espelhos comunitários, fixa sons populares, decreta as falas que de imediato se consideram genuínas e, sobretudo, determina uma zona de ideais por sobre a mesquinhez e a circularidade de suas vidas.

Num recente artigo do livro *Brasil-México: aproximações cinematográficas* (veja resenha nesta edição), José Carlos Monteiro aponta as discussões a respeito da categorização dessa fase industrial do cinema mexicano, demonstrando que essas proposições estão longe de se perceberem consensuais e definitivas. No entanto, como diz Paulo Paranaguá, citado por Monteiro, os próprios números referentes à produção de filmes confirmam que “a indústria fílmica do México foi o principal fenômeno cinematográfico da América Latina na primeira metade do século XX”. Este período corresponde a um importante desenvolvimento do cinema no que concerne não apenas ao número de filmes produzidos, mas também à constituição de repertórios de gêneros cinematográficos (com subgêneros típicos como comédias *rancheras*, melodramas *cabareteros*, melodramas da Revolução, etc), à recorrência de determinados temas e personagens nestes repertórios e, sobretudo, à cristalização de um *star system*, atuando junto a um inconsciente coletivo e a um capital simbólico que construiria os tais projetos dialógicos a que nos referimos no início deste artigo.

No seu já clássico *Melodrama - O cinema de lágrimas da América Latina*, Silvia Oroz analisa a importância que esse repertório assumiu no subcontinente. Como um poderoso projeto nacional, o *star system* mexicano tomou conta do imaginário deste continente com suas mãezinhas abnegadas, seus machos viris, suas rainhas das operetas, suas mulheres impiedosas, suas prostitutas de bom coração, seus comediantes pícaros, debochados e irreverentes, suas dançarinas de cabaré. Nunca, em toda a história do cinema latino-americano, este continente abaixo do Rio Grande viu tanto filme mexicano como nesta época. Nas telas eram trabalhados mitos poderosos, capazes de forjar no imaginário coletivo discursos que constituiriam uma personalidade cultural.

Em função da competente cadeia de distribuição montada com o auxílio do Estado, os filmes mexicanos chegavam ao Brasil e criavam um capital simbólico que também atuava como um importante referencial nas concepções do nacional na cultura brasileira. Ressaltamos que a constelação de atores e atrizes desse repertório teve um papel fundamental na adesão dos públicos latino-americanos aos enredos e narrativas do melodrama. As rumbeiras, por



Carnaval Atlântida

exemplo, protagonistas dos melodramas musicais *cabareteros*, invadiam não só o imaginário brasileiro com sua sensualidade caribenha e referências de uma latinidade expandida, mas também as produções do cinema brasileiro. Em terras de mulatas, as rumbeiras disputavam a preferência dos fetiches nacionais no desenho das curvas do corpo feminino.

É nessa chave que podemos pensar a rumbeira Maria Antonieta Pons num filme emblemático do cinema brasileiro como *Carnaval Atlântida*, dirigido por José Carlos Burle, na Atlântida, em 1952. O público brasileiro já estava em sintonia com estas atrizes e personagens. Na comédia, Lolita encarnava a sensualidade selvagem e indomada de uma latinidade que, naquela altura, já integrava a trupe de artistas brasileiros do filme. Numa cena antológica, o sisudo professor Xenofontes, interpretado por Oscarito, deixa o Colégio Atenas, onde lecionava a filosofia de Zenão, para aprender a dançar mambo e acabar incorporado ao projeto do filme carnavalesco. A música caribenha, ao lado do samba, dava o contorno da latinidade que se ampliava a partir da década de 40, problematizando as fronteiras do nacional em um diálogo que adentrava o continente. E aí vem uma primeira especificidade deste diálogo que faz com que uma das grandes atrizes do gênero melodramático mexicano contribua para a composição de uma comédia carnavalesca brasileira, num percurso que transpõe não apenas as fronteiras do nacional mas também as dos gêneros cinematográficos.

No enquadramento musical das matrizes melodramáticas do cinema mexicano, o bolero ganhava um lugar de destaque. As letras dessas canções ensinavam o amor romântico, no espaço da experiência privada, no enaltecimento e na devoção ao gênero feminino reduzido à figura da mulher cruel, lasciva, pecadora, traidora e, não raras vezes, a mulher pública. Essa pedagogia do amor e do espaço da intimidade privada era mercantilizada pelos meios que a agenciavam. O amor e seus sofrimentos eram oferecidos aos pedaços através do consumo de produtos como filmes, romances-folhetins, canções românticas e, mais tarde, telenovelas. O alcance desse acervo melodramático no continente pode ser atestado pelo processo de bolerização pelo qual passou a música popular a partir da década de 1940, o que ocorreu não apenas no Brasil, mas também em outros contextos musicais latino-americanos, como demonstra a pesquisadora de música latino-americana Yolanda Moreno Rivas, em *Historia de la música popular mexicana*:

O bolero e o cinema mexicano dos anos quarenta estiveram indefectivelmente ligados. Para se ter uma ideia da sua transcendência fora do país, bastaria lembrar o impacto que tiveram em meios tão longínquos como o da Argentina. Segundo o historiador de tango Horacio Ferrer, o bolero, que havia sido introduzido na Argentina por Alfonso Ortiz Tirado, inundou Buenos Aires nos anos quarenta a “ponto de produzir boleros em profusão e fazer com que os tangueros mudassem de gênero”.

Maria Antonieta Pons não era a única. Em 1952, Ninón Sevilla filmava *Aventura en Río* (Uma aventura no Rio), dirigida por Alberto Gout. O filme, que contou com uma participação da atriz brasileira Glaucê Rocha, creditada Glaucê Eldde, apresentava números da rumbeira ao lado do grupo Los Ángeles del Infierno e do cantor Jorge Goulart. Os números musicais ainda incluíam o baião *Cabeça inchada*, de Hervé Cordovil, os chorinhos *Brasileirinho* e *Delicado*, de Waldir Azevedo e a marchinha *Sassaricando*, de Zé Mario e Oldemar Magalhães. Esta última, sucesso do carnaval do ano anterior na voz de Virgínia Lane, fez parte do filme

Tudo azul, de Moacyr Fenelon, produzido em 1951 pela Flama Filmes, que trazia o número com a atriz vedete. Isso demonstra a intensa sintonia entre a produção cultural mexicana e a brasileira, atualizadas nos sucessos do momento.

A parceria entre Ninón Sevilla e os Anjos do Inferno renderia ao todo oito filmes produzidos no México. O conjunto carioca fez um enorme sucesso no cenário musical brasileiro na primeira metade dos anos quarenta com marchinhas carnavalescas e sambas de Assis Valente, Dorival Caymmi e Geraldo Pereira. Em 1946, após uma viagem pela Argentina, eles decidiram transferir-se para o México, onde permaneceram até 1951. Nesse período, o conjunto viajou pelos Estados Unidos, tendo se apresentado em Los Angeles ao lado de Carmen Miranda. Durante dois anos conduziram um programa radiofônico na Cidade do México intitulado *Coisas e aspectos do Brasil*. Se o México, por um lado, fornecia-nos um modelo hegemônico de narrativas melodramáticas, nós, por outro lado, contribuíamos com uma matriz carnavalesca que ajudava a assentar um novo sentido de mexicanidade no projeto expansionista desse repertório cinematográfico.

A mesma rumbeira que desliza sorumbática e sofrida pelo salão de baile ao som do bolero *Aventurera*, de Agustín Lara, em filme homônimo dirigido por Alberto Gout em 1950 – encarnando as tensões entre o público e o privado que o corpo da prostituta traduzia nesses filmes –, em cena subsequente aparece cantando *Chiquita Bacana* com um delicioso sotaque hispânico, vestida de bananas e abacaxis, atualizando a coreografia de mãos e olhinhos revirados internacionalizada por Carmen Miranda em passagem por Hollywood. É na materialidade desses corpos e performances que percebemos a dimensão das trocas simbólicas que se instauram no circuito cinema americano – cinemas nacionais latino-americanos, em reapropriações que passam pelos gêneros nacionais do melodrama e das comédias musicais carnavalescas.

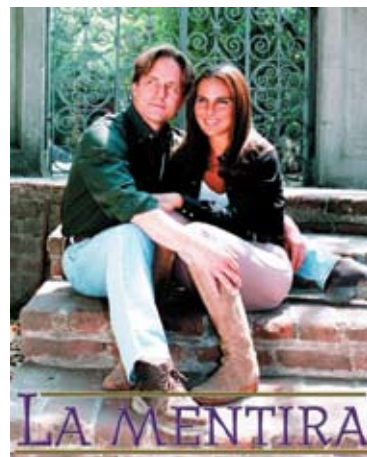
Aquilo que se encontrava no cinema de melodrama mexicano migrou, a partir da chegada da televisão, para as telenovelas. O melodrama continuava alimentando o imaginário nacional, em narrativas lacrimosas nas quais a reiteração, o excesso e a hiperdramatização ganhavam relevos estéticos. As telenovelas herdaram, a partir dos anos 1980, o espaço outrora ocupado pelo cinema mexicano. *Os ricos também choram*, primeira telenovela mexicana exibida em 1982 pelo SBT, iniciou uma trajetória de sucesso que chegou a incomodar a hegemonia das telenovelas brasileiras na década de 1980. Os anos 1990 viram um debate em torno de um suposto processo de mexicanização do “Padrão Globo de Qualidade”, afetado pela enorme audiência das telenovelas mexicanas.

As telenovelas mexicanas ainda permanecem na grade de nossas redes de televisão. Não apenas nas produções da Televisa, transmitidas em lançamentos no Brasil (e aqui vale a pena lembrar do retumbante sucesso da trilogia das Marias com a atriz cantora Thalía) e reprises, mas também no interessante aspecto das versões brasileiras de produtos mexicanos (como a recente *Corações feridos*, adaptada da mexicana *La mentira*, e a volta do estrondoso êxito *Carrossel*, agora em versão brasileira). ■

Maurício de Bragança é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, na qual é também membro da Prala (Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano).



Corações feridos



BRASIL-MÉXICO: APROXIMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

por Daniel Caetano

No seu célebre ensaio *O labirinto da solidão*, Octavio Paz destacou o sentimento de orfandade como uma característica fundamental da identidade mexicana, fazendo uma análise da herança colonial na sua cultura e detendo sua atenção em certas manifestações reveladoras, tais como a força do uso de máscaras. Em dado trecho, Paz observou que “o mexicano não é uma essência e sim uma história”.

México e Brasil são os dois maiores países da América Latina, e o estudo de aspectos em comum nessas histórias, tanto pelas suas semelhanças como pelas diferenças, pode permitir ricas análises sobre ambos os contextos. No entanto, como também acontece em relação à quase totalidade dos outros países vizinhos, pouco se discute sobre a história mexicana no Brasil. Especificamente em relação à produção de cinema, apesar da sua importância histórica e cultural, publicações sobre o tema são raríssimas.

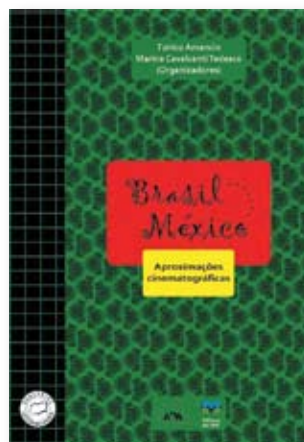
O livro bilíngue *Brasil – México: Aproximações cinematográficas* (organizado por Maria Cavalcanti Tedesco e Tunico Amancio e publicado pela EdUFF, em parceria com a mexicana Universidad Autónoma Metropolitana) procura mudar esse panorama, apresentando 11 textos de pesquisadores sobre o contexto histórico e estético do cinema mexicano. Dois dos ensaios são especialmente interessantes por traçar paralelos entre filmes de lá e produções brasileiras. O primeiro deles é do próprio Amancio, que analisou duas paródias de um mesmo filme hollywoodiano, o *Sansão e Dalila* dirigido por Cecil B. DeMille em 1949, parodiado no Brasil em *Nem Sansão nem Dalila*, dirigido por Carlos Manga em 1954, e no México em *Lo que le pasó a Sansón*, dirigido por Gilberto Martínez Solares em 1955. Ambos os filmes contaram com comediantes populares (Oscarito e Tin Tan, respectivamente), favorecendo uma

comparação das tradições das duas cinematografias. No segundo texto, Hadija Chalupe da Silva observou as semelhanças e diferenças de dois *thrillers* de sucesso na última década nos dois países, *La zona* e *Tropa de elite*.

Além disso, o livro conta com análises históricas sobre o percurso da cinematografia mexicana, como o notável estudo de José Carlos Monteiro sobre o estabelecimento da imagem histórica da “idade de ouro” da indústria de filmes do México. Há também ensaios que enfocam trabalhos de alguns dos mais célebres cineastas que por lá trabalharam, tais como Juan Bustillo Oro, Luís Buñuel, Arturo Ripstein, Alejandro Jodorowsky, Carlos Reygadas, Guillermo del Toro e outros.

É evidente que este conjunto de textos não pretende delinear um panorama completo da cinematografia vizinha. São ensaios sobre assuntos específicos, produzidos num contexto acadêmico. Mas isso não é empecilho para que, com ele, possamos conhecer um pouco mais das especificidades do contexto cinematográfico mexicano. Desse modo, podemos desconfiar se a solidão apontada por Paz pode ser compreendida (não pela essência, mas pela história) e, assim, partilhada. ■

Brasil – México: Aproximações cinematográficas
Organização de Maria Cavalcanti Tedesco
e Tunico Amancio
207 páginas, EdUFF, 2011



FERNANDO BIRRI, O ALQUIMISTA DEMOCRÁTICO

por Carlos Alberto Mattos

Fernando Birri teve três momentos de grande importância para o cinema brasileiro. O primeiro surgiu do convite de Rudá de Andrade para que ele viesse ao Brasil divulgar a pioneira Escola Latino-americana de Documentários de Santa Fé (Argentina), em 1962. A exibição de seu curta *Tire dié* (1960), sobre meninos que pediam moedas aos passageiros de trens, e do longa neorrealista *Los inundados* (1961) inspirou e estimulou muitos realizadores brasileiros interessados em um cinema de empenho social. Maurice Capovilla e Vladimir Herzog chegaram a fazer estágio em Santa Fé, junto com Fernando Solanas e Ricardo Aronovich.

Um ano depois, Birri viria para o Brasil na condição de exilado. Durante aquela estada fértil, ele e seus companheiros de Santa Fé formaram um grupo com Paulo Emilio Salles Gomes, Rudá, Capovilla, Herzog, Sérgio Muniz, Geraldo Sarno, Jean-Claude Bernardet e o fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, do qual resultariam os primeiros filmes da chamada Caravana Farkas, capítulo importante do documentarismo brasileiro. Foi o segundo momento.

O terceiro foi quando da criação da Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de los Baños, em Cuba, em 1986. Como um dos idealizadores e primeiro diretor da escola, Birri teve importância fundamental para dezenas de cineastas brasileiros que desde então se formaram ali e, de alguma maneira, abraçaram os princípios do *Nuevo Cine Latinoamericano*.

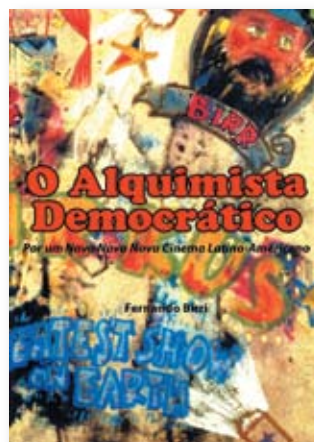
Pode-se dizer que um quarto momento se deu em 2008, com a publicação no Brasil do livro *O alquimista democrático – Por um novo novo novo cinema latino-americano*, coletânea de escritos teóricos e poéticos de Fernando Birri editada originalmente na Argentina em 1999. A edição brasileira, com tradução de Eric Nepomuceno e prefácio de Orlando Senna, foi produzida e distribuída pelo Cine Ceará, seguindo-se a uma homenagem prestada a Birri pelo festival dois anos antes.

Poesia e teoria sempre caminharam juntas no pensamento de Birri. Na Venezuela, em 1982, ele chegou a criar um certo Laboratório Ambulante de Poéticas Cinematográficas. Esta é a sua maneira de ter a utopia sempre como meta e a realidade como chão. Nisso o livro é um autorretrato do autor, já que alterna poemas com palestras, ensaios, reflexões, manifestos, trechos de roteiro, entrevistas, anotações de trabalho etc. Muitas vezes, a dicção poética intervém na própria retórica da prosa, como pássaros saindo da pedra. Por sua vez, a variedade de registros dá conta de um homem que, essencialmente poeta, se reinventou sempre, seja como ator, marionetista, cineasta, educador ou animador de uma tomada de consciência crítica dentro do cinema latino-americano.

No percurso de 35 anos coberto pelo livro (1956-1991), nota-se uma mudança sensível das prioridades de Birri do documentário para o rumo da ficção. Nos tempos de Santa Fé, documentar o subdesenvolvimento e “filmar realisticamente” eram a única forma de não se acumpliciar ao subdesenvolvimento. Já na era do Novo Cinema Latino-americano e da Escola de Cuba, contagiado pelos influxos do realismo mágico de Gabriel García Marquez, ele deixa a ficção assumir preponderância como “projeto crítico, sonho crítico, delírio crítico, cinema e TV visionários, visão crítica, antecipatória da realidade de Três Mundos” (aqui referindo-se à América Latina/Caribe, África e Ásia).

O dono das barbas longas que aparece fartamente nas muitas fotos do livro, hoje com 87 anos, tem um perfil bem mais diversificado e petulante do que supõe quem o conhece apenas na superfície. ■

O Alquimista Democrático – Por um Novo Novo Novo Cinema Latino-americano
Fernando Birri
274 páginas, Cine Ceará, 2008



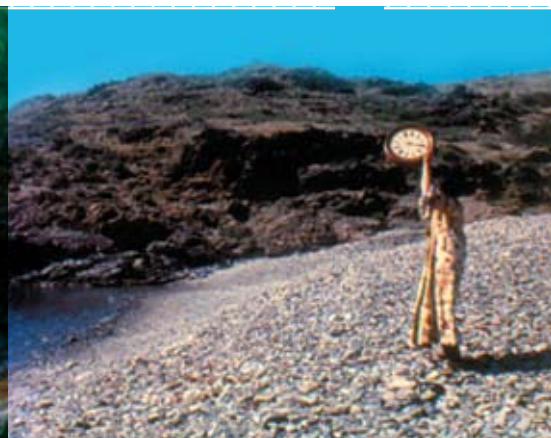
A REVOLUÇÃO E O INCONSCIENTE

POR ESTEVÃO GARCIA

O CINEMA LATINO-AMERICANO MODERNO PÓS-1968 SEGUNDO GLAUBER E JODOROWSKY

A passagem dos anos 1960 para os 70 é marcada, sobretudo, pela inauguração de uma nova via na compreensão do binômio arte-política. A expansão do termo política, que agora não se restringirá apenas ao âmbito socioeconômico e se abrirá a outras esferas, é uma característica que se tornará mais evidente a partir de 1968 e se prolongará ao longo de toda a década de 1970. O termo, ao tornar-se por demais amplo, transborda as suas estruturas tradicionais, relacionadas, principalmente, ao aparato estatal e às relações trabalhistas, como partidos e sindicatos. A partir de agora, os planos metafísico e do inconsciente, as alterações de comportamento pessoal e as mudanças relacionadas com as convenções sociais serão por ele absorvidos. A política se converte em algo existencial e mental. E é justamente nesse ponto em que se insere a contracultura, representando uma nova maneira de se fazer política e de se interagir com as questões de seu tempo.

No campo do cinema, certas posturas e conceitos articulados pelo cinema moderno começaram a ser questionados. Novas proposições a respeito da própria compreensão do cinema, ou melhor, da criação de imagens e de seu vínculo com a realidade apareceram nesse contexto. Tal renovada maneira de se relacionar com o cinema e de conectá-lo com o mundo implicou necessariamente uma redefinição das relações estabelecidas entre cinema e sociedade e entre cinema e política. Podemos afirmar que antes de 1968 as obras participavam em uma guerra que ultrapassava a estética. Com distintos graus e orientações, houve tendências que consideravam o cinema como um instrumento de luta, um terreno de combate, uma tomada de posição a favor de uns e outros.

Cabezas cortadas

No entanto, na virada da década, há algo que se transforma. Se antes a aproximação ao problema consistia em reivindicar uma linha política, definir a natureza do cinema e mostrar que a segunda se enlaçava com a primeira, a partir de 1968 se inverte a ordem dos fatores e se trata, sobretudo, de identificar os comportamentos do cinema, depois captar as suas implicações políticas e, por fim, projetar tais implicações em toda a sociedade. Mais do que da política ao cinema, o momento agora é de ir do cinema à política. O cinema, por si mesmo, expressa determinadas instâncias políticas que se dirigem à reflexão de todos. Experimentar com a linguagem e buscar novas linhas estéticas tornaram-se uma nova maneira de ser político, de fazer política.

No contexto específico do cinema latino-americano moderno, aparecem na virada da década, paralelamente à hegemonia do Nuevo Cine Latinamericano (NCL), cineastas isolados ou correntes que proclamaram de maneira intransigente a sua necessidade de experimentação. Entre os cineastas isolados se sobressaem os nomes do chileno Raúl Ruiz e do peruano Armando Robles Godoy. E entre as correntes ou grupos de realizadores – que nunca se autodefiniram como escolas ou movimentos cinematográficos – se destacam o Grupo de los Cinco e a produtora CAM na Argentina, e o Cinema Marginal no Brasil. Sem deixar de ser políticas ao seu modo, as correntes modernas latino-americanas surgidas a partir de 1968 elaboraram renovadas formas de relação com o espectador, a sociedade e a cultura de seus países. É nesse contexto em que se torna significativa a comparação entre Glauber Rocha, no momento da realização de *Cabezas cortadas* (Brasil/ Espanha, 1970) e o chileno Alejandro Jodorowsky, na ocasião em que fez *La montaña sagrada* (México/EUA, 1972).

Glauber e Jodorowsky, que antes de 1968 ocupavam espaços diferentes no âmbito do cinema latino-americano moderno, irão compartilhar preceitos e propostas no começo dos anos 1970. Glauber vinha do Cinema Novo e do NCL, em outras palavras, do cinema político latino-americano. Jodorowsky vinha do teatro de marionetes, da pantomima, da poesia, do teatro de vanguarda, do *happening*, do Movimiento Pánico fundado com Fernando Arrabal e Roland Topor na Paris de 1962, e de mais de 10 anos de encenação teatral no México. Portanto, é importante sublinhar que é Glauber que se aproximará de Jodorowsky. Aqui também cabe indicar um aspecto significativo: tanto Glauber como Jodorowsky estão filmando fora de seus países de origem, são dois estrangeiros. Ambos realizaram o trajeto centro-periferia, só que no sentido inverso. Glauber sai do Brasil e vai trabalhar na Europa, e Jodorowsky sai da França para trabalhar no México.

Esse trajeto estará visível no diálogo que Glauber estabelecerá em *Cabezas cortadas* com a tradição da arte de vanguarda e com o cinema moderno europeu. Em Jodorowsky o percurso centro-periferia se iniciou antes, no começo dos anos 1960, e se configurou por meio de sua proposta de levar para o México as últimas tendências da arte de vanguarda. O chileno havia passado seus anos de formação intelectual e artística na França, e estava em dia com o que havia de mais contemporâneo na arte europeia. O seu objetivo de fazer um teatro místico-ritualista no México e o fato de que foi o precursor do *happening* no país nos comprovam essa ideia. Anos mais tarde, ele expandirá suas experiências ao cinema. O que sublinhamos é que tanto Jodorowsky como Glauber, diferentemente do NCL, não estarão preocupados em fazer um cinema “autenticamente” latino-americano. Ao se abrirem para o mundo, vão propor uma nova visualidade às imagens do Terceiro Mundo.



Podemos definir *Cabezas cortadas* como uma ruptura na obra de Glauber Rocha. Aqui entendemos ruptura mais como um divisor de águas, como a conclusão de uma etapa e a inauguração de outra, e não como uma negação do passado. Em seu exílio europeu e diante de novas conjunturas históricas, políticas e culturais, o cineasta articulará uma reavaliação do que já realizou e uma redefinição de sua compreensão do cinema e de sua própria estética. Tal ruptura será assinalada em duas esferas: a prática e a teórica. *Cabezas cortadas* pertence à primeira e a escrita do manifesto *Eztetyka do sonho*, à segunda. Glauber, a partir dessas duas experiências, ampliará os seus conceitos de política e de arte revolucionária, pois eles irão se abrir à absorção do plano místico e do inconsciente.

Conceitos como “magia”, “desrazão”, “mística religiosa” e “irracionalismo liberador” serão incorporados a seu pensamento cinematográfico. Desse modo, em *Eztetyka do sonho*, ele chegará a uma definição de arte revolucionária: “Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político, como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica”. A consciência das limitações do marxismo, de englobar e explicar uma série de questões que ultrapassam a esfera material do mundo o leva a dar uma maior dimensão à esfera do sagrado. *Cabezas cortadas* inaugura a supremacia do sagrado no cinema de Glauber. Supremacia que alcançará o total apogeu e a extrema explosão em seu último filme, *A idade da Terra* (Brasil, 1980).

Em relação a Jodorowsky, entendemos *La montaña sagrada* como seu filme-síntese. Nele, Jodorowsky promoverá a síntese de seu mundo poético e estético. Dito de outro modo, é como se os seus dois filmes anteriores, *Fando y Lis* (México, 1967) e *El Topo* (México, 1969), fossem uma preparação para o apogeu de seu universo criativo, expresso em *La montaña sagrada*. Com esse filme, Jodorowsky obtém a culminação de sua declaração de princípios e escreve seu manifesto audiovisual. Sua visão da arte, do compromisso ético do artista com sua

expressão, do diálogo que uma obra artística deve ter com o espectador e logo com o mundo está aqui presente de forma explícita. Jodorowsky percebe o cinema da mesma maneira como percebe as demais artes: como um instrumento de autoconhecimento, que, de tão amplo, envolve o autoconhecimento espiritual, evidenciado por meio de seu grande interesse por filosofias, ciências místicas, doutrinas e religiões das mais variadas procedências. A partir desse momento, Jodorowsky amplifica toda a tradição de vanguarda que tem assimilada por meio da conexão com a revolução cultural de sua época: a contracultura.

A contracultura absorve e reelabora a arte de vanguarda e, no contexto particular do cinema latino-americano moderno, demarca a passagem de um certo didatismo revolucionário (tão presente no NCL) para filmes experimentais nos quais prevalecem a agressão e o choque ao espectador. Glauber e Jodorowsky se localizam nessa passagem do didatismo para o choque, porém, mais do que despertar o espectador de sua habitual passividade e de questionar sua posição social, irão desejar transformá-lo integralmente. Esse desejo de transformação total se distancia das estratégias de aproximação espetacular realizadas pelo NCL – em sua maioria de tonalidades brechtianas – e se aproxima de outras influências como, por exemplo, a do moderno “Teatro de Vanguarda”.

Refiro-me aqui ao termo empregado pelo teórico e historiador do teatro Christopher Innes para designar certos encenadores e grupos que desenvolveram suas experiências cênicas nos anos 1950, 60 e 70, como os integrantes do Teatro do Absurdo (Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, Tardieu), o Living Theatre, Fernando Arrabal, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, etc. A marca desse teatro, em linhas gerais, será uma aspiração à transcendência e ao espiritual em seu sentido mais amplo. Daí que um teatro materialista ou de mensagem será por ele frequentemente refutado. Trata-se de um teatro que produzirá obras que representam arquétipos ou sonhos e empregam estruturas ritualistas, substituem a comunicação verbal por símbolos visuais e pautas de som, ou promovem uma intensa

participação do público em uma tentativa de despertar respostas subliminares, baseando-se no inconsciente.

Mais do que conscientizá-lo em relação a um problema material, esse teatro aspirava à transformação existencial e espiritual do espectador. Antonin Artaud, como o pai dessa vertente do teatro moderno, será neste momento uma influência compartilhada por Jodorowsky e Glauber.

Para os dois cineastas, é precisamente pelo uso de símbolos e por meio do inconsciente que se estabelecerá o contato com o espectador. Jodorowsky dirá: “Cuando uso símbolos, lo que trato de hacer es despertar una cierta reacción en el inconsciente del espectador”. Segundo o cineasta baiano, o que o inconsciente comunica ao consciente em termos de símbolos na experiência individual do sonho poderia ser desenvolvido pelo cinema como experiência coletiva. Era necessário liberar o inconsciente coletivo em um espetáculo audiovisual integral. O cinema, portanto, é sentido como um instrumento de transformação por meio de imagens oníricas e como um autêntico fluxo irracional. Para Jodorowsky, mudar o espectador define a sua ideia de revolução: “La única revolución en la que creo es la revolución completa del ser humano: intelectualmente, emocionalmente, sexualmente”.

Como vimos, tanto Glauber como Jodorowsky utilizaram formas vanguardistas e símbolos, e se direcionaram a novas relações de interação com o espectador por meio de uma linguagem onírica que aspirava dialogar com o seu inconsciente. Com isso quisemos indicar que, apesar do privilégio conferido pela crítica e pela historiografia ao NCL, a ponto de ele ser descrito como sinônimo de cinema latino-americano moderno, houve uma forma alternativa de se pensar o cinema e de concebê-lo como força transformadora. ■

Estevão Garcia é professor de História do Cinema Latino-Americano do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), cineasta, crítico e pesquisador. Autor da pesquisa *Estética, magia y revolución: un estudio comparativo entre Cabezas cortadas de Glauber Rocha e La montaña sagrada de Alejandro Jodorowsky* (Universidade de Guadalajara, México, 2010).



COMO AS REVISTAS LATINO-AMERICANAS DISCUTIRAM O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 1960 E 70



O Cinema Novo brasileiro é o movimento cinematográfico latino-americano mais celebrado pelas revistas cinematográficas especializadas da América Latina nos anos 1960. Respeitado e admirado, é elevado à mesma altura (ou mais) de outros cinemas novos mundiais e, por conseguinte, considerado uma referência para as demais cinematografias latino-americanas. Até a segunda metade da década, em comparação ao Nuevo Cine Argentino e à então recente produção do cinema revolucionário cubano, o Cinema Novo brasileiro é considerado o mais alto grau, estético e ideológico, alcançado pelo cinema latino-americano até então. Devido a essa razão, há um enorme esforço, por parte das revistas, em conseguir informações sobre o Cinema Novo e o Brasil. Por conta desse esforço, as principais fontes são os próprios realizadores e críticos brasileiros simpáticos ao movimento, como Alex Viany e José Carlos Avellar.

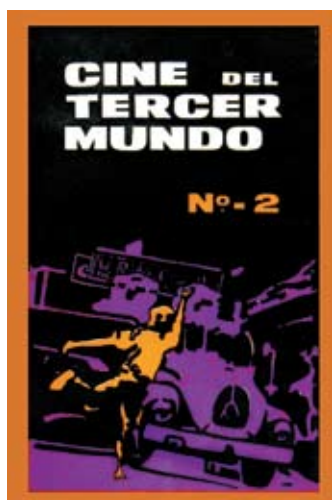
No entanto, devido às mudanças ocorridas no movimento, a partir da virada dos anos 1960/70, o entusiasmo em relação ao Cinema Novo se arrefece. Os filmes não exercem mais o mesmo impacto, principalmente, por ficarem cada vez menos explícitos em termos políticos, justamente no período de ascensão do cinema “de intervenção política” no subcontinente, em especial após o aparecimento da trilogia *La hora de los hornos*, do argentino Grupo Cine Liberación. A alegorização dos filmes brasileiros é interpretada pelas revistas, conforme uma leitura tradicional, como um subterfúgio frente ao endurecimento do regime militar, a partir do final dos anos 1960. É significativo como diminui, em relação à década anterior, a quantidade de informações sobre o cinema brasileiro nos anos 1970. A atenção das revistas

se volta a outras cinematografias, sejam as vinculadas ao cinema “de intervenção política” (basicamente Argentina, Uruguai, Bolívia e Colômbia), sejam as que conhecem um salto de produção (Venezuela, Peru e Colômbia) ou, então, por conta de um momento político que atrai a simpatia dos redatores (o Chile de Allende e a Nicarágua sandinista). Geralmente, encontramos na década de 1970 apenas notas, resenhas e escassas entrevistas, que somente informam o atual estado da produção cinematográfica brasileira, ressaltando, em geral de modo negativo, as pornochanchadas e o Cinema Marginal. Como a principal fonte são os próprios cinemanovistas ou críticos simpáticos ao movimento, o Cinema Marginal é basicamente visto de modo pejorativo.

Em relação ao aumento da produção cinematográfica nos áureos tempos da Embrafilme, é extremamente rara a existência de artigos que analisem esse *boom*. Grosso modo, há referências ao aumento da produção fílmica brasileira, mas com um tom melancólico, como o triste reconhecimento da vitória do cinema industrial sobre a ousadia estética e ideológica dos filmes do Cinema Novo do início dos anos 1960. No entanto, apesar da crescente diminuição de artigos sobre o Cinema Novo nas revistas cinematográficas especializadas, continua uma profunda simpatia em relação ao movimento e aos seus realizadores, mesmo quando os seus filmes são cada vez mais problematizados. Sublinhamos, por exemplo, que vários cinemanovistas mantêm laços afetivos com os redatores vizinhos. A proximidade ideológica com os realizadores é um vínculo importante, apesar das divergências estéticas ou querelas políticas, como podemos notar, por exemplo, com a passagem de Glauber Rocha por Cuba, ao residir na ilha por mais de um ano.

Nos anos 1960 e 1970, várias revistas cinematográficas vieram à luz na América Latina. Algumas publicações prosseguiram a “onda” do cineclubismo que invadiu o nosso território na década de 1950. No entanto, algo comum em muitas dessas revistas é a sua vida efêmera e/ou a sua periodicidade irregular. Alguns países, como Argentina ou Uruguai, se regozijam de terem tido, nas três décadas mencionadas, uma intensa atividade cineclubística e uma erudita crítica cinematográfica. Inclusive, alguns desses críticos latino-americanos colaboraram em publicações especializadas estrangeiras. Concordamos que o principal campo de disputa entre os partidários e adversários do Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) foi a crítica de jornal, enquanto que, tradicionalmente, as revistas já agrupavam redatores que compartilhavam um determinado *parti pris*. Assim, é extremamente rara uma mudança radical na linha editorial nas publicações especializadas latino-americanas – é o caso da Filme Cultura, durante a sua 2ª fase (1970-1971), com José Carlos Monteiro como o seu diretor-editor. Em suma, é possível identificar as publicações simpáticas ou francamente defensoras do NCL.

Em síntese, podemos afirmar que, por seu maior tempo de publicação, as principais revistas ideologicamente vinculadas ao NCL são Cine Cubano (Cuba), Hablemos de Cine (Peru) e Cine al Día (Venezuela). Por tal motivo, essas três publicações são uma das principais fontes de informação em qualquer estudo sobre cinema latino-americano, em especial o NCL. Uma outra publicação diretamente ligada ao NCL é a uruguaia Cine del Tercer Mundo, vinculada à experiência da Cinemateca del Tercer Mundo (C3M). Ironicamente, em relação aos três países latino-americanos com maior tradição cinematográfica (Argentina, Brasil e México),



encontramos dificuldade em identificar, com maior clareza, publicações expressamente defensoras do NCL. Esse aspecto por si só já manifesta um sintoma da situação política e cultural desses países nos anos 1960 e 1970. Claro que, nesses países, há redatores ideologicamente vinculados ao NCL, mas carecem de publicações cinematográficas especializadas francamente relacionadas ao movimento.

Posto isso, postulamos os dois – talvez – principais momentos do movimento de sístole e diástole do Cinema Novo com o resto da América Latina. Primeiro, a verve glauberiana, a partir de seu célebre manifesto *Eztetyka da fome* de 1965, e a impressionante acolhida de nossos filmes no Festival de Viña del Mar de 1967 e, em menor medida, no de Mérida de 1968. Num segundo momento, a recepção de *Macunaíma*, laureado em Mar del Plata em 1970, e a referência ao cinema brasileiro como o modelo de discurso industrialista. Esse último aspecto é tão marcante que em entrevistas e debates sobre o tema nos periódicos hispano-americanos, cabe ao cinema brasileiro ser a referência, positiva ou negativa, conforme a interpretação do redator, quando o assunto é a criação de uma indústria cinematográfica nacional.



Iremos focar a nossa atenção no segundo momento, ao discurso industrialista, uma vez que as relações entre Glauber e o resto do subcontinente são mais do que conhecidas e podemos dizer que são extremamente sacralizadas – aliás, como tudo o que diz respeito ao cineasta baiano.

O discurso industrialista postula que a criação de uma indústria cinematográfica nacional não é movida apenas por um interesse econômico mas, acima de tudo, político. A controvérsia com os defensores do cinema “de intervenção política” se deve basicamente a essa divergência. O campo do político, para essa vertente, se entende essencialmente como um conjunto de ações no âmbito das organizações políticas (partidos, sindicatos, grêmios, etc). O importante é entender que a cultura, para os defensores do cinema “de intervenção política”, é interpretada como o conjunto de ações do povo em sua luta de libertação nacional. Por sua vez, a vertente industrialista entende que a conquista do mercado local pela própria produção fílmica nacional é uma ação essencialmente política, movida por uma intenção mais ampla, a saber, o confronto com a produção estrangeira, interpretando-o como uma luta anti-imperialista. E é graças a esse fim último que ambas as vertentes, aparentemente tão opostas, convergem.



Assim, o cinema, mais do que mero entretenimento, é considerado uma manifestação da identidade nacional e popular. Portanto, não se trata apenas da defesa da geração de emprego ou renda a partir de empresas nacionais na atividade cinematográfica, mas da expressão de uma cultura. O relevante é o reconhecimento da necessidade de estabelecer um diálogo com o público. Isso significa que se torna fundamental absorver e processar os códigos narrativos da produção hegemônica, uma vez que a formação estética do público nacional, e dos próprios realizadores, se deu através dessa produção estrangeira hegemônica. Porém, os cineastas latino-americanos são cômicos das contradições inerentes ao uso desses códigos narrativos hegemônicos, buscando se afastar do chamado “cinema de espetáculo”. Talvez a tese industrialista seja a mais controversa, pois advoga que o cineasta latino-americano deve assimilar os modelos estrangeiros hegemônicos e, a partir deles, superá-los, ou seja, relacioná-los com elementos nacionais (e/ou subcontinentais).



Como não poderia deixar de ser, nas revistas, na virada dos anos 1960/70, a discussão sobre o que é cinema político é abordada. Os cinemanovistas (e os redatores simpáticos a eles) se preocupam em sublinhar, apesar dos filmes cada vez mais alegóricos, o caráter político do Cinema Novo, seja frisando a alegorização como modo de resistência na então desfavorável conjuntura nacional (censura e repressão), seja contra-argumentando aos seus críticos por intermédio do pensamento industrialista (que, reiterando, é visto como uma ação política).

Nesse sentido, as entrevistas de Joaquim Pedro de Andrade, por ocasião de *Macunaíma*, são sintomáticas. É o caso das entrevistas publicadas em Cine Cubano (reproduzida do semanário montevideano Marcha) e no periódico argentino Cine & Medios, ambas de 1971. Ou seja, são artigos voltados para o epicentro do cinema “de intervenção política” (Argentina e Uruguai). O cineasta faz coro ao discurso industrialista e reconhece que o fenômeno da alegorização dos filmes cinemanovistas é resultante de condições políticas adversas. Devido a esse argumento contextual, Joaquim Pedro se esforça, a todo custo, em demonstrar o quanto *Macunaíma* é um filme político, assim como as suas declarações industrialistas. Ele vai mais além: questiona até que ponto um filme pode realmente mudar alguma coisa. Tais declarações são um recado explícito à encomiástica retórica revolucionária do cinema “de intervenção política”.

Esse aparente ceticismo está coadunado com a necessidade de circunscrever a atual situação do Cinema Novo. Segundo Joaquim Pedro, *Macunaíma*, ao mergulhar na formação ideológica e cultural do povo brasileiro, por intermédio das concepções oswaldianas e do Tropicalismo, dá um novo tom ao político e aos filmes cinemanovistas, um outro grau (não superior; o realizador faz questão de contestar qualquer concepção evolutiva do Cinema Novo) marcado por uma intenção artística e cultural inerente ao movimento brasileiro, inclusive anterior ao atual contexto hostil. No artigo publicado na revista argentina, o cineasta indica que o cinema brasileiro de importância cultural se encontra num outro estágio, distinto das demais cinematografias da América do Sul, não superior ou mais maduro, apesar de frisar

que a cinematografia brasileira tem maior experiência enquanto fenômeno cultural (?). E a passagem mais impressionante do artigo no periódico argentino é a analogia que Joaquim Pedro estabelece entre a obra de Fernando Solanas e o Cinema Novo, ao citar que o projeto do próximo filme do realizador argentino, conforme dito a ele pelo próprio Solanas, se voltaria para o realismo fantástico (trata-se de *Los hijos de Fierro*). Ou seja, Joaquim Pedro vê na obra de Solanas a passagem de um cinema diretamente político para uma obra de caráter mais teoricamente “profundo”, em questões nacionais e populares, o que guardaria semelhanças com o próprio processo do Cinema Novo. Ressaltemos que esse processo, como sublinha o autor, é independente da censura em si, apesar de ela ser uma triste realidade, pois acaba por incentivar uma produção de estilo alegórico. Então, o esforço de Joaquim Pedro é, simultânea e paradoxalmente, reconhecer que a censura é um fator relevante para impedir a realização de filmes “explicitamente políticos”, apesar de também sublinhar que tais filmes alegóricos desenvolvem uma vertente estético-ideológica do Cinema Novo *in nuce* desde os seus primeiros ensaios. Embora Joaquim Pedro não cite, chamamos a atenção de que Octavio Getino, outro integrante do Grupo Cine Liberación, também se encontra envolvido, nesse período, com um filme alegórico, *El familiar*.

Então, o esforço de Joaquim Pedro é, simultânea e paradoxalmente, reconhecer que a censura é um fator relevante para impedir a realização de filmes “explicitamente políticos”, apesar de também sublinhar que tais filmes alegóricos desenvolvem uma vertente estético-ideológica do Cinema Novo *in nuce* desde os seus primeiros ensaios.

Em suma, as declarações de Joaquim Pedro, nas duas revistas platinas (sendo que uma é reproduzida na não menos relevante Cine Cubano, porta-voz do NCL), respondem diretamente aos desacordos ao Cinema Novo frente ao impacto do cinema “de intervenção política”. Estrategicamente, o realizador brasileiro vai do impasse ao passe, ao tomar o ponto fraco do movimento (o incômodo fenômeno da alegorização) não como algo determinado pela situação repressiva do país, mas como algo muito mais importante, inerente ao processo cultural do Cinema Novo – sendo que o grande trunfo é apontar no próprio cineasta-modelo do cinema “de intervenção política” (ninguém menos que o codiretor do impactante *La hora de los hornos*) um processo semelhante. A surpreendente (e inteligente) argumentação de Joaquim Pedro desloca o problema da alegorização dos filmes brasileiros do argumento puramente contextual (a censura e a repressão) para um princípio fundamental intrínseco ao Cinema Novo, desde os seus primórdios. O resultado desse raciocínio, ao relativizar o célebre argumento contextual por intermédio de um proposto argumento fundamental, é validar politicamente as obras dos cinemanovistas e, simultaneamente, criticar o Cinema Marginal. A sofisticada argumentação de Joaquim Pedro manifesta as sutilezas da discussão sobre o sentido e a eficácia do cinema político, fora de leituras sectárias. ■

Fabián Núñez é professor adjunto do departamento de cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Defendeu nessa mesma universidade, em 2009, uma tese de doutoramento sobre a recepção do Nuevo Cine Latinoamericano pelas revistas de cinema na América Latina.

QUANDO SE ESCREVE SOBRE CINEMA BRASILEIRO NO MEU PAÍS

Quando se escreve sobre cinema brasileiro no meu país, a Argentina, não se fala somente em filmes dirigidos e produzidos no Brasil, mas de todos os aspectos da produção, distribuição e exibição, assim como da realidade do país. Nos últimos anos há um lento processo de integração cultural regional, perceptível tanto na exibição recíproca das cinematografias quanto nas coproduções crescentes. Porém, em outros espaços – a crítica e o público em geral –, essa integração fica difícil. Este artigo quer explicar os avanços e dificuldades desta recepção em Buenos Aires.

Vê-se muito pouco cinema brasileiro na Argentina comercialmente. A recepção no país *hermano* está condicionada pelas centenárias e coloniais características da distribuição e exibição cinematográficas no mercado sul-americano. Vizinhos que não se enxergam por conta de um sistema imperialista que nos coloniza e isola mutuamente. Há cinema brasileiro apenas em Buenos Aires, e o país é imenso... Por outro lado, as dificuldades de exibição do cinema brasileiro na capital não são muito diferentes das que enfrenta o próprio cinema argentino.

“Se não pode vencer, junte-se a eles”: a distribuição e o marketing das *majors* para *Central do Brasil*, *Cidade de Deus* e *Tropa de elite* foram eficientes no mercado argentino. Nos cinemas de arte, exibem-se os filmes legitimados na Europa, muito poucos (por exemplo, *Orfeu*, *Madame Satã*, *O invasor* e *Amarelo manga*) e com inexpressivos números de público – menos de mil espectadores. Hoje em dia, este circuito está esvaziado e em crise.

O cinema brasileiro se mostra maciçamente, isso sim, nos festivais argentinos. Existe em Buenos Aires há cinco anos o Cine Fest Brasil, promovido pelo Itamaraty. Além disso, os festivais de Mar del Plata e Bafici são janelas onde é exibida a produção mais recente do cinema verde-amarelo. Em 2011, *Girimunho* levou a Menção Honrosa do festival. No Bafici deste ano, houve uma retrospectiva do Cinema Marginal. Vale dizer que, no interior da Argentina, nada é exibido.

Noutros termos, primeiro e terceiro setor (Estado e sociedade civil) se interessam na integração, e o segundo setor (as empresas de capital), somente em regime de coprodução com as multinacionais. Isso torna a atividade cinematográfica regional carente de viabilidade própria (cf. Gustavo Dahl). As iniciativas dos estados são insuficientes quando falamos em distribuição cinematográfica dentro de um processo de integração regional. Outro obstáculo são os ideários nacionalistas, de grande presença nas estéticas.

O processo de integração está se formando aos poucos, a partir dos espaços da produção, os festivais e a crítica universitária. O processo é lento por conta da sua complexidade. Outras vias e produtos da cultura já têm intercâmbios mais intensos, como o turismo, a teledramaturgia, o ensino superior e as colaborações na área de Ciência e Tecnologia, cada dia mais intensas. E por que não o cinema? Em primeiro lugar, podemos atribuir isso às características

predominantes nos filmes. Longe do período clássico-industrial, o cinema contemporâneo da América do Sul não tem uma vocação pelo grande público. Em consequência, o apelo popular é pouco e entramos num antigo debate sobre o nacional e o popular, comum também nos dois países. Em segundo lugar, com a moeda depreciada, resulta um mal negócio trazer um filme nacional para a Argentina, onde as salas de cinema de arte são cada vez menos e se torna difícil recuperar em pesos os investimentos realizados.

Considere a recepção local do cinema brasileiro organizada em três espaços: os meios massivos, as revistas especializadas e a crítica universitária. O público argentino ainda está longe do cinema brasileiro; por este motivo, a crítica nos meios massivos também é pouco valiosa. As estreias brasileiras, uruguaias e paraguaias juntas na Argentina, entre 1996 e 2003, representavam 1% do universo total do período. No entanto, as cifras referentes ao intervalo 2003-2009 são mais animadoras por conta dos acordos de codistribuição: com 26 filmes, aproximavam-se dos 3%.

A circulação regional, estimulada pelos acordos comerciais, propiciou também uma densa troca de símbolos e sentidos entre os povos, como aconteceu com *O ano em que meus pais saíram de férias*, um filme que retrata problemas sul-americanos para falar da realidade brasileira, interpretada e reconhecida pelos vizinhos enquanto “mais um”.

O primeiro sucesso do cinema da retomada em Buenos Aires foi *A ostra e o vento*, com matérias nos jornais de grande circulação, como La Nación, Clarín e Página/12, mas não críticas especializadas. Foi diferente o caso de *Central do Brasil*, que contava com a distribuição da *major* Buena Vista/Disney. Chegou com 27 cópias, capital e interior, e desatou um impacto positivo e forte na crítica. A crítica de um filme posterior de Walter Salles, *Abril despedaçado*, foi pesada. Atribuíram-lhe padrões televisivos, o que não é nenhum elogio no contexto da cinefilia argentina, especialmente agressiva quando percebe estas contaminações. O mesmo aconteceu na estreia de *Lula, o filho do Brasil*, atacado por ser “global”. A crítica permite advertir no discurso o imaginário cultural que um país tem sobre o Outro que é o Brasil. A pobreza, a violência do racismo e o narcotráfico são referências fortes da brasilidade na recepção local.

Lula, o filho do Brasil





À esquerda: *Amarelo manga*,
à direita: *O caminho das nuvens*



VERA BUNGARTEN

A crítica exerce um papel importante em relação à produção brasileira porque o público deste cinema é especializado e procura orientação; além do mais, para as estreias feitas sem propaganda, são trazidos atores e diretores globais, perfeitos desconhecidos na cena argentina... A crítica constrói um sentido para o filme e um imaginário do país de origem, é um espaço vivo e político, que reproduz (ou não) lugares comuns e estereótipos. Os jornais mencionados têm uma política de impulso ao Novo Cinema Argentino – notas de pré-estreia, entrevista a diretores, extensão das críticas, uso de fotos. Mas não há uma política da crítica que oriente a recepção do cinema da região, que ganha críticas mais sucintas, ajustadas ao comentário do tema e, às vezes, ao modo como é tratado.

Os lugares-comuns e os estereótipos se comportam paradoxalmente. Quando estão presentes, são criticados; e se não estão, se critica o filme como carente de autenticidade – porque o crítico tem esse estereótipo em mente e espera vê-lo na tela, vale dizer, projeta o seu horizonte de leitura. Quando aparecem na tela, a crítica se debruça sobre o modo “correto”, ou não, como são mostrados. *Cidade de Deus* foi criticado pela espectacularização da violência urbana, e *Tropa de elite* foi apresentado como continuação de *Cidade de Deus*, discutindo o mesmo assunto.

Nas críticas de jornais, não há distinção entre a realidade e a imagem que a mostra, o que é alienante enquanto crítica artística. A crítica passa do filme à construção de uma imagem do Brasil. Vejamos, por exemplo:

“...la favela Cidade de Deus, un barrio misérrimo de Río de Janeiro donde impera la violencia, los niños a los nueve años ya llevan revólver, trafican drogas y muchos de ellos mueren antes de los veinte. Esta favela de nombre paradójico, porque desde luego está dejada de la mano de Dios, es el ejemplo palmario del Brasil hambriento y sin ley con el que el nuevo presidente ha prometido acabar.” (Página/12, 1/2/2003)

Ou, sobre *Amarelo manga*:

“Como tantos filmes brasileños y de modo inevitable, tratándose de un país con una de las estadísticas de violencia más altas del mundo, por la película de Assis circula una tensión siempre a punto de estallar, por cualquier detalle tonto.” (Página/12, 11/3/2005)

De modo perverso e competitivo, na crítica argentina as avaliações sobre um Brasil pobre, violento e desigual continuam sendo indícios de autenticidade fílmica e de reforço, no contraponto, de um ideário argentino segundo o qual nosso país é mais justo. Vejamos o tratamento do racismo na crítica de Página/12 sobre *O caminho das nuvens*:

“...a su reaccionarismo a toda orquesta el realizador debutante Vicente Amorim le suma (...) el suficiente arrojo (de algún modo hay que llamarlo) como para poner a la impecable blonda Cláudia Abreu a hacer de pobre, en un país en el que un abrumador porcentaje de gente desposeída es negra o mulata y sufre de severos problemas de salud y nutrición. Pero claro, ya se sabe: los yanquis las prefieren rubias”. (Página/12, 22/5/2004)



Das revistas especializadas, considerei três: EscribiendoCine, OtrosCines e El Amante Cine. Nas primeiras, fala-se dos filmes e também do mundo cinematográfico brasileiro e mundial como um todo. São publicações especializadas que concentram um nicho de leitores que abrange do setor produtivo ao público cinéfilo que lê a crítica como orientação do seu consumo. Já El Amante Cine é fechada a um público cinéfilo, com uma forte política de estímulo ao Novo Cinema Argentino.

EscribiendoCine comenta argumentos e notícias sobre estreias e eventos do cinema brasileiro na cidade. Vejamos o que aconteceu com *Lula, o filho do Brasil*. A análise estilística é rara, há uma contextualização do filme em relação à circunstância política pré-eleitoral, que também aparece na OtrosCines. Aqui, a crítica de Diego Battle trata o estilo da fotografia, o roteiro e a trilha sonora. Faz um comentário forte sobre o argumento, que considera pobre e não faz jus à história real de Lula e seu impacto internacional. Para encerrar, destrói o filme por ter uma construção própria da teledramaturgia da TV Globo, com atores de novela.

Não são críticas que se aprofundam para além do plano do enredo e da direção, caracterizando-se por um estilo impressionista – crítica de opinião pessoal, que confunde a realidade brasileira com a sua representação fílmica. Não são trabalhados aspectos clássicos da crítica como adaptação, roteiro, fotografia, atuação ou montagem, ou ainda uma valoração diacrônica – para isso, a história do cinema brasileiro deveria ser conhecida, o que só acontece nos espaços universitários da pesquisa. São publicações concentradas na produção de uma crítica sobre o cinema argentino, que dedicam críticas enxutas ao resto da cinematografia mundial, num contexto de informações gerais sobre o campo da produção, distribuição e consumo.

Articular a crítica com informações do mercado e colocar as filmografias da região no mesmo espaço que quaisquer outras do exterior são trabalhos que os jornalistas deixam de fazer, imersos numa crise que apaga a especialização do crítico de cinema rumo a um jornalismo mais geral. Canais para estar por dentro não faltam: a *web* e as trocas simbólicas já comentadas nos aproximam. Penso que este debate mais aprofundado está se fazendo noutro campo da crítica, o terceiro que mencionei. As universidades da área de estudos do cinema e audiovisual, na Argentina e no Brasil, organizaram-se em associações científicas que reúnem os debates em congressos anuais de cinema. São numerosas as teses produzidas no Brasil e na Argentina sobre as relações comparadas entre um e outro cinema, historiografia e história, crítica, estética, mercado e política cinematográfica. Recomendo três sobre a integração cinematográfica do Mercosul: as de Denise Mota Silva e Gabriela Morena (PROLAM-USP), e a de Marina Moguillansky (Universidade de Buenos Aires), utilizadas como fonte para este artigo.

Falta, como já disse, uma política da distribuição, da exibição e da crítica cinematográfica e jornalística argentinas que destaque com profundidade os debates e os dilemas brasileiros que, ao final, não são tão diferentes dos que discutimos quando falamos em cinema argentino. ■

Andrea Molfetta é escritora e pesquisadora do Conselho Nacional de Pesquisas Científicas e Tecnológicas da Argentina (CONICET). Professora Visitante da USP e da UFRJ, publica sobre cinema e arte eletrônica do Cone Sul desde 1998. Organiza regularmente o Seminário Brasil-Argentina de Estudos de Cinema, com fomento das agências de Ciência e Tecnologia dos dois países, no qual promove a conexão entre as pesquisas especializadas para promover um ponto de vista comparativo e integracionista entre as culturas.

AFINIDADES ELETIVAS?

POR LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

SANGUE
LATINO



**AS IDEIAS DE
COPRODUÇÃO
COM OUTRAS
CINEMATOGRAFIAS
LATINO-AMERICANAS
AO LONGO DO TEMPO**

Mãos sangrentas

É bastante raro encontrar, no meio cinematográfico brasileiro contemporâneo, algum tipo de reação negativa ao termo “coprodução estrangeira”. Nem sempre foi assim. Até pelo menos os anos 1980, era muito comum que ele viesse acompanhado de um certo ar de desconfiança, quando não de descrédito. Sedimentou-se a ideia, sobretudo nos anos 1950-60, de que a coprodução estrangeira – especialmente com cinematografias hegemônicas – acarretaria a desagregação de certos valores nacionais autênticos em prol de uma pretensa universalidade necessária à troca de interesses comerciais. O cinema brasileiro se tornaria, assim, uma peça a meio caminho da indústria, da arte e da diplomacia. Nesse jogo, quase sempre éramos vistos como a parte “mais fraca”.

É claro que não se pode reduzir essa percepção a simples preconceito ou implicância de historiadores, críticos e cineastas do passado. Afinal, apesar do caráter fundamentalmente transnacional da maior parte das operações cinematográficas em todo o mundo e da atuação expressiva dos diversos fundos internacionais de apoio às cinematografias ditas “periféricas”, a desigualdade no jogo de forças da indústria do audiovisual persiste e é gigantesca. Por outro lado, muitas coproduções, independentemente dos agentes nelas envolvidos, exibem de fato as marcas de sua negociação: resultam em filmes anódinos, despersonalizados, oportunistas ou, o que é muito pior, politicamente corretos.

Ainda assim, é quase impensável que hoje em dia algum cineasta brasileiro sustente qualquer tipo de discurso contrário às coproduções estrangeiras com a Europa ou com os Estados Unidos: elas não só são bem-vindas e festejadas como podem significar um expressivo acréscimo às rendas de bilheteria e até mesmo uma eventual garantia de que a integridade autoral do realizador seja mantida, pois é esta última que de certa forma ainda alimenta o circuito de novidades sustentado por festivais e pela própria indústria do audiovisual.

Essa mudança de perspectiva é bem menos perceptível quando se trata de coproduções brasileiras com países da América Latina. Isso porque, ontem como hoje, falar em coproduções estrangeiras no Brasil sempre significou o reconhecimento de diferenças profundas entre os parceiros envolvidos. Já as coproduções latino-americanas resultariam de afinidades eletivas, colaborações entre países com características bem particulares mas que seriam donos, pelo menos em tese, de cinematografias irmãs. O curioso é que, quando nos referimos ao cinema feito no Brasil, raramente o entendemos como um cinema “latino-americano”. A língua que falamos é apenas um dos muitos elementos a reforçar essa fronteira estabelecida pelo senso comum. Tampouco nossa percepção sobre o que seria o cinema da América Latina abarca toda a diversidade geográfica e cultural dos países sul-americanos, da América Central e do Caribe.

Paulo Antonio Paranaguá, um dos primeiros estudiosos a desenvolver uma história comparada das cinematografias latino-americanas, já ressaltou, em *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madri: Fondo de Cultura Económica de España, 2003), que o que se chama de “cinema latino-americano” não existe como um bloco homogêneo. Há sem dúvida traços em comum, diálogos, influências ou estratégias associativas, mas também diferenças marcantes e decisivas entre as cinematografias que compõem este amplo território. Tomando por base o setor da produção de filmes, Paranaguá distingue as cinematografias “produtivas” (Argentina, México e Brasil) das “vegetativas” (demais países da América Central e do Caribe). Cuba é a exceção entre as nações caribenhas e se integra a um terceiro grupo, o “intermediário”, composto por Venezuela, Peru, Colômbia e Chile. Assim, há grande diferença nos ritmos do desenvolvimento cinematográfico de cada país, bastando tomar como exemplo as datas de produção dos primeiros longas-metragens sonoros: 1929, no Brasil e no México; 1950, na Guatemala e no Equador. Como imaginar, nesse meio-tempo, coproduções entre cinematografias tão desniveladas entre si?

Isso sem dúvida soa como reprodução, em proporções menores, da clássica dualidade entre “centro” e “periferia”. Mas, nesse caso, reconfiguram-se as posições, e países como o México, a Argentina e o Brasil é que surgem como “potências” ou “vanguardas”. Coproduzir com países latino-americanos passa a ser então um ato de resistência frente às cinematografias dominantes, sobretudo a hollywoodiana. Assim, do ponto de vista ideológico, ao mesmo tempo em que se altera uma representação tradicional de inferioridade, também se passa por cima das gritantes diferenças entre as cinematografias latino-americanas, já que todas fariam parte de um mesmo gesto de afirmação econômica, política e cultural. A ideia de um bloco homogêneo novamente se delineia, desta vez afirmativamente, pois é importante que ele exista para a afirmação de seus “líderes” – o cinema brasileiro entre eles.

Evidentemente, essa não é uma história sem conflitos e contradições. A ideia de coprodução entre o Brasil e outras cinematografias latino-americanas adquiriu diferentes significações ao



Meus amores no Rio



longo do tempo, desde a experiência isolada de *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925), considerada a primeira coprodução cinematográfica brasileira com outro país sul-americano (no caso, a Argentina), aos atuais programas oficiais de estímulo à coprodução e distribuição de filmes. Entre esses dois limites, as tensas e ambíguas relações de espelhamento com os modelos industriais da Argentina e do México (1930-40), e o nem sempre harmônico diálogo político e estético entre o Cinema Novo brasileiro e o Nuevo Cine Latinoamericano, nas décadas de 1960-70.

Nos anos 1930-50, por exemplo, o Brasil é basicamente um mercado consumidor para os filmes argentinos e mexicanos, muito mais avançados do ponto de vista industrial. Inexistem estratégias estáveis de coprodução: aliás, filmes como os brasileiros *Noites cariocas* (1935), dirigido pelo argentino Enrique Cadícamo e rodado nos estúdios da Cinédia, e *Carioca maravilhosa* (Luiz de Barros, 1935), com o ator argentino Carlos Vivan, ambos exibidos em Buenos Aires, nem mesmo se configuram como coproduções no sentido estrito do termo, pois foram realizados com recursos locais. Sucessos de público como *Deus lhe pague* (*Dios se lo pague*, Luis César Amadori, Argentina, 1948), adaptação da peça de Joracy Camargo, não tinha a participação de produtores ou de estúdios brasileiros. E um filme como *Uma aventura no Rio* (*Aventura en Rio*, Alberto Gout, 1952), apesar de contar na equipe técnica com profissionais brasileiros e de ter parte de suas filmagens em locações cariocas, continuava a ser uma produção mexicana (Producciones Calderón S.A.) distribuída pela PelMex.

Apenas nos anos 1950-60, após a falência dos grandes estúdios paulistas (Vera Cruz, Maristela) e a atuação dos produtores independentes em São Paulo e no Rio de Janeiro, é que se verificam maior constância e ousadia nas relações de produção do Brasil com os países latino-americanos. Por um lado, a aposta é no cinema de gênero, de forte apelo comercial; por outro, busca-se a aplicação das teorias de um cinema de autor dentro de uma perspectiva eminentemente política. Destacam-se nesse processo, respectivamente, as coproduções de Roberto Acácio e Carlos Hugo Christensen, e a atuação do Cinema Novo no plano internacional junto à crítica europeia e aos realizadores ligados ao Nuevo Cine Latinoamericano.

Após associar-se a Watson Macedo em comédias de grande sucesso como *É fogo na roupa* (1952) e *O petróleo é nosso* (1954), o português radicado no Brasil Roberto Acácio arriscou-se na superprodução *Mãos sangrentas* ou *Con las manos ensangrentadas* (Carlos Hugo Christensen, 1954), filme de presídio estrelado por Arturo de Córdoba e coproduzido por Mário Audrá (Maristela) e pelo mexicano Gregorio Walerstein. Essa seria a primeira de uma trilogia de coproduções, que no entanto não se completou, tendo sido realizado apenas mais um filme, *Leonora dos Sete Mares* (Carlos Hugo Christensen, 1955) com os mesmos Acácio, Audrá e Walerstein na produção. Mais bem-sucedida foi a trajetória do argentino Christensen, que, associado a Cavaleiro Lima na EMECE Produtora e Distribuidora, e também ao exibidor Luiz Severiano Ribeiro Jr., realizou quatro comédias romântico-turísticas de grande sucesso, coproduzidas pela Argentina e pelo México: *Meus amores no Rio* (1958); *Matemática o... Amor 10* (1960); *Amor para três* (1960) e *Esse Rio que eu amo* (1961).

No campo das articulações internacionais anteriores à eclosão cinemanovista, vale mencionar a realização do I Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes, realizado em Montevidéu, em maio de 1958. O congresso, do qual participaram, entre outros, o argentino



À esquerda: *O passado*
à direita: *ABC do amor*

Fernando Birri, o boliviano Jorge Ruiz, o chileno Patricio Kaulen, o uruguaio Danilo Trelles e o brasileiro Nélson Pereira dos Santos, tinha como propósito discutir os principais problemas relativos à produção independente latino-americana, mas visava também a defesa de um intercâmbio permanente entre os cineastas. O evento possibilitou a criação da Alaci - Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes (assumindo o neologismo *cineísta*), com sede em Montevideu, mas não teve resultados imediatos do ponto de vista do incremento de uma política de coproduções entre os países envolvidos. Danilo Trelles, no entanto, reaparecerá mais tarde como coprodutor de *Mandacaru vermelho* (Nélson Pereira dos Santos, 1961).

Embora se fale com frequência no despertar de uma “consciência latino-americana” comum aos cineastas surgidos nos anos 1960 em diversos países do subcontinente, ela também não redundou na formulação de políticas concretas de integração entre os movimentos cinematográficos do período. É verdade que a situação de instabilidade política e a repressão que – esta sim, orquestradamente – baixou sobre o Cone Sul nas décadas de 1960-70 dificultavam uma articulação maior entre os cineastas de esquerda. Ainda assim, parece claro que a crença em uma “latinidade” estava muito mais presente na teoria do que na prática, se tomarmos como parâmetro o sistema de coproduções.

O caso de *ABC do amor* é, nesse sentido, exemplar. O filme, realizado em 1966, pode ser visto como uma consequência longínqua do I Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes. Na época, foi saudado como uma experiência inédita de coprodução internacional com países da América do Sul, isto é, Brasil, Argentina e Chile. A realização de três episódios sobre o amor (*Noche terrible*, do argentino Rodolfo Khun; *O pacto*, do brasileiro Eduardo Coutinho; e *Mundo mágico*, do chileno Hélvio Soto) resultou em uma experiência de produção que foi classificada por Eduardo Coutinho, em entrevista concedida a Miriam Alencar (Jornal do Brasil, 20/08/1967), como “muito desanimadora”.

O projeto de *ABC do amor* era possibilitar a cada um dos realizadores produzir com baixo orçamento e liberdade criativa três curtas-metragens que, uma vez reunidos em um longa, teriam naturalmente ampliadas as suas possibilidades de inserção nos mercados de língua portuguesa e espanhola. Mas inúmeros contratempos – incluindo o golpe militar na Argentina (junho de 1966), a burocracia dos trâmites internacionais, o consequente aumento dos custos de produção e a intervenção da censura brasileira –, contribuíram para atrasar o término das filmagens e a comercialização, resultando em prejuízo para produtores e distribuidores. Na citada entrevista, Coutinho mostrava-se bastante cético em relação a uma possível continuidade dessa experiência: “A longo prazo, chegaremos fatalmente a um sistema de coproduções latino-americanas. Mas, no momento, nada parece favorecê-las”. O realizador de *O pacto* via nesse processo uma grande contradição: “Países ligados por afinidades



culturais, geográficas e de estágio econômico simplesmente se desconhecem e não podem utilizar o cinema como meio de comunicação e unificação.”

O “sistema de coproduções latino-americanas” a que se referiu Coutinho em 1967 de fato foi criado e conseguiu se estabilizar, ainda que décadas depois, isto é, a partir de meados dos anos 1990, em um contexto histórico bem diverso dos que até aqui foram comentados. A nova conjuntura apoia-se fundamentalmente nos órgãos estatais nacionais, articulados através de grandes programas de fomento à produção e à distribuição, tais como o Fondo Iberoamericano de Ayuda (Programa Ibermedia), lançado em 1997 durante a Conferência Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo ocorrida em Margarita, na Venezuela; e o Mercado del Film del Mercosur (MFM), desde 2005 organizado pelo Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata e pelo Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA). A colaboração oficial entre países latino-americanos estende-se ao âmbito televisivo, com a internacionalização, a partir de 2004-5, do programa DocTV em sua vertente ibero-americana (DocTV IB), dando espaço para coproduções com países menos visados como Colômbia, Costa Rica, Panamá e Venezuela, entre vários outros. Além disso, nos anos 1990-2000, a maior parte dos países latino-americanos conseguiu implementar leis de incentivo ou de proteção às cinematografias locais, o que pelo menos em tese serviria para potencializar os acordos internacionais.

Apesar desses avanços recentes, poucos títulos conseguem visibilidade. Um filme como *O passado* (Hector Babenco, 2007), coprodução Brasil-Argentina, que no mercado brasileiro rendeu cerca de R\$ 1,6 milhão, é algo de excepcional – mas não se deve esquecer de que se trata de um filme assinado por um diretor consagrado, tendo no elenco um astro como Gael García Bernal e, claro, com distribuição da Warner. Mas o que dizer de coproduções com o Chile, como *Achados e perdidos* (José Joffily, 2005), *Os 12 trabalhos* (Ricardo Elias, 2006), *Proibido proibir* (Jorge Durán, 2006) e *Onde andarás Dulce Veiga?* (Guilherme de Almeida Prado, 2007), que não contam com as mesmas vantagens de *O passado* e, no Brasil, não chegaram a arrecadar R\$ 300 mil cada um?

Em termos latino-americanos, devem ainda ser considerados o número limitado de países envolvidos e a desproporção de investimento nessas coproduções. Argentina e Chile são de longe os parceiros mais prolíficos: ambos, de 2005 para cá, coproduziram com o Brasil 21 filmes (segundo dados da Ancine). No mesmo período, Cuba, Venezuela, Colômbia, Uruguai e México, juntos, totalizaram apenas 12 títulos. (Veja trailers de novas coproduções em www.filmecultura.org.br)

É preciso reconhecer que ainda estamos longe da concretização de um mercado comum de cinema, muito embora o discurso da identidade latino-americana continue a dar seus frutos nas fachadas dos órgãos governamentais. A fragilidade das políticas culturais que regem grande parte das cinematografias latino-americanas; o pouco ou nenhum alcance nos mercados locais e internacionais do grosso da produção (sobretudo aquela feita em mídia digital); e, por fim, a ausência de um verdadeiro intercâmbio industrial e comercial entre os diversos países da região continuam a fazer do termo “cinema latino-americano” uma atraente abstração. ■

DISTRIBUIÇÃO E CIRCULAÇÃO DE FILMES LOCAIS NA AMÉRICA LATINA

Os cinemas latino-americanos surgem de um vasto território unido pelo espaço geográfico, por raízes culturais e históricas – de alguma maneira compartilhadas – e por projetos nacionais com objetivos semelhantes, apesar das assimetrias apresentadas no desenvolvimento industrial, capacidades produtivas, dimensão e potencialidade de mercados, políticas, legislações e contextos econômicos e socioculturais da região.

No contexto de livre comércio que rege atualmente os países, constatamos que as leis do mercado não garantem por si só a criação, produção e circulação efetiva da cultura dentro e fora de fronteiras. Por esta razão os Estados têm o direito, o dever e a responsabilidade de implementar políticas públicas que promovam, fomentem e reflitam sua diversidade cultural em todos os setores, garantindo a produção, difusão e distribuição. Nesse sentido, os quatro países permanentes do Mercosul (Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai), juntamente com os países associados (Bolívia, Chile, Equador, Peru e Colômbia) – além do país observador, México – recentemente discutiram no âmbito da RECAM - Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul a criação de projetos e políticas para compatibilizar as legislações em escala regional, bem como a tentativa de criar circuitos de distribuição, exibição e promoção internacional das cinematografias dos países do Mercosul, o que pode ser considerado os primeiros passos para um projeto multicultural.

Na região, destacam-se os acordos de codistribuição impulsados por Argentina, Brasil e Chile, que necessitam de melhorias e de serem estendidos a outras cinematografias regionais. A elaboração de dispositivos legais que garantam o estabelecimento de acordos bilaterais ou multilaterais de codistribuição intrarregional de filmes, produtos e serviços cinematográficos torna-se absolutamente necessária.

México, Venezuela, Colômbia e Peru contam com legislações nacionais para o setor cinematográfico e audiovisual. No entanto, nenhuma nação da América Central e Caribenha possui marcos jurídicos que regulem esta atividade. A ausência de compromisso dos governos com relação à produção e comercialização, e a falta de uma estratégia consciente de proteção aos esforços criativos locais têm impedido o surgimento de uma indústria nacional nesta região geográfica. Somente Porto Rico e Cuba têm leis aprovadas nesta área.

Legislação

A necessidade de compatibilizar as legislações deveria começar pela certificação de origem. O Brasil já contempla essa certificação, mas o fato de outros países do Mercosul não terem legislação específica dificulta a definição do que seja um filme nacional. Um estudo comparado das legislações dos países da América Latina poderia viabilizar a circulação das obras por meio de alíquota zero e, ainda, possibilitar redução na tarifa de importação dos insumos do setor audiovisual.

A Colômbia conta com uma nova legislação para o setor do audiovisual desde 2005. Esta lei é o resultado de um longo processo de tramitação no parlamento, quando foi criado um fundo de desenvolvimento cinematográfico cujas receitas são um imposto de 10% sobre a venda de bilheteria e uma taxa cobrada sobre diferentes elos da cadeia.

Um percentual de 70% dos recursos recolhidos pelo fundo é destinado à produção audiovisual e o restante divide-se na estruturação da indústria, passando pela promoção, distribuição e exibição dos filmes locais. Nos dez primeiros meses de vigência da lei o fundo aplicou US\$ 1,2 milhão no setor e, neste período, estrearam sete filmes colombianos – sendo que em 2000 foram realizados apenas dois filmes.

O cinema chileno também passa por um processo de reestruturação, e o surgimento de uma política para o setor, ainda que incipiente e reservada a repasses diretos, fez com que a produção crescesse. As mudanças na legislação começaram em 1999, quando o Conselho Nacional da Cultura ganhou a colaboração de órgãos econômicos oficiais, como as agências de fomento à produção e a de promoção das exportações. Foi formado, então, um fundo de desenvolvimento do cinema constituído por repasses do orçamento federal.

A nova lei de fomento ao audiovisual, que estava no Parlamento desde 2001, entrou em vigor em 2005, permitindo a organização de concursos públicos para o apoio à produção. Em 2005 foram lançados 12 filmes chilenos e, em 1997, apenas um.

Desde que os filmes de Hollywood aumentaram a sua entrada no México, devido à flexibilização da legislação gerada pelo acordo de livre comércio, o Nafta, o país procura retomar a defesa do mercado interno. Há uma tentativa de aprovar no Congresso a cobrança de uma taxa sobre a bilheteria, mas existe grande resistência do setor privado, já que deputados mexicanos sofrem forte pressão do *lobby* da indústria norte-americana em seu próprio país.

Contrariamente ao México, a Argentina tira partido das indústrias criativas internacionais, intensificando o intercâmbio de coprodução e codifusão, e assegurando a distribuição de seus produtos audiovisuais no exterior.

A América Latina produz 200 filmes por ano, mas só 5% deles são lançados fora de seu país de origem. Iniciativas como o acordo assinado entre a Ancine (Agência Nacional de Cinema), do governo brasileiro, e o INCAA (Instituto Nacional do Cinema e Artes Audiovisuais), do governo argentino, pretende reverter essa situação, apoiando a distribuição de filmes entre os dois países através de concurso público. O objetivo é apoiar a distribuição de até oito filmes de cada país por ano.

O acordo visa permitir o acesso de filmes brasileiros ao mercado exibidor argentino e ampliar a distribuição de filmes argentinos no Brasil através de mecanismos de fomento. No Brasil, o apoio aos distribuidores é concedido pela Ancine sob a forma de aportes financeiros. Na Argentina, os apoios são concedidos aos distribuidores locais pelo INCAA na forma de serviços.



À esquerda: *O labirinto do fauno*

à direita: *Histórias mínimas*

Entre os filmes beneficiados pelo acordo e que tiveram sua exibição garantida no Brasil e na Argentina, encontram-se os brasileiros *Deus é brasileiro* (Cacá Diegues, 2002), *Amarelo manga* (Claudio Assis, 2003), *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) e *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, 2003), e os argentinos *Lugares comuns* (Adolfo Aristarain, 2002), *Apasionados* (Juan José Jusid, 2002) e *Histórias mínimas* (Carlos Sorin, 2002).

O fato de as empresas culturais no Brasil movimentarem 10% do Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro, índice superior à média internacional de 7% do PIB mundial, fez com que o governo brasileiro criasse também outras medidas para contribuir com o aumento da distribuição de filmes brasileiros no mercado internacional.

Uma vez que o governo brasileiro passou a encarar a cultura como geradora de crescimento econômico e emprego, desenvolveu um projeto para exportação do audiovisual que envolve a colaboração de distintos ministérios, como o do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (através da Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos) e o Ministério da Cultura. Com esse projeto, criaram-se estruturas para a capacitação dos produtores – tanto para viabilizar a participação em fóruns internacionais, como em editais de exibição em TVs estrangeiras – juntamente com a atração de investimentos no Brasil por meio de coproduções.

Resolver a questão da distribuição dos filmes entre os países do Mercosul torna-se urgente, uma vez que estes produtos culturais nem sempre têm acesso às telas. O Estado muitas vezes é capaz de impedir que o capital externo controle a produção, mas não é capaz de garantir a distribuição e a exibição, o que Roberto Schwarz chama de “nacional por subtração”, isto é, a suposição de que a simples eliminação de influências estrangeiras irá automaticamente permitir que a cultura nacional emergja, de forma absoluta.

O papel das majors

Nos países latino-americanos destaca-se a absoluta hegemonia do cinema norte-americano e o controle quase oligopólico das *majors* (Buena Vista, UIP, Warner, Fox, Sony) nos setores de distribuição e programação da quase totalidade de salas de exibição. Entre 70% e 80% da oferta de filmes e da arrecadação corresponde a produções de origem norte-americana. Entre 15% e 22%, segundo a capacidade produtiva de cada país, correspondem a filmes locais, e a porcentagem restante — entre 10% e 15% — a títulos de outros países, inclusive os latino-americanos.

Entre as manobras adotadas para o controle da cadeia produtiva encontra-se a forte pressão dos Estados Unidos e países aliados na OMC e na Alca para que os estados reduzam subsídios no setor de produção e serviços cinematográficos e audiovisuais, além de práticas ocultas para impedir a criação de dispositivos legais para cota de tela para filmes nacionais

ou latino-americanos em países como Bolívia, Paraguai, Uruguai e Chile. Mesmo naqueles países que dispõem de legislação de fomento (cota de tela, apoio à exibição local, etc.), a competição é visivelmente desigual.

Apesar do acordo firmado em 1989, na cidade de Caracas, para a criação de um Mercado Comum Cinematográfico Latino-americano, o intercâmbio de filmes entre os países da região é muito limitado. Com frequência, um filme que desperta interesse significativo no mercado regional e internacional foi coproduzido ou distribuído por grandes empresas ou conglomerados multimídia.

Entre 2005 e 2007 observa-se claramente o reduzido número de longas-metragens latino-americanos que estrearam comercialmente nos mercados da região, bem como a baixa resposta de espectadores. Entre os filmes que tiveram êxito de bilheteria em seus próprios mercados internos e que conseguiram uma significativa distribuição e exibição nos mercados externos destacam-se *El ratón Pérez* (coprodução argentina, distribuída por Buena Vista Internacional/Disney e Filmax); *La mujer de mi hermano* (coprodução entre México, Peru, Venezuela e Colômbia distribuída por 20th Century Fox e Lions Gate Films), *Babel* e *O labirinto do fauno* (produções mexicanas associadas aos Estados Unidos e Espanha, distribuídas por Buena Vista Internacional e Warner, respectivamente).

A Venezuela tem propiciado uma crescente presença do cinema latino-americano (principalmente argentino) a partir da distribuidora estatal Amazonia. Na Argentina, as empresas de distribuição que mais ofertam títulos nacionais são as de capital local, ainda que tenham dificuldade em projetar-se além das fronteiras do país.

Em termos gerais, a distribuição intrarregional latino-americana apresenta como característica predominante a dificuldade em posicionar-se nos mercados locais, seja pelo alto custo de lançamento dos filmes, seja pela falta de incentivos fiscais e efetivos convênios de codistribuição. Contribuem ainda para essa situação as limitações dos mercados locais para a amortização dos custos das produções locais, a crítica situação socioeconômica de grande parte da população, a escassez de salas em pequenas e médias cidades do interior de cada país e a inexistência de formação crítica das novas gerações de espectadores, entre inúmeros outros fatores.

Os canais a cabo, o *home video* e as salas de arte tornam-se, portanto, espaços mais vantajosos que as salas comerciais para a distribuição de filmes latino-americanos. Nos últimos anos, a abertura de circuitos para difusão de filmes com inquietudes culturais – a exemplo das salas de arte do Brasil, dos Espacios INCAA na Argentina e, no Uruguai, das salas da Cinemateca Uruguaya –, bem como as experiências de distribuição e exibição digital implementadas no Brasil e, em menor medida, no Peru, com projeções na Bolívia e Equador, também ampliaram os espaços para exibição de filmes latino-americanos. ■

Alessandra Meleiro é Coordenadora do Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual (www.cenacine.com.br) junto ao Cebrap. Autora do livro *O novo cinema iraniano* e organizadora das coleções *Cinema no mundo: indústria, política e mercado* e *A indústria cinematográfica e audiovisual brasileira* (todas da Escrituras Editora). Docente do curso de Produção Cultural da UFF. Fez pós-doutorado na University of London (Media and Film Studies).



ALGUMAS NOTAS SOBRE TÉCNICOS IMIGRANTES LATINO-AMERICANOS E SUAS MÚLTIPLAS CONTRIBUIÇÕES

SANGUE
LATINO

Sabe-se que italianos, portugueses, espanhóis e ingleses tiveram comprovada importância na introdução e no desenvolvimento da atividade cinematográfica no Brasil. Bem menos estudada, no entanto, é a participação dos imigrantes oriundos de outros países do Cone Sul, que em diversos momentos aqui desempenharam papéis decisivos como técnicos e criadores nos campos da fotografia, da montagem, da cenografia e, de forma mais restrita, do roteiro.

Em termos estritamente numéricos, predominam os profissionais egressos da Argentina, seguidos por uruguaios e chilenos e, em menor escala, paraguaios e bolivianos. O setor da fotografia é sem dúvida aquele que mais atraiu profissionais, sobretudo os argentinos – desde Juan Etchebere, operador atuante no período silencioso (*Nos sertões do Avanhanda*, 1924), a Hugo Kovensky, requisitado fotógrafo do cinema da era pós-Collor (*Um céu de estrelas*, Tata Amaral, 1996).

Como demonstra Arthur Autran em outro texto desta edição, os anos 1930-40 foram especialmente férteis para o cinema platino, que nesse mesmo período formou fotógrafos e iluminadores como Mário Pagés, Juan Carlos Landini e Adolfo Paz Gonzales. A crise que atinge o cinema argentino na virada para os anos 1950 estimula a vinda desses fotógrafos ao Brasil, num período de grandes expectativas em torno dos estúdios paulistas. E se a Vera Cruz contava com a participação majoritária de técnicos europeus, a Maristela valeu-se sobretudo dos profissionais argentinos. Em um depoimento de 1982 ao pesquisador Afrânio Mendes Catani, Mário Audrá Jr. revela que optou pelos argentinos porque além de serem excelentes profissionais também aceitavam receber salários mais baixos, compatíveis com o tipo de produção que a Maristela buscava desenvolver. Para esses técnicos, por sua vez, trabalhar no Brasil significava escapar dos problemas políticos trazidos pelo peronismo.

Mário Pagés é certamente o nome principal desse grupo. Após trabalhar por dez anos nos Estúdios San Miguel, fixou-se no Brasil a partir de 1951, quando assinou a fotografia de *Presença de Anita*, primeiro filme da Maristela. Sua carreira no cinema brasileiro está atrelada ao modelo de estúdio. Não por acaso, depois de passar pela Maristela, pela Flama e pela Brasil Vita Filme, ingressou a partir de 1959 na televisão e no cinema publicitário.

Mas não foi a Maristela a responsável pela primeira vinda de Pagés ao Brasil, e sim o produtor e ator Roberto Acácio e o diretor Fernando de Barros, que em 1949 se juntaram para realizar a produção independente *Quando a noite acaba*. Esse filme contou ainda com o elogiado trabalho de montagem do espanhol Mario Del Rio, oriundo do cinema mexicano. Foi Fernando de Barros quem posteriormente convenceu Pagés a sair da Argentina para vir trabalhar em São Paulo. Pagés, por sua vez, trouxe para cá os operadores de câmera Juan Carlos Landini e Adolfo Paz Gonzales, igualmente formados pela prática da fotografia em estúdio.



ACERVO CINEMATECA BRASILEIRA

A influência dessa escola entre nós se faz sentir na trajetória de um fotógrafo como Hélio Silva, que trabalhou como assistente de câmera para Pagés em *Aguilha no palheiro* (Alex Viany, 1953) e como foquista de Gonzales em *Mulher de verdade* (Alberto Cavalcanti, 1954). Certa capacidade de improviso também parece ter possibilitado um diálogo mais rico entre os profissionais argentinos e brasileiros. Um filme como *Rico ri à toa* (Roberto Farias, 1957), fotografado por Juan Carlos Landini nas ruas do Rio de Janeiro e nos estúdios da Flama, é um exemplo dessa versatilidade, com uma iluminação que varia do claro-escuro típico do filme *noir* à luz solar neorrealista.

Já no contexto da década de 1960, deve-se sublinhar a trajetória de Ricardo Aronovich. Antes de sua vinda, Aronovich integrou o movimento de renovação estética do cinema argentino, dirigindo a fotografia de *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1961) e de *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961), marcos do chamado Nuevo Cine Argentino. Embora não seja extensa, sua filmografia no Brasil é marcante pela sofisticação artística e pela excelência técnica, bastando citar filmes como *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person, 1965), *Vereda da salvação* (Anselmo Duarte, 1965) e *Tempo de violência* (Hugo Kusnet, 1969), nos quais aliou com maestria experimentalismo e rigor. A partir da década de 1970, continuou sua bem-sucedida carreira na Europa, fotografando para Louis Malle, Alain Resnais, Ettore Scola e Costa-Gavras, entre outros.

Menos lembrada (talvez por estar mais próxima de um recorte comercial) é a trajetória do também argentino Rodolfo Neder, que fotografou filmes para Jece Valadão (*História de um crápula*, 1965; *Essa gatinha é minha*, 1966), Watson Macedo (*Rio, verão & amor*, 1966), Aurélio Teixeira (*Entre o amor e o cangaço*, 1965) e Rex Endsleigh (*Crime de amor*, 1965), além de diversos institucionais para a Cinédia nos anos 1970. Ligado ao Instituto de Cinematografia de Santa Fé, Neder dirigiu no Brasil curtas documentais como *A última ceia segundo Ziraldo* (1968) e *Forças e seus efeitos* (1970).

Ainda no campo do cinema popular, vale mencionar a carreira do uruguaio Américo Pini, diretor de fotografia de *Coração de luto* (Eduardo Llorente, 1967), clássico do cinema caipira com Teixeirainha. Tendo iniciado sua carreira como fotógrafo de Walter Hugo Khouri e como operador de câmera em *Mulher de verdade*, Pini chegou a dirigir e a fotografar um longa, o policial *Um crime no... verão* (1971), realizado em Porto Alegre. Expressiva também é a trajetória do paraguaio Fausto Bogado: em um curto período de tempo (1984-88) fotografou 14 filmes eróticos e de sexo explícito na Boca do Lixo de São Paulo, em prolífica parceria com Juan Bajon (*Colegiais em sexo coletivo*, *Sexo com chantilly*, *Meu marido, meu cavalo*, *A colegial sacana* e *Bonecas do amor*, entre outros).

No período conhecido como “retomada do cinema brasileiro”, Félix Monti e César Charlone destacaram-se respectivamente com *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002). No entanto, já tinham atrás de si uma longa estrada. Brasileiro radicado na Argentina, Monti começou a fotografar em meados dos anos 1960 e trabalhou com os argentinos Luis Puenzo (*A história oficial*, 1985) e Fernando Solanas (*Tangos, o exílio de Gardel*, 1985). De 1995 a 2002 assinou a fotografia de alguns filmes brasileiros de sucesso popular (*O que é isso, companheiro?*, *O auto da Compadecida*) e verdadeiros fiascos comerciais e artísticos, como *Bela Donna* e *Eu não conhecia Tururu*. O uruguaio César Charlone, por sua vez, radicado no Brasil desde 1970, manteve uma filmografia bastante regular. Nos anos 1980, enveredou por um tipo de iluminação marcada pelo estilo publicitário (*O homem da capa preta*, *Feliz ano velho*); na década seguinte, incorporou a estilização realista apropriada aos novos tempos de resgate da tradição cinemanovista (*Como nascem os anjos*, *Cidade de Deus*).

Nos outros três setores-chave da criação cinematográfica mencionados no início deste texto (roteiro, cenografia e montagem) a participação numérica dos imigrantes latino-americanos é comparativamente menor, mas não menos expressiva. O argentino Alfredo Oroz, falecido em 1993, teve no Brasil uma carreira curta, roteirizando apenas cinco filmes em um período difícil de transição do cinema brasileiro (1984-93). Sua trajetória revela uma grande capacidade de se adaptar a estilos diversos, bastando citar filmes como *Tropclips* (Luiz Fernando Goulart, 1985), *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985) e *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994).

Tendo trabalhado com teatro nos anos 1960, no Chile, Jorge Durán chegou ao Brasil logo após o golpe militar que destituiu Allende. Dividiu-se entre a assistência de direção (*Dona Flor e seus dois maridos*, *Quilombo*) e a roteirização de filmes como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1976), *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984) e *A maldição de Sanpaku* (José Joffily, 1991), entre vários outros. Dirigiu e roteirizou *A cor do seu destino* (1986) e *Proibido proibir* (2006), filmes festejados pela crítica.

O cenógrafo argentino Victor Pablo Olivo foi um dos responsáveis pelo incremento qualitativo nos filmes que a produtora Flama realizou nos anos 1950, em especial o carnavalesco *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951). Infelizmente, há pouquíssimas informações sobre esse profissional; sabe-se, contudo, que além de integrar a equipe da Flama, Olivo trabalhou intensamente no ano de 1953, participando da cenografia de *Balança mas não cai* (Paulo Wanderley), *A carne é o diabo* (Plínio



De cima para baixo:

César Charlone, Mário Pagés

e Jorge Durán

Um crime no... verão



Campos), *É pra casar?* (Luiz de Barros) e *Luzes nas sombras* (Carlos Ortiz e Heládio Fagundes). Seu último filme no Brasil foi *Com minha sogra em Paquetá* (Saul Lachtermacher, 1960), após o que retornou para a Argentina, seguindo carreira como cenógrafo e diretor de filmes.

Bastante rica e extensa é a filmografia do chileno Carlos Prieto, que no cinema desempenhou as funções de ator, maquiador, figurinista, diretor de arte e cenógrafo. Nesta última função, desenvolveu seu trabalho em sintonia com um tipo de produção mais voltada para o grande público (*Nos embalos de Ipanema*, Antônio Calmon, 1979; *Engraçadinha*, Haroldo Marinho Barbosa, 1981; *Beijo na boca*, Paulo Sérgio Almeida, 1982), aqui e ali assinando trabalhos radicalmente diversos dessa vertente, como *A queda* (Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1978).

Os montadores argentinos Maria Guadalupe e Nello Melli sem dúvida mereceriam artigos à parte. Contemporânea na Maristela de Mário Pagés e de Juan Carlos Landini, com quem foi casada, Maria Guadalupe (ou Lupe, como era mais conhecida no meio) chegou a São Paulo em 1951. Aprendeu na prática com os espanhóis Lorenzo Serrano e José “Pepe” Cañizares. Foi a primeira mulher montadora a ter uma carreira estável, pelo menos até 1972, quando coassinou a montagem de seu último longa-metragem, *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (Luís Sérgio Person), enveredando a seguir pela publicidade. Sua filmografia é extremamente diversificada, variando do faroeste caboclo (*Não matarás*, Freitas Jr., 1955) a filmes de Walter Hugo Khouri (*As amorosas*, 1968) e Sylvio Back (*Lance maior*, 1968), passando pela comédia musical (*Vou te contá...*, Alfredo Palácios, 1958), pelo documentário (*O som alucinante*, Carlos Augusto Oliveira, 1971), pelo cinema policial (*Mulheres e milhões*, Jorge Ileri, 1961) e pelo filme de cangaço (*Três cabras de Lampião*, Aurélio Teixeira, 1962).

Já o nome de Nello Melli, que desde o início dos anos 1940 atuava na indústria cinematográfica portenha, ficou mais conhecido como um dos grandes montadores do Cinema Novo. Para os realizadores ligados a esse grupo, assinou a montagem de *Os cafajestes*; *Garrincha, alegria do povo*; *El Justicero*; *Capitu* e *Brasil ano 2000*, entre outros. Metódico e extremamente inventivo (o montador pernambucano Severino Dadá foi seu discípulo confesso), montou vários filmes de seu compatriota Carlos Hugo Christensen, aliás o responsável por sua vinda para o Brasil. A partir dos anos 1970, passou a ser requisitado por realizadores mais próximos de um cinema de fatura clássica e/ou de apelo popular, com os quais colaborou em filmes como *O supercareta* (Ronaldo Lupo, 1972); *O segredo da rosa* (Vanja Orico, 1974); *Marília e Marina* (Luiz Fernando Goulart, 1976); *Deixa amorzinho... deixa* (Saul Lachtermacher, 1975) e *Na ponta da faca* (Miguel Faria Jr., 1977).

Como se vê, trata-se de um universo extremamente amplo, aqui tocado apenas em sua superfície. Todos esses nomes – e muitos outros que poderiam ser mencionados – continuam a merecer a devida atenção dos pesquisadores de cinema. ■

SANGUE
LATINO

CARLOS HUGO CHRISTENSEN

TANGO NA CABEÇA E SAMBA NO PÉ

“Quem chega ao Rio de navio jura que é um desvario da Natureza, tanta beleza que se descortina. Mas eu cheguei num DC-3 enxuto que, perfurando as nuvens, descobria imprevisos fragmentos da cidade, primícias fascinantes de seu encanto, aeronáutico e mágico *strip-tease!*” Desta maneira o cineasta argentino Carlos Hugo Christensen recorda no livro *Poemas para os amigos*, lançado em 1999, sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1945. Desembarcava pela primeira vez no cenário que, quase dez anos depois, adotaria em definitivo, transformando-se no mais carioca dos argentinos. A visita à cidade foi para rodar cenas externas de *Anjo nu* (*El ángel desnudo*), um dos filmes mais célebres de sua longa carreira.

O tomo de memórias poéticas foi seu último legado. Christensen faleceu poucos meses depois, em 30 de novembro de 1999, na cidade que adotou como sua durante 45 anos e a qual foi tema ou cenário de quase metade dos 18 filmes que realizou no Brasil. Filmou em diversos países sul-americanos antes de radicar-se no Rio de Janeiro – além da notável produção na Argentina, onde manteve uma média de dois filmes por ano na década de 1940, passou por Chile, Venezuela e Peru – tendo realizado 50 longas em pouco mais de 40 anos.

Uma segunda visita a trabalho, desta vez à Bahia, em 1954, ocorreria antes de radicar-se em definitivo no país. O cenário peculiar de Salvador, com suas ladeiras e prédios históricos, serviu como pano de fundo de *María Magdalena*, filme que encerraria seu período argentino. Estrelado pela romena Laura Hidalgo, tão linda que era considerada a Hedy Lamarr argentina, *María Magdalena* é uma alegoria cristã que conta a história de um médico por vocação que se torna vítima de intolerância e é perseguido pelas autoridades, como um Jesus Cristo moderno.



A situação pessoal de Christensen não era muito diferente: vigiado de perto há anos pelo governo do ditador Juan Domingo Perón, ele corria sérios riscos, restando-lhe apenas abandonar sua pátria. Seu destino a princípio seria o México, pela facilidade da língua, mas acabou se seduzindo pelo Brasil ao ser convidado a realizar seu primeiro filme com produção brasileira. *Mãos sangrentas*, lançado em maio de 1955, estrelado pelo mexicano Arturo de Córdova, é o filme mais brutal do diretor, sobre uma revolta de presos de uma penitenciária localizada numa ilha. A violência é chocante, porém o clima angustiante comove pela maneira que retrata homens brutalizados e desesperados.

O cineasta, à sua maneira, também escapara da prisão e da opressão, e nos anos seguintes descobriria na cultura brasileira um novo mundo de possibilidades; colorido, leve, carnavalesco.

Anos de ouro no cine argentino

Carlos Hugo Christensen nasceu em 15 de dezembro de 1914, em Santiago del Estero, capital da província argentina de mesmo nome. Seu pai tinha ascendência dinamarquesa, e há quem afirme que seria um parente distante do escritor Hans Christian Andersen, conhecido por seus contos de fadas. Carlos descobriu a paixão pelo cinema e pela literatura na adolescência e começou a trabalhar na rádio Spléndid no final da década de 30. Foi lá que um dos fundadores da produtora cinematográfica Lumiton, uma das maiores da Argentina, o convidou para trabalhar na empresa em 1939, oferecendo-lhe a oportunidade de dirigir seus próprios filmes.

O contrato com a Lumiton rendeu 20 filmes entre 1940 e 1949, com Christensen imprimindo seu estilo audacioso desde as primeiras obras. Alternando entre melodrama e comédia, revestia de um erotismo latente, até então inimaginável no cinema argentino, os enredos mais densos e trágicos, enquanto transformava histórias amenas em reflexões sobre a natureza autodestrutiva do indivíduo. O romantismo juvenil não raras vezes era barrado pela impossibilidade de amar, e flertes inocentes culminavam em situações traumáticas. Apontava John Ford e Julien Duvivier como seus diretores preferidos, mas não os reconhecia como influências diretas. Seu estilo inicial é mais próximo de Lubitsch, na comédia maliciosa, e Cukor, pela preocupação com as mulheres. Conforme seu cinema foi se tornando mais sombrio e mórbido, referências a Lang e Hitchcock tornaram-se flagrantes.

Tamanha é a importância dada por Christensen às protagonistas femininas, que sua obra pode ser classificada a partir dos diferentes perfis de suas atrizes recorrentes. María Duval (*La novia de primavera*, de 1942) e Mirtha Legrand (*La pequeña señora de Pérez*, de 1944) estrelaram suas populares comédias de amor juvenis. Geralmente ambientadas na burguesia, mostram jovens ociosas rodeadas de luxo e conforto, alienadas num cenário fútil

no qual as vicissitudes da mocidade ganham contornos de deboche. O diretor parece desprezar a superficialidade dessas relações e carrega os filmes de crítica, um brutal contraste com os complexos melodramas que fez com a exuberante Mecha Ortiz, equivalente argentina de Greta Garbo. Em *Safo, historia de una pasión*, de 1943, ela encarna uma mulher fatal que destrói a vida de um homem (Roberto Escalada) bem mais jovem do que ela. O filme escandalizou pelo modo franco com que trata o sexo e fez enorme sucesso, resultando em outra colaboração entre o diretor e o casal: *El canto de cisne*, de 1945.

O maior talento descoberto por Christensen foi Olga Zubarry, que aos 16 anos, em 1946, estrelou *El ángel desnudo*, filme no qual aparece o primeiro nu dorsal do cinema argentino. Zubarry representava um novo tipo de vampe: apaixonante e irresistível, porém nem sempre consciente de seu poder de sedução. A atriz fez outros filmes importantes de Christensen, como *Los pulpos* (1948), no papel de uma prostituta, e *La muerte camina en la lluvia* (1948), uma trama de mistério conduzida magistralmente pelo diretor, que logo se especializaria nesse gênero.

A vocação do cineasta para o suspense e o horror psicológico fica evidente em *La dama de la muerte*, filmado no Chile, em 1946, baseado num conto do escocês Robert Louis Stevenson. Carregando no contraste de luz e sombra característico do expressionismo, Christensen demonstra controle absoluto das regras do gênero, comparável aos momentos supremos de mestres do *thriller* como Fritz Lang e Alfred Hitchcock. De volta ao lar, prosseguiu no que os argentinos chamam de *cine negro*, ou Neexpressionismo, com *La trampa* (1949), um suspense policial no qual até os exageros típicos do gênero são conduzidos com maestria.

O fascínio pelo sombrio, mórbido e sinistro rendeu outras obras notáveis, como os intensos *La balandra Isabel llegó esta tarde* (no Brasil, *Cais da perdição*), filmado na Venezuela em 1950, e *Leonora dos Sete Mares*, de 1955, seu segundo longa brasileiro. Dois dos principais filmes de Christensen são estrelados por Arturo de Córdova e carregados de uma atmosfera mística que beira o sobrenatural.

O final do ciclo argentino seria coroado por duas obras irretocáveis, filmadas em 1952 para os Estudios San Miguel: *Si muero antes de despertar* e *No abras nunca esa puerta*, com adaptações de contos do escritor estadunidense William Irish.

Si muero... conta a história de um pedófilo e assassino de crianças que ronda uma escola sem ser notado pelos adultos. Narrado do ponto de vista de um dos alunos, subverte elementos de contos de fadas e os transfigura num pesadelo do mundo infantil. Chocante e impetuoso, pode ser comparado a *M – O vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang, com o mesmo poder de maravilhamento. *No abras...*, formado por dois episódios, é um dos melhores exemplos do domínio técnico de Christensen, uma narrativa clássica na qual todos os elementos se encaixam à perfeição.

Desvendando encantos cariocas

A mudança de Christensen e sua esposa Susana Freyre para o Rio de Janeiro, em fevereiro de 1954, marcou também seu retorno às comédias amenas. Fundou a EMECE Produtora e Distribuidora Ltda. e realizou *Meus amores no Rio* (1958), o primeiro filme brasileiro colorido em tela panorâmica, seguido por *Matemática o... Amor 10* (1960) e *Amor para três* (1960), todos estrelados pela encantadora Susana, com quem se casara em 1947. A trilogia revela o deslumbramento do cineasta com as delícias cariocas – o Rio de Janeiro dos bondes, praias, boates, futebol, caipirinha, mulata e samba.

No embalo da conquista da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1962, dirigiu a cinebiografia *O rei Pelé* (1963), com o próprio jogador interpretando seu papel. Enquanto isso, a lua de mel com a Cidade Maravilhosa prosseguiu nos filmes *Esse Rio que eu amo* (1961) e *Crônica da cidade amada* (1965), no qual adaptou textos de diversos autores brasileiros, unindo suas duas maiores paixões: cinema e literatura.

O amor pela palavra escrita é um tema recorrente na obra do cineasta: em *Leonora dos Sete Mares* (1955), um professor chega ao Rio de Janeiro para reencontrar a personagem do título, com quem viveu um intenso romance. No entanto, ele descobre que seu amor não é propriamente por Leonora, e sim pelas cartas apaixonadas supostamente escritas por ela. O mesmo tipo de relação ocorre com moças que se apaixonam por escritores após

lerem seus livros, em *El inglés de los güesos* (1940), *Los verdes paraísos* (1947) e *Los pulpos* (1948).

Viagem aos seios de Duília, filmado em 1964 e lançado no ano seguinte, relata a paixão por uma recordação de um passado distante e a desesperada tentativa de resgatá-lo. Conta a história de um funcionário público que se aposenta e, diante do vazio que se torna sua vida, decide ir à procura da primeira menina por quem se apaixonara, ainda na adolescência. Melancólico e cruel, reflete sobre a passagem inexorável do tempo e a armadilha de se tentar reviver velhas recordações. O roteiro é adaptado de um conto de Aníbal Machado, o autor predileto de Christensen, que levou outra de suas obras às telas em seu filme seguinte, *O menino e o vento*, em 1967. É a história da amizade incomum entre um engenheiro e um menino, que compartilham uma estranha fascinação pelo vento. A narrativa tem elementos de realismo fantástico e o epílogo aproxima-se muito do terror.

Demônios e maravilhas do horror

Os filmes setentistas de Christensen demonstram sua assimilação das exigências do cinema contemporâneo e uma maior aproximação dos gêneros populares. O diretor partiu para a realização independente e criou a empresa Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas, pela qual fez *Anjos e demônios* (1970) e *Uma pantera em minha cama* (1971), considerados precursores da pornochanchada devido ao erotismo acentuado. *Anjos e demônios* é um suspense que retrata a juventude irresponsável da época, mas se perde em situações caóticas e um bando de *hippies* caricatos. O destaque é a cena de assassinato ao som de uma versão *cover* do rock pesado *In-a-gadda-da-vida*, do Iron Butterfly.

A seguir, contratado pelo produtor Roberto Farias, realizou *Caingangue, a pontaria do diabo* (1974), sua única investida no faroeste, tendo David Cardoso como protagonista. A narrativa é convencional, derivada de clássicos hollywoodianos como *Os brutos também amam* (*Shane*), porém é mais cruel e violento, incluindo uma cena de estupro e uma castração quase explícita.

A repentina popularização dos filmes de horror, graças ao êxito mundial de *O exorcista* (1973), serviria de inspiração para o próximo ciclo do diretor. Satanismo, demonologia e missas negras eram temas em evidência quando Christensen

decidiu adaptar um conto de Carlos Drummond de Andrade no filme *Enigma para demônios*, de 1975. Monique Lafond e Luiz Fernando Lanelli são os astros dessa história envolvente, porém paradoxal: a epígrafe evoca o poeta maldito Charles Baudelaire para nos atrair ao reino do sobrenatural (“A maior astúcia do Diabo está em persuadir-nos de que não existe”), mas os verdadeiros vilões da história são pessoas comuns e sua ganância desmedida.

O diretor prosseguiu no gênero com *A mulher do desejo* (*A casa das sombras*), filmado em 1975, inspirado em textos de Nathaniel Hawthorne e Samuel Taylor Coleridge. É uma história tradicional de assombração e possessão, com José Mayer e Vera Fajardo indo morar numa mansão opressiva, aterrorizante, uma casa viva, pulsante, com portas e paredes que rangem e estalam, repleta de sombras que se movem, absorvendo móveis. Os dois filmes foram rodados na cidade mineira de Ouro Preto, cenário que propicia uma atmosfera barroca, resultando em dois dos mais elegantes filmes brasileiros de horror.

Novamente abordando a delinquência juvenil, como fizera em *Anjos e demônios*, Christensen dirigiu o suspense policial *A morte transparente*, em 1978, retratando o Rio de Janeiro de maneira totalmente diferente das epopeias boêmias que dedicara à cidade na década anterior. É um relato triste e realista da violência injustificada e fora de controle, uma reflexão sobre a escalada do crime e o declínio das relações humanas.

O diretor concluiria apenas mais dois filmes: o brasileiro *A intrusa* (1979) e o argentino *¿Somos?* (1982). O primeiro é baseado num conto de Jorge Luis Borges sobre dois irmãos que vivem na fronteira entre Brasil e Argentina, em 1897, compartilhando a mesma mulher. A relação íntima entre os homens culmina numa atração carnal mútua. Christensen, que anteriormente abordara a homossexualidade em filmes como *O menino e o vento*, *Caingangue* e *A morte transparente*, desta vez leva o tema às últimas consequências. Melancólico e misógino, é um de seus filmes mais complexos.

O tema retorna em *¿Somos?*, filme estranho e hermético, sobre a jornada de autodescoberta e despertar sexual de um rapaz, uma mistura de rebeldia apática, homossexualidade dissimulada e complexo de Édipo. Não é de seus melhores trabalhos, mas merece um olhar atento.



Christensen sofreu um ataque cardíaco fatal quando estava tentando finalizar sua última obra cinematográfica, *A casa de açúcar*, iniciado em 1996 e que consumira três anos de sua vida. Baseado num conto de Silvina Ocampo, é uma história de horror gótico inspirada no conto de fadas *João e Maria*, transferido para o mundo adulto.

É provável que o filme, caso lançado, fosse o epitáfio adequado a uma carreira que nunca caiu na acomodação. Carlos Hugo Christensen dizia que um filme “ainda não consegue resistir ao tempo”, porém uma reavaliação sistemática do conjunto de sua obra tende a ressaltar mais virtudes do que defeitos. Foi um artesão competente em todos os estilos nos quais se aventurou e soberbo nos melodramas góticos e contos de terror. O tempo parece ter sido generoso com o cinema de Christensen, e ainda que ele tenha alertado que o passado deve repousar em nossas lembranças, seu legado de sonhos (e pesadelos) merece ser revivido, redescoberto e celebrado. ■

Carlos Primati é jornalista, dedicado à pesquisa de cinema brasileiro e de gênero (horror, suspense, ficção científica). Documentou a obra do diretor José Mojica Marins, o Zé do Caixão, e idealizou a mostra Horror no Cinema Brasileiro, exibida no Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo.

SANGUE
LATINO5º ENCONTRO DE CINEASTAS
LATINO-AMERICANOS

DECLARAÇÃO FINAL

Pouco mais de trinta meses depois do nosso 4º Encontro, realizado em Caracas em setembro de 1974, uma representação dos cineastas latino-americanos comprometidos com a luta pela existência, divulgação e desenvolvimento de um cinema que seja parte inseparável da luta anti-imperialista e pela libertação nacional dos nossos povos nos reunimos novamente na Venezuela, desta vez na cidade de Mérida, convocados pelo Comitê de Cineastas Latino-americanos, contando com a decisiva cooperação e apoio do Departamento de Cinema, da Coordenação de Cultura e da Reitoria da Universidade dos Andes, que, com sua coordenação e suporte, já havia tornado possível nosso 2º Encontro em 1968.

Depois de ouvirmos os informes que as delegações participantes do Encontro apresentaram sobre a situação cinematográfica de seus países, de debater o assunto e trocar experiências em torno tanto dos aspectos globais quanto dos aspectos locais da realidade cinematográfica do continente, e de termos acompanhado ao longo destes dias a mostra de um conjunto de filmes latino-americanos produzidos recentemente e representativos dos nossos interesses e objetivos comuns, preparamos esta Declaração Final:

Há dez anos, nós – uma união de cineastas latino-americanos – fizemos o nosso 1º Encontro numa parte do território da nossa grande pátria dividida, em Viña del Mar, Chile. A visão dos filmes ali exibidos, provenientes de vários dos nossos países, somada às apresentações e discussões de ideias e experiências com relação ao nosso trabalho, nos permitiu aprofundar coletivamente, pela primeira vez, a organização e coerência dos pontos comuns e dos objetivos a alcançar.

Chegávamos então a uma etapa em que predominava o desconhecimento quase total entre nossos esforços para criar um cinema autenticamente nacional em cada um dos

países ali representados por seus cineastas e seus filmes. Estas obras foram sendo realizadas nos anos anteriores através de diversas, solitárias, complexas, difíceis e às vezes heroicas experiências, em consequência dos antecedentes e das características históricas, políticas, culturais e cinematográficas de nossas nações.

Assim foi sendo gestado o surgimento de uma cinematografia com identidade continental verdadeira, porque a estreita e sensível relação existente entre seus cineastas e a realidade latino-americana criava as condições para obras que expressassem as características comuns da nossa história e cultura, as semelhanças das situações econômicas e sociopolíticas que viveram e vivem nossos povos, e suas lutas contra o inimigo comum.

Desde aquele momento nos definimos – independente de estilos, formas de expressão ou tendências estéticas – como politicamente comprometidos no combate por uma verdadeira liberação nacional contra o imperialismo norte-americano e seus agentes antinacionais.

Ali, em Viña del Mar, em 1967, foi constatada a existência de um novo cinema latino-americano, e nos dispusemos a lutar por seu crescimento quantitativo e qualitativo e pelo incremento da sua difusão sobre a base de objetivos ideológicos e culturais que é conveniente recordar:

O novo cinema latino-americano autêntico foi, é e será somente aquele que contribua com o desenvolvimento e o fortalecimento das nossas culturas nacionais como instrumento de resistência e luta; o que trabalha com a perspectiva, por cima das particularidades de cada um dos nossos povos, de integrar este conjunto de nações que algum dia tornarão realidade a grande pátria do Rio Grande à Patagônia; o que participa como linha de defesa e resposta combativa frente à penetração cultural imperialista e frente às expressões substitutas feitas por seus colaboradores antinacionais no plano ideológico-cultural; o que leva adiante a visão continental dos nossos problemas e interesses comuns em qualquer

atividade ou frente possível, como fonte de fortalecimento e como modo de contribuir com mais eficácia aos objetivos com que nos identificamos; e o que aborda os problemas sociais humanos do homem latino-americano, situando-os no contexto da realidade econômica e política que o condiciona, promovendo a conscientização para a luta pela transformação da nossa história.

No transcorrer desses dez anos, o novo cinema latino-americano prosseguiu com sua existência, difusão e desenvolvimento. A ele se incorporaram jovens cineastas e outros se identificaram ou se aproximaram de nossas posições. O nível de compromisso político consequente e o grau de eficácia alcançado nos garantiram a solidariedade e o apoio dos cineastas progressistas e revolucionários no mundo, e o respeito e a admiração de outros povos em qualquer lugar que consigamos fazer chegar nosso trabalho. Mas, mais do que tudo, isto nos vinculou indissoluvelmente aos nossos povos, aos quais temos acompanhado em todas as formas de luta destes anos, convertendo nosso cinema em um verdadeiro instrumento de combate.

Também ganhamos o direito de ser bloqueados, de que se pratiquem contra nós diversas formas de repressão, das mais refinadas às mais brutais e sanguinárias.

Nossa unidade com as lutas e destinos vividos por nossos povos e suas vanguardas é razão de orgulho para os que de uma forma ou outra trabalham pela existência e continuidade deste cinema. Estivemos presentes nos reveses e nas vitórias, nos refluxos e nos avanços, e diante de cada uma das situações, exitosas ou adversas, predominaram nos cineastas latino-americanos o espírito de sacrifício, a maturidade política, a disposição de continuar a longa batalha pela verdadeira independência.

Se fracassaram as tentativas de nos destruir, também fracassarão as de nos diluir em reflexões ou práticas cinematográficas que cultivem o círculo vicioso da inércia, que conduzam à paralisia e à contemplação passiva frente ao refluxo que inevitavelmente se deu em alguns pontos do continente. Nós, cineastas latino-americanos, analisamos

nossa experiência com rigor e com coragem, e nesta frente de trabalho não haverá margem para o ceticismo elaborado, perigoso caminho que leva à rendição.

Não ignoramos o meio e as condições em que desenvolvemos nossas atividades. A compreensão política correta da situação internacional e continental e das particularidades de cada um dos nossos países e suas conjunturas nos permitiu e seguirá nos permitindo ajustar ou reajustar nosso trabalho à realidade, mantendo uma coerência intransigente com nossos princípios.

Nosso cinema é clandestino ou semiclandestino quando as circunstâncias ou a repressão assim o exigem; nosso cinema é alternativo às salas controladas pelas multinacionais e seus agentes internos quando seu conteúdo político ou as condições existentes em determinado país assim o demandam; e nosso cinema é também o que luta e conquista espaços no marco das relações industriais de produção, distribuição e exibição, utilizando os marcos de legalidade que apresentam a diversidade de contradições nas nossas sociedades. Porque nosso objetivo é nos comunicarmos com os diversos setores que integram o povo dentro do público cinematográfico de nossos países, onde quer que eles se encontrem e nós possamos chegar. Não fazemos culto a nenhuma forma de automarginalização investida de pureza, mas tampouco nos deixamos seduzir por mecanismos de amplitude; trabalhamos e lutamos dentro desses sistemas a partir das posições que sempre sustentamos, e por isso sabemos definir as fronteiras. Isto, não o ignoramos, exige de nós um constante crescimento no nível político, ideológico e organizativo. É um desafio que nos impõe a realidade e nós o aceitamos.

Não têm sido, não são e não serão fáceis nos próximos anos a continuidade e o desenvolvimento de nosso trabalho em alguns países do continente. Mas hoje já não somos apenas uma longa lista de filmes documentários, de ficção, cinejornais e desenhos animados, de imagens que testemunham, interpretam e acompanham a luta dos povos latino-americanos, de obras cinematográficas e de milhões de metros de celuloide em que está impressa nossa história contemporânea como arma mobilizadora e forjadora de consciência. Também somos um movimento

de cineastas unidos e comprometidos com esta luta, e em nosso grupo se conheceu a perseguição, o exílio, o cárcere, a tortura e a morte. Somos uma marca indelével na história de alguns dos nossos povos, onde transitariamente se tornou impossível continuar trabalhando: o desenvolvimento de uma consciência sólida antifascista, anti-imperialista e latino-americanista tornou possível que, de outros pontos do continente, muitos companheiros continuem a resistência através da atividade cinematográfica.

Muitas vezes mencionamos nas nossas intervenções e nos nossos documentos, e isto também observamos, que somos uma grande pátria dividida. Esta imagem define para nós um conteúdo muito concreto, e as próprias características do cinema como manifestação artística e meio cultural de comunicação social contribuíram para que nós cineastas latino-americanos sejamos, dentro do movimento cultural de nosso continente, particularmente defensores desse projeto bolivariano e martiano que nunca se cumpriu.

Profundamente identificados com as exigências que esse projeto exige e convencidos do valor que tem a nossa dedicação na área da cultura e reafirmação de nossas identidades nacionais, nos reunimos aqui para redobrar nossos esforços e seguir trabalhando.

Saudamos o surgimento das obras que moldaram a existência de um novo cinema mexicano, que já faz parte do novo cinema latino-americano.

Solidarizamos-nos, militantemente, com os cineastas e povos deste continente que sofrem a repressão fascista ou *gorila*.

Apoiamos o desenvolvimento das jovens cinematografias do Panamá e Porto Rico e as lutas de seus povos frente à agressão direta de que são objeto pelo imperialismo ianque. ■

Mérida, 27 de abril de 1977

(Leia outros textos do gênero em www.filmeicultura.org.br)

UM FILME

O CÉU SOBRE OS OMBROS de SÉRGIO BORGES

por CARLOS ALBERTO MATTOS

& SÉRGIO ALPENDRE

HERMAFRODIÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

por Carlos Alberto Mattos

A beleza do título carrega um paradoxo. A expressão “sobre os ombros” indica peso, responsabilidade. Mas o céu é eterno éter, pura leveza, vazio azul. Levar o céu sobre os ombros, embora comum a todos os humanos, é fato despercebido de tão tênue, impalpável de tão poético.

Nada melhor do que esse título para nos colocar em sintonia com o filme de Sérgio Borges. Depois de ganhar o Festival de Brasília e percorrer um circuito relativamente amplo de festivais nacionais e internacionais, ele passou como um cometa pelo circuito comercial, sem tempo para estabelecer diálogo mínimo com uma plateia mais abrangente. Até porque não é um filme que se descortine confortavelmente numa primeira e única visão. Sua duração de meros 67 minutos recomendaria mesmo uma sessão em *looping*, recomeçando imediatamente após o final para que o espectador tivesse a chance de uma segunda convivência com seus especialíssimos personagens.

Tal como a sensação contraditória sugerida pelo título, o filme nos propõe uma experiência de descentramento que só não é mais radical porque vem junto com uma geometria rigorosa na exposição. Enquanto as características dos personagens e sua relação com o real dos atores convocam a ambiguidade e a multiplicidade, o filme os apresenta dentro de um dispositivo rijo, quase maquinal, baseado no princípio do trinômio.

Já na primeira sequência, vemos cada um dos três personagens como passageiros de ônibus. Serão para nós sempre passageiros, tomados assim em trânsito, num momento qualquer, sem princípio, meio ou fim. O filme nos franqueia somente alguns relances da vida de três criaturas que não sabemos se existem, mas que são fortes na maneira única como nos é dado conhecê-las.

Em vez de momentos especiais ou decisivos, testemunhamos apenas trechos aleatórios de sua rotina – mas que justamente por serem da rotina os definem como gente.

Ali mesmo no ônibus, cada um tem nas mãos um objeto definidor, uma espécie de signo do seu estar no mundo. Don Lwei (Edjucu Moio) tem um livro. Murari Krishna (Márcio Jorge) tem o seu japamala, o rosário de orações manipulado dentro de uma bolsa de pano. Evelyn



Barbin (Sarug Dagir) tem uma flor, símbolo básico da feminilidade. Numa primeira leitura, tendemos a identificar essas criaturas respectivamente com a criação (literária), a devoção (religiosa) e a condição (feminina). Mas nosso contato posterior com elas vai elasticar bastante essas associações.

A estrutura da narrativa vai reforçar não só a desconexão entre eles, que jamais se cruzarão, mas também a aparente desconexão interna de cada um – melhor dizendo, a hibridez fundamental de cada um. O filme se organiza em blocos sucessivos de entre cinco e oito minutos, revezando sempre nessa ordem: Murari, Lwei, Everlyn. A cada novo bloco, descortinamos uma faceta do personagem. A cada nova volta do rodízio, uma camada se soma e embaralha a noção que deles vamos construindo.

Alguns pontos de simetria chamam a atenção, além da abertura no ônibus. Os três são vistos nos rituais do banho, da profissão e da dedicação íntima. Dois longos planos panorâmicos de Belo Horizonte, um diurno e outro noturno, pontuam o filme como âncoras de uma realidade que se quer localizada e específica. Se há muito a aproximar os personagens – a cidade, a situação econômica humilde, a solidão fundamental, as contradições –, há também três formas muito diferentes de lidar com a vida e os afetos.

Murari escreve a expressão “Amor!” em muros e pisos, como a indicar uma vida afetiva puramente especulativa. Seus trânsitos na cidade sugerem a coexistência de práticas e ocupações antagônicas, como as tatuagens, o *skate* e a pichação; o trabalho numa pastelaria e num *call center*; o culto à espiritualidade na seita Hare Krishna; e o papel de destaque na torcida organizada do Atlético Mineiro. Calado e enigmático, é Murari quem apenas vivencia a multiplicidade, sem necessariamente refletir sobre ela.

Lwei é a personificação do conflito. Seu amor parece mais focalizado no filho portador de deficiência. De resto, bate-se com a vida e com as ideias que tenta colocar no papel. É um rascunho de escritor que não suporta a perspectiva de publicação. Sofre com tudo e rejeita o interesse alheio. Tem fixação suicida, filiando-se a uma estirpe de escritores malditos. Imigrante africano, alheio ao mundo do trabalho, é sustentado pela mãe e tem seu corpo associado ao ócio.

Everlyn, o mais rico dos personagens, traz a hibridez no corpo e nas atividades que desenvolve. É uma transexual que divide seu tempo entre a prostituição, a proferição de palestras sobre gênero e sexualidade, e a escritura de um romance epistolar chamado *Hermafrodições literárias*. Do quatinho apertado para as salas de aula e as esquinas escuras do michê, os itinerários de Everlyn levam ao paroxismo as operações combinatórias (hermafroditas?) empreendidas pelo filme.

Os extremos se tocam naqueles seres meio marginais, meio improváveis, meio admiráveis em sua singularidade. O conceito de puta sagrada, explicado por Everlyn numa aula, aproxima-se do devoto mergulhado na materialidade que é Murari, e também do escritor



Lwei, avesso aos olhos de qualquer leitor. Everlyn remete igualmente ao emparelhamento de atores e personagens. Ela é interpretada por Sarug Dagir Ribeiro, educadora transexual que incorporou sua condição ao seu objeto de estudo. Parte dos textos que Everlyn lê no filme são da autobiografia de um hermafrodita suicida do século XIX, que Sarug estudou e do qual absorveu para o personagem o sobrenome Barbin.

Parcela importante da proposta de apagar fronteiras entre ficção e documentário se concretiza no *site* oficial do filme (<http://site.ocusobreosombros.com>), onde constam os *blogs* pessoais de Murari, Lwei e Everlyn, alimentados pelos respectivos atores. Diante das vivências ali compartilhadas, podemos aprofundar o fascinante mergulho nas avenidas de dúvida abertas pelo filme. E, afinal, compreender que a melhor recompensa que *O céu sobre os ombros* nos oferece é justamente a dúvida, ou como superá-la por uma adesão mais plena ao simulacro de realidade que nos é servido na tela.

Não há centro nesse filme. Não há “área de concentração”, como diria Everlyn em seu esmero acadêmico. O eixo de identificação com o espectador é desfeito pelos cortes paradoxais. O filme não “quer dizer” nada além de nos dar a ver aquela sucessão de fragmentos de vida nem bem começados, nem bem acabados. Os tempos mortos de algumas cenas retiram a finalidade e nos deixam simplesmente ficar com os personagens, apenas pela companhia, como amigos que se compreendem no silêncio.

Ao contrário da maioria dos filmes de aspecto documental, Sérgio Borges usa uma linguagem muito peculiar para construir suas cenas. Nada é exposto ao “olho natural” do acaso. Tudo é composto com uma sucessão de fragmentos, a montagem deslocando nosso olhar frequentemente para detalhes inesperados. Da mesma forma, a câmera de Ivo Lopes Araújo raramente aponta para o enquadramento esperado, a “melhor posição”. Nota-se uma preferência por ângulos subsidiários, em que nem sempre o centro da atenção está no centro do quadro ou mesmo dentro dele, criando com isso uma espécie de expansão do campo visual e sonoro para além do que se vê na tela.

Ao mesmo tempo, há um naturalismo quase *blasé* nas atuações, uma espontaneidade que às vezes leva a cena aos limites da não representação. Misturam-se naturalismo de enunciação e sofisticação de estilo. No entanto, há também uma luz tosca, cortes bruscos e secos, tudo contribuindo para a hibridez intrigante do filme. A banalidade é constantemente transcendida por uma poética que nasce da ambivalência dos personagens.

A fragmentação é figura de linguagem essencial no filme. A ação capta fragmentos de vida, enquanto as cenas mostram fragmentos de ação, e os quadros mostram fragmentos de cenas. Tudo funciona como um desestímulo para quem espera do cinema uma representação unívoca e “satisfatória” de gentes e atos. *O céu sobre os ombros* apela ao nosso senso de parcimônia e humildade perante as paisagens humanas. O duvidoso, o incompleto e o múltiplo é tudo o que se pode encontrar sob o céu. ■



FRAGMENTOS DE VIDA

por Sérgio Alpendre

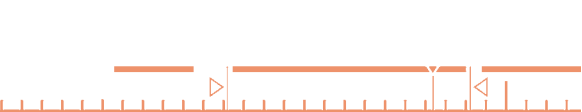
Iniciemos com uma breve analogia. Quando conhecemos uma pessoa, dependendo do nosso grau de interesse, podemos construir uma espécie de histórico mental com o que percebemos fazer parte do caráter dela. Aos poucos esse histórico vai se moldando ao sabor de novos encontros, de diálogos completados, gestos percebidos. Essa pessoa nos encanta, mas também nos decepçiona, porque é inevitável. Depois volta a nos encantar, porque também é inevitável. Revela novas facetas, que se reforçarão ou não nos próximos encontros, e se confirmarão ou não nas nossas lembranças. Mas por mais que venhamos a conhecer bem essa pessoa, tudo o que teremos dela são recortes, fragmentos de sua personalidade, o que será o bastante para determinarmos, numa leviana instância julgadora, se tal pessoa tem ou não tem personalidade. É a vida em recortes, mais ou menos fidedignos à essência percebida de qualquer vida que não seja a nossa. Peças que compõem um retrato nem sempre fiel, nem sempre preciso, mas sempre fascinante e incompleto. Assim é a vida em sociedade.

A tentativa de compreensão dos fascínios da vida e dos recortes que a compõem é um dos atributos da arte. Desde as escrituras rupestres, passando por Giotto, os artistas renascentistas, os pintores flamengos, os impressionistas, a arquitetura românica, a arte japonesa do período Tokugawa, o dadaísmo, o futurismo, a pós-modernidade, seja lá o que for, muito do que se tenta, com maior ou menor sucesso, é compreender, afinal, o mistério do mundo e de tudo que nele habita. Essa tentativa de compreensão pode surgir sob o disfarce do deslumbramento ou sob a implacabilidade de uma crítica. No cinema, uma das maneiras de tentar compreender o fascínio da vida é emular a experiência do real, fazer do que é representado um retrato fiel do vivido; e dos flagrantes de vida representada escolher as peças que irão compor tal retrato.

É o que fez Sérgio Borges, diretor estreante em longa-metragem. Ele selecionou três pessoas de Belo Horizonte para a realização de seu primeiro longa, *O céu sobre os ombros*. As três revelam histórias de vida interessantes o suficiente para segurarem sobre seus ombros o imponente céu mineiro. E não fica claro o que é inventado por eles (e improvisado em cena) e o que faz parte de suas rotinas. Melhor que seja assim. Somos apresentados a eles e temos que completar sozinhos suas manias, costumes e anseios. Compor o retrato impreciso e fascinante de uma pessoa conforme ela nos é apresentada.

Retratos fragmentados

Murari é um rapaz que se divide entre a paixão pelo tradicional clube Atlético mineiro e o fervor religioso (ele é Hare Krishna). É o personagem menos fotogênico dos três, talvez porque entre o fanatismo por futebol e o religioso não exista de fato uma grande diferença. Ainda assim, a cena em que anda de *skate* pela avenida à noite ouvindo *I've been waiting for a girl like you*, da banda Foreigner, é um dos pontos altos do filme.



Lwei é um escritor angolano que vive de obras inacabadas e tem tendências suicidas. Faz os afazeres domésticos nu ou calçando apenas um par de meias vermelhas. Seu sotaque e sua voz de tom baixo, bem como seu corpo na sombra (sobretudo numa de suas primeiras cenas, quando está ao telefone), reforçam de certa forma a fragmentação de sua experiência cotidiana. Tem uma esposa e um filho portador de deficiência mental.

Everlyn é uma transexual que dá aulas sobre sexualidade e desenvolve uma pesquisa de mestrado sobre um hermafrodita do século XIX. Enquanto não consegue viver das aulas, prostitui-se nas noites de Belo Horizonte. É o destino de boa parte dos transexuais e travestis, ainda pouco aceitos na sociedade conservadora em que vivemos.

Everlyn é sem dúvida o grande achado do filme. As cenas com ela reforçam a opção por recortes. A câmera capta partes de seu corpo enquanto ela toma banho, no pós-banho, quando ela faz programa, dá aula, quando está pensando ou enquanto lê. São partes filmadas como manda o figurino atual, consagrado desde que Lucrécia Martel abalou algumas estruturas com *O pêntano* e *Menina santa*. Ou seja, abolindo de vez a centralização. O centro do quadro não corresponde ao lugar para onde nosso olhar será direcionado. Passa a ser um lugar qualquer dentro do plano, um espaço não hierarquizado. É comum termos rostos cortados pelo limite do quadro, principalmente o rosto de Everlyn, essa pessoa lindamente complexa. A opção de cortar rostos e corpos não é nova. Mas é raro um diretor contemporâneo que saiba usá-la.

Ao contrário dos diversos filmes que imitam o estilo de Martel mundo afora, *O céu sobre os ombros* justifica a opção pela descentralização do quadro, uma vez que percebemos tratar-se de recortes, de fragmentos da vida dessas três pessoas. Em um mesmo plano podem coabitar apenas partes de corpos e objetos: partes de duas pernas, um pedaço de livro, parte de um ventilador aparecendo e sumindo do quadro conforme o movimento de sua hélice giratória, parte da tela de um computador ou de uma janela.

Há também uma salutar liberdade com a gramática cinematográfica. Enquanto Everlyn se arruma, por exemplo, a música do INXS (*Beautiful girl*, apropriadamente) não se interrompe com o corte temporal, explicitando mais uma vez a construção dramática dos recortes. Como a música entra diegeticamente (o que percebemos quando Everlyn aumenta o volume do rádio), trata-se de uma quebra do realismo, tão radical quanto imperceptível pelo espectador numa primeira visão. Borges explicita o artifício dentro de um registro predominantemente documental. São opções estranhas como essa, ruídos em nossa percepção, que fazem a força do filme, um híbrido de registro factual e representação tão homogêneo que mal percebemos quando um se sobressai ao outro.



O filme ainda traz uma crítica a pesquisadores recentes nas palavras sensatas de Evelyn, aconselhando uma pessoa que pretende fazer doutorado: “Você não pode comprar simplesmente Foucault por modismo, tem que comprar se vai realmente utilizar no projeto”. Uma vez que ler, citar ou legitimar-se pelas palavras do filósofo francês (independente do inestimável valor de seu pensamento) virou moeda corrente na academia brasileira, como se viesse dele a panaceia para todos os males e a clareza necessária para dirimir as dúvidas, nada mais pertinente do que tal observação.

Cinema mineiro e cinema português



A despeito desse comentário sobre a situação acadêmica brasileira atual, *O céu sobre os ombros* lembra bastante alguns trabalhos recentes da filmografia lusitana. O que, convenhamos, trata-se de um grande elogio, já que vem dos portugueses boa parte dos filmes mais interessantes do século XXI, de diretores talentosos como Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Pedro Rodrigues, João Canijo e outros. O sotaque de Lwei remete, para nós, brasileiros, ao Ventura dos filmes de Pedro Costa, personagem que é oriundo de Cabo Verde. Alguns planos filmados por Borges lembram, por sinal, os de Costa, sobretudo quando procuram imprimir um desenquadramento straubiano com um jogo interessante de luz e sombras (o já citado momento com Lwei conversando ao telefone nos primeiros minutos do filme). Já os recortes de imagem e som lembram um filme realizado posteriormente, *Sangue do meu sangue*, de João Canijo. Neste último, a vida desconjuntada de uma família que vive na periferia de Lisboa é narrada por meio de opções tão radicais que é frequente a divisão do nosso interesse entre dois diálogos simultâneos, captados em enquadramentos que mostram as divisões entre cômodos. Mesmo com o máximo da atenção em apenas um dos diálogos, é difícil acompanhá-lo integralmente, pois além de ouvirmos um outro diálogo temos ainda o som da TV ou do rádio, quando não dos dois aparelhos ao mesmo tempo. No tratamento da imagem, Canijo realiza a mesma operação, segregando o quadro geometricamente e opondo personagens que muitas vezes são cortados pela rigidez dos planos. A câmera se movimenta, mas ao flagrar na integridade o que estava cortado parcialmente, acaba particionando um outro personagem, num esquadrinhamento sem fim.

O céu sobre os ombros caminha na direção visual do filme de Canijo, mas seus recortes são produzidos também na montagem, com predomínio dos planos de detalhes e cortes inesperados e antecipados de algumas cenas. A música do Foreigner é encerrada de maneira abrupta. Uma tela de computador aparece cortada no quadro, fazendo com que o texto que está sendo lido apareça também cortado. Re-corte. O corte é fundamental. Na impossibilidade de conhecermos os personagens profundamente (impossibilidade dada também pela opção do registro documental, para o qual somos obrigados a montar um quebra-cabeças), Sérgio Borges segmenta ainda mais a narrativa, criando verdadeiros ruídos, como se uma instância superior (um grande irmão orwelliano?) estivesse monitorando a vida deles e acionasse um controle remoto, ocultando algumas informações que seriam importantes.

Com tantos fragmentos e retratos incompletos de vida, saímos apenas com uma certeza: a de que surgiu um diretor realmente promissor no cenário do cinema brasileiro. ■

Sérgio Alpendre é crítico de cinema, professor e pesquisador. É coordenador do Núcleo de História e Crítica da Escola Inspiratorium. Edita a Revista Interlúdio (www.revistainterludio.com.br) e mantém o blog Chip Hazard (<http://chiphazard.net>).

CINEMA PRIMORDIAL

Da viagem que empreendeu ao Afeganistão em 2002, em missão para a Bienal de Artes de São Paulo, Arthur Omar já publicou três rebentos: a instalação *Dervixx* (2005), a partir de cenas gravadas numa mesquita; o belíssimo livro de fotos e textos *Viagem ao Afeganistão* (Cosac Naify, 2010); e o longa-metragem experimental *Os cavalos de Goethe* (2011). Esse último é certamente um de seus trabalhos audiovisuais mais impressionantes, até por sintetizar uma série de procedimentos que o artista cultua através do tempo e do cruzamento de mídias. Lançado em versão reduzida num DVD não comercial, o filme não tem previsão de exibição em cinemas.

Durante sua estada em Cabul, Arthur teve a oportunidade de entrar na arena e filmar de perto a primeira partida de *buzkashi* realizada desde a queda dos talibãs. O *buzkashi* é o esporte nacional do Afeganistão, em que dezenas de cavaleiros disputam a carcaça de um bode, às vistas de uma plateia siderada, numa versão primitiva do jogo de polo. Das várias horas filmadas, Arthur usou apenas sete minutos de tempo real, submetidos a um processo de desaceleração radical, em que o cinema se avizinha da fotografia.

Ao longo de nove meses de edição, os momentos foram selecionados e os movimentos submetidos a um arsenal de microfusões, efeitos de *morphing* e reenquadramentos que provocam uma percepção inusitada das imagens. Ora a câmera se move lentamente enquanto as figuras parecem fixas no quadro; ora homens e cavalos se fundem num amálgama de carnes, panos e formas coloridas. Na plateia, em tratamento igualmente ralentado, homens vibram com o espetáculo ou encaram a câmera como nos célebres retratos “gloriosos” do autor. É a percepção do tempo e do movimento que se altera nesses *tableaux* quase imóveis, mas profundamente carregados de tensão e eletricidade. É a percepção do espaço que se intensifica no quase 3D das camadas de imagens.

Como sempre nos trabalhos de Arthur Omar, o som é parte indissociável de sua alquimia. Aqui ele lança mão de trechos do longuíssimo (seis horas) Quarteto de Cordas nº 2 de Morton Feldman, do poema físico/metafísico *Quatro quartetos* de T. S. Eliot lido por Allen Ginsberg, e de uma variada sonoplastia que inclui declamações na língua dari local. A massa sonora engravida as imagens de sentido



épico e estertores agônicos, ou detona súbitas acelerações no movimento pastoso dos cavaleiros, como diástoles na respiração tensa do filme. Trata-se de ver o esporte como um combate e este como um ato de cinema.

O título convoca a teoria das cores que Goethe sustentou poeticamente. Para ele, a cor não se opunha à escuridão, mas se formava a partir da interação entre luz e treva. Talvez não seja difícil encontrar semelhanças entre os *tableaux* de *Os cavalos de Goethe* e algumas composições de Kandinsky ou paisagens de Turner, artistas influenciados pelas ideias de Goethe sobre cor, luz e prisma.

Mas o que se impõe, para além de toda referência, é o convite de Arthur Omar a que o espectador se distancie das exigências de informação e temporalidade do documentário. A experiência sensorial deve conviver com a absorção intelectual ou mesmo sobrepor-se a ela. Se o filme começa com imagens em preto e branco do mesmo evento, em velocidade normal, é só para sair rapidamente desse registro e nos mergulhar em outra dimensão do real, que desafia noções de atualidade e fidelidade literal.

A grande força do filme está na energia poética que despeja sobre o espaço de exibição, com apelo aos estágios primordiais do cinema. De um lado, são os ecos das muitas guerras do Afeganistão que nos chegam subliminarmente através daqueles corpos e rostos em lenta euforia. De outro, são os ecos do próprio cinema das origens que se acotovelam nas cavalgadas de um Muybridge bárbaro ou nas inesperadas irrupções ferroviárias de um Lumière digital. A decomposição do movimento, a presença do trem, o estudo das cores e a ancestralidade do *buzkashi* fazem desse filme um pequeno tratado sobre o que o cinema pode ser quando não se limita a narrar. ■



E agora, Ricardo? ▶ Filme Cultura: Em anos passados você dirigiu diversos documentários para a televisão, em parcerias com a TV Cultura, e mais recentemente tem produzido filmes por conta própria, como foi o caso de *Djalioh*. Como você observa atualmente as condições de produção?

Ricardo Miranda: Olha, por um lado é menos complexo produzir, graças à tecnologia digital. E eu filmei pouco em película, desde cedo fui um entusiasta do vídeo – até por ter trabalhado na TV ainda jovem. Meu primeiro longa, *Assim na tela como no céu*, de 1991, já misturava trechos em vídeo e em película. Por outro lado, a produção em vídeo não altera as questões de produção com que os filmes se defrontam. Elas são as mesmas: figurinos, cenários, fotografia e tudo o mais. Não adianta pegar uma câmera e ficar balançando ela na frente de alguém. Mas essa tecnologia facilita muito na hora de finalizar o trabalho. No caso do *Djalioh*, eu marquei a luz e cor do filme na minha casa, com a TV conectada ao computador por um cabo HDMI. O programa que eu usei pode ser um pouco mais simples do que aquele usado pelas empresas finalizadoras, mas o resultado final em vídeo é o mesmo. Nesse caso, o que é importante não é a máquina, mas o homem, a consciência que aperta o botão. Não adianta nada ter uma grande máquina e usar sem pensar.

O embate que continua difícil é distribuir os filmes. É possível exibir em festivais e cineclubes, e existe o Canal Brasil, que exibe a nossa produção na TV a cabo, mas chegar aos cinemas é difícil. Parece que a gente faz filmes para duas ou três pessoas, mas eu quero que os filmes sejam vistos pelas multidões.

E como você vê o panorama atual da produção brasileira?

Tem uma coisa estimulante, que é essa geração nova que está se formando com a descoberta de um outro cinema. Eu dou aulas, então eu também tomo parte diretamente nessa ação de mexer com a cabeça dos caras, para não ficarem restritos a um cinema americanoide ou globonoi-de, restritos a essa discussão sobre “mercado”. Para mim, mercado é lugar de comprar banana. E é legal ver a garotada que consegue tirar isso da cabeça e pensar cinema de um jeito diferente. Eu fiz uma experiência recente que

foi muito boa, quando apresentei a uma turma os filmes do Carmelo Bene. Eles nunca tinham ouvido falar dele, que não teve nenhum filme lançado no Brasil, mas é uma figura fundamental da dramaturgia do século XX e fez a cabeça de muita gente – do Pasolini e do Glauber quando esteve na Itália, por exemplo. Vasculhando o Youtube, meus alunos encontraram alguns filmes dele e puderam montar vídeos a partir do que acharam, além de produzir textos sobre o trabalho dele. A internet permite isso. Há algum tempo, Carmelo Bene só podia ser conhecido por meia dúzia de pessoas no Brasil. Eu só conseguia conversar sobre o trabalho dele com o Julio Bressane.

Com isso, essa garotada percebe a porcaria que se está fazendo atualmente no Brasil e tenta fazer outra coisa. Conhecendo os filmes do Apichatpong Weerasethakul em vez de Woody Allen, eles podem fazer coisa melhor. Além disso, essa nova geração se aproximou de cineastas que já faziam um outro cinema – como Luiz Rosenberg Filho, Andrea Tonacci e outros – e isso mudou o panorama. Não importa o nome, hoje existe esse outro cinema, um cinema de invenção. Não um cinema “de arte”, mas com arte no seu fazer.

Após *Djalioh*, seu segundo longa de ficção, quais são seus próximos projetos?

Depois de anos dedicado a fazer documentários, eu estou tateando a ficção novamente. O meu primeiro filme, um curta de 1969 chamado *A ceia*, era uma ficção sobre um homem que era castrado num ritual sádico, que obviamente remetia à tortura, à ditadura e ao contexto da época.



A castração fazia dele um Cristo, com o uso de uma inversão de negativo para dar essa impressão. Depois, nos meus documentários, a ficção estava sempre dentro deles – eu sempre prego que o bom documentário é aquele em que é tudo mentira. Sobre o meu novo projeto, eu quero fazer um duplo do *Djalioh*. É a partir do segundo conto do Flaubert, chamado *Virtude e paixão*, e o filme vai se chamar *Paixão e virtude*, com essa pequena inversão dialética. Os dois filmes vão ser duplos que se completam, porque falam de sexualidade e brutalidade, a partir de contos que o Flaubert escreveu em outubro e dezembro de 1837, aos 16 anos. Esse segundo conto ao mesmo tempo antecipa *Madame Bovary* e remete à história de *Medeia*: é uma mulher que mata o marido e os filhos em busca do desejo, da paixão pelo amante. É uma manifestação de histeria, um diagnóstico antecipado pelo Flaubert aos 16 anos de idade, décadas antes do Freud.

Além de cineasta, você é um dos principais montadores do Brasil nas últimas décadas. Qual a sua impressão dos usos da montagem nos filmes feitos nos anos recentes?

Nos filmes ditos de mercado, basicamente se usa a lógica do *raccord*, que o Jean-Marie Straub já definiu como uma idiotice. Eu concordo um pouco com isso, gosto de cortes que quebrem o *raccord* tradicional, aquele que parece ter sido feito com duas câmeras, o *raccord* das telenovelas. A TV inutilizou o *raccord*. A grande vantagem das facilidades digitais é poder praticar livremente, como o Méliès já fazia. Méliès é que foi o grande cineasta, foi ele que criou o cinema de invenção. Isso aparece no *Fausto* do Sokurov, com usos de montagem que não se restringem ao corte do plano – a montagem inclui também efeitos como inverter a imagem. Isso tudo já era feito pelo Méliès – só que agora a gente pode fazer isso apertando duas teclas do computador. Isso não quer dizer que todo mundo saiba fazer. A máquina ajuda a fazer, mas quem faz é a cabeça.



Fausto

Os **filmes-faróis** de Ricardo Miranda

Sem ordem, sem documento, sem saber como me vieram os dez filmes.

1. ***Três cantos para Lenin*** – É o filme em que Dziga Vertov põe em prática teorias produzidas desde os anos 1920, com total emoção. Fico extasiado cada vez que assisto.
2. ***O velho e o novo (A linha geral)*** – Os filmes de Eisenstein são filmes de cabeça. Este não paro de ver e rever. A sequência da procissão transcende as teorias construtivistas do cinema. Em sala de aula é fundamental. Vi a primeira vez na Cinemateca do MAM.
3. ***Uma visita ao Louvre***, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub - Enquadramentos rigorosos e precisos vibram com cores e formas da pintura. Um filme de palavras. Extraordinário.
4. ***Fausto***, de Sokurov – É um daqueles filmes “que transformam você para sempre”. Um filme entre o pênis e a vagina. O conhecimento e o obscurantismo; Fenomenal direção. Ver e rever todos os dias. Finalmente cinema, êxtase.
5. ***Crônica de Anna Magdalena Bach*** – Fenomenal filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. Citando Straub, “uma das tarefas é achar imagens que não bloqueiem a imaginação do espectador”.
6. ***O leão de sete cabeças*** – Extraordinário filme de Glauber Rocha. Aqui Glauber engendra “um incêndio simbólico para fazer a libertação brotar das cinzas do ícone deposto”.
7. ***Mal dos trópicos***, de Apichatpong Weerasethakul - Narrativa única municiada por estranha mitologia da Tailândia. Tradição/invenção; lenda/fato; sensação/história.
8. ***Medeia***, de Pier Paolo Pasolini - Ritos, beleza, cinema. Instintos, paixões e sentimentos. Um filme que te acompanha no dia após dia.
9. ***Di-Glauber*** – Pequeno, grande, enorme, fundamental filme.
10. ***Número dois***, de Jean-Luc Godard – Godard após os experimentos do Groupe Dziga Vertov. Cotidiano e sexualidade. Ver revendo. РеvеЯ. ■

E agora, Gustavo? ▶ Filme Cultura: Como você vê as circunstâncias atuais da nova geração de cineastas, no Rio e no Brasil?

Gustavo Pizzi: Tem muita gente bacana. Uma coisa boa dos últimos anos é que atualmente qualquer um pode fazer filmes. E há uma sintonia entre o que se faz aqui e em outros estados. Não sei se dá para chamar de geração, mas tem gente com bons filmes tanto no Rio como em Pernambuco, Minas Gerais, Ceará... Isso faz diferença. Muitos desses novos realizadores fazem seus filmes sem edital e sem patrocínio. E existe uma cultura cinematográfica, que é algo que começou lá atrás, com as grandes mostras internacionais de cinema, as do Rio, a de São Paulo, chegando a essa consolidação dos festivais. Isso permitiu o encontro desses novos filmes e cineastas, como na Mostra de Tiradentes – esta é a primeira que me vem à cabeça, mas tem outros festivais. O acesso a filmes do mundo inteiro hoje também é mais fácil, e isso leva a uma situação cada vez mais interessante. E atualmente há alguns editais voltados para filmes mais baratos, com perfis mais autorais. São filmes que, pelas regras do mercado, têm menos cópias, menos divulgação, então acabam tendo menos público por conta da própria estrutura de difusão. É fundamental que o Estado garanta que eles existam, e que também dê suporte para que eles sejam vistos em outros países. Se um filme fizer 100 mil espectadores em vários países, na França, nos EUA e outros, isso é bom em todos os sentidos. Se tem uma nova geração com boa pegada de cinema, esses filmes podem encontrar público no mundo inteiro. Por isso, ela precisa tanto desse empreendedorismo, que é uma marca desses dias, como de um apoio estatal para existir e se difundir.

Quais são seus próximos projetos?

Eu não me movo pela ambição de produzir filmes cada vez maiores – tudo depende de cada projeto que me interessa fazer. Tenho feito trabalhos para televisão, o que é bom por ser um exercício constante. Tenho me dedicado à segunda temporada de uma série para a TV Brasil, chamada *Onçotô*, codirigida pelo Daniel Tandler e produzida pela L. C. Barreto. É uma série documental, a partir das ideias do Jorge Mautner sobre o Brasil – nessa temporada a gente vai focar a Região Sul, fazendo um diálogo das ideias



do Jorge com entrevistas feitas com intelectuais, artistas e cientistas da região. E tenho um projeto de longa-metragem que é anterior a *Riscado*, chamado *Gilda*. *Riscado* foi um projeto urgente, que tinha que ser feito naquele momento, então foi feito antes, porque não poderia ser feito depois. Já o *Gilda* era uma coisa há cinco anos atrás e hoje é outra, completamente diferente. Isso foi bom, o projeto amadureceu. Com *Riscado* eu não podia fazer isso – ou fazia naquele momento ou não faria nunca mais.

Como é a ideia desse filme?

A protagonista de *Gilda* é uma mulher que cria porcos e galinhas e, em certo momento, entra numa guerra contra a sua vizinha Cacilda, que desconfia que a Gilda tem um caso com o seu marido. Começa então um embate, e o filme é sobre essa guerra e sobre o amor, digamos assim. O roteiro foi inspirado numa peça que a Karine [Teles, sua esposa, protagonista de *Riscado*] fez, um monólogo escrito pelo Rodrigo de Roure que ela apresentou entre 2003 e 2004. Desde que eu vi a peça, pensei que poderia ser um filme. Um tempo depois, em 2007, tomamos coragem e escrevemos um primeiro tratamento de roteiro que tinha quase 200 páginas, com todos os personagens que ela citava no monólogo. Na peça, a personagem conta toda a vida dela; no filme, a ideia é mostrar cenas dessa vida. É uma personagem aberta, sincera, até ingênua, e as pessoas entendem mal esse jeito de ser. E tem essa questão da vizinhança, das pessoas que vivem juntas e, por qualquer bobagem, de repente podem virar inimigas. Além disso, ela cria galinhas, quer dizer, é uma coisa um pouco malvista. É uma história simples, como era *Riscado*, eu gosto disso. Tentar partir de uma história simples, que

Riscado



qualquer um entende, que mantenha uma força estética, uma intenção de mostrar as coisas de um determinado jeito e que, ao mesmo tempo, isso não se sobreponha à vida da personagem que está ali. Esse é um equilíbrio que eu acho interessante.

Os filmes-faróis de Gustavo Pizzi

1. **Vidas secas**, de Nelson Pereira dos Santos, 1963.

Esse filme me fez ver o cinema de outro jeito. Eu já tinha visto muito cinema na televisão – aí vi *Vidas Secas* aos 17 anos, logo depois que minha família se mudou para o Rio de Janeiro, e ele me fez entrar naquele ambiente e me marcou muito.

2. **Laranja mecânica (A clockwork orange)**,

de Stanley Kubrick, 1971.

Eu lembro que, quando entrei na cinefilia, tinha aqueles filmes que eram obrigatórios, mas eram muito chatos. Eu tinha medo disso antes de ver os filmes do Kubrick. Aí fui ver *Laranja mecânica* no cinema, sem saber nada sobre o filme, e fiquei vidrado. Do Kubrick eu poderia lembrar ainda de *O iluminado (The shining)*, que me provocou um choque no mesmo nível.

3. **Acosado (À bout de souffle)**, de Jean-Luc Godard, 1960.

Poderia ser *Alphaville*. O cinema do Godard é cerebral e me estimula muito. Eu prefiro os filmes mais narrativos dele, mas mesmo os mais cansativos têm uma coisa forte. Não é um tipo de cinema que eu tenho vontade de fazer, mas me deixa com vontade de fazer cinema.

4. **Uma mulher sob influência**, de John Cassavetes, 1974.

Poderia ser *Noite de estreia*. O Cassavetes, a partir de um momento da carreira, acertou um jeito de fazer cinema que parece simples e relaxado, e não é nada simples nem relaxado. A relação da câmera com os atores parece fazer alguma coisa acontecer de verdade, o que é muito difícil e é a coisa mais bonita do cinema. Eu gosto dessa verdade que a gente vê no olho dos atores, a *mise en scène* desses filmes é impressionante.

5. **Macunaíma**, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

O estilo de atuação nem é meu preferido, é grandioso e teatral. Mas as imagens do filme são muito marcantes, eu já me peguei várias vezes lembrando e pensando em imagens e pedaços do filme. Eu poderia ter lembrado de *O padre e a moça*, que tem mais a ver com meu estilo de filme, mas o *Macunaíma* marcou a memória de um jeito diferente.

6. **8 e 1/2**, de Federico Fellini, 1963.

Pode ser o maior chavão de listas de melhores, mas não tem jeito. É muito visceral e cerebral, tem um lado cínico misturado a um lado pessoal – toda vez que eu vejo de novo, encontro coisa nova.

7. **Em busca da vida (Still life)**, de Jia Zhang-ke, 2006

É um filme que entende o cinema anterior a ele e repensa tudo isso. Ele filmar a China naquele momento, com aquela represa e as pessoas tendo que sair das suas casas, enfim, me deixou curioso e me instigou a conhecer um pouco mais da cinematografia chinesa.

8. **O dragão da maldade contra o santo guerreiro**,

de Glauber Rocha, 1969

Glauber não era dos meus cineastas prediletos – dos brasileiros, eu preferia Joaquim Pedro. E eu já tinha visto *O dragão* numa fita VHS e tinha detestado. Aí fui ver o filme restaurado, em 35mm, e saí abalado do cinema, foi uma experiência estética muito forte. Eu sou totalmente a favor do digital, mas esse é um filme que precisa da película, do batimento, daquele visual dele.

9. **Jogo de cena**, de Eduardo Coutinho, 2007

É o limite entre a ficção e o documentário, e fala de uma questão que é muito importante para mim: a relação do ator com a emoção. E isso com todo mundo sentado, sem mais nada. É uma aula de simplicidade, mesmo que nada seja simples ali.

10. **O sabor da melancia (Tian bian yi duo yun)**,

de Tsai Ming-liang, 2005

Porque é um filme musical e eu sempre adorei musicais. ■



À esquerda: *Laranja mecânica*

à direita: *Acosado*



CINEMA NOVO (EM ESPANHOL) ▶ <http://www.cinemanovo.com.ar/>

O pouco conhecimento do cinema brasileiro pelos argentinos levou Matías Larrain, estudante da Universidad Nacional de La Plata, a criar, em 2005, um local na rede a partir do seu trabalho de conclusão do curso de Comunicação Audiovisual. Bom material para iniciantes de língua espanhola, o *site* Cinema Novo traça os antecedentes do movimento homônimo, sua eclosão, e faz uma análise do contexto político e social brasileiro da época. Para Larrain, o Cinema Novo era essencialmente “latino-americano”.

O *site* inclui um apanhado de declarações de realizadores cinemanovistas e uma ampla seção especial dedicada a Glauber Rocha, contendo traduções de seus textos *Eztetyka da fome* e *Eztetyka do sonho*. Os verbetes sobre diretores tratam de sete expoentes, além de Glauber, mas deixam de fora autores importantes como Gustavo Dahl, Walter Lima Jr. e Arnaldo Jabor.

No *link* “Influências atuais”, são apontadas linhas de continuidade entre o Cinema Novo e os filmes *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). O serviço é completado com uma vasta seleção de *links* sobre cinema brasileiro em espanhol e português.



LOCO POR TI ▶ <http://locoporti.org.br/>

Difícilmente haverá na *web* um portal mais abrangente e atualizado sobre cultura sul-americana em português do que o Loco por Ti. Ele foi criado em 2010, com apoio da Federação de Câmaras de Comércio e Indústria da América do Sul. A equipe de sete pessoas detecta e divulga manifestações artísticas e projetos culturais dos países da América do Sul no Brasil.

Ali se encontram informações sobre festivais de cinema, filmes sul-americanos em cartaz no Brasil, exposições de arte do subcontinente, publicações, cursos, seminários, *shows* musicais e espetáculos teatrais que promovam a integração entre o nosso país e os vizinhos de fronteira. Trata-se basicamente de um *site* de notícias curtas, mas bem editado e com remissões diretas para as fontes.

Uma seção de destaque é a “Convergência”, com notícias sobre obras, eventos e redes que aproximam dois ou mais países. É onde se encontram *alfajores* e brigadeiros, Mafalda e Mônica, guarânias e sambas, *cholas* peruanas e donas brasileiras. Uma janela em todas as páginas do *site* se abre para curtas latino-americanos disponibilizados na rede.



VÍDEO NAS ALDEIAS ▶ <http://www.videonasaldeias.org.br/>

No ano passado a ONG criada por Vincent Carelli completou 25 anos de atividades. Um livro-vídeo foi lançado para comemorar a data e fornecer um panorama do trabalho. Nesse período, o projeto Vídeo nas Aldeias levou consciência audiovisual a 37 povos indígenas em 127 aldeias. Teve filmes premiados no Brasil e no exterior. De alguma forma, ajudou a mudar a maneira de se ver o “filme de índio” e mesmo o índio na cultura brasileira.

O *site* do projeto, em português e inglês, dá conta de tudo o que é preciso saber a seu respeito: as linhas gerais de atuação, o catálogo de filmes, um “quem é quem” de realizadores indígenas, as oficinas programadas e uma seleta de textos que analisam essa opção de etnografia. “Você vê o mundo do outro e olha para o seu”, resume o cineasta Isaac Pinhanta, da etnia Ashaninka, num dos textos do livro comemorativo.

Através do catálogo pode-se visualizar os *trailers* de grande parte dos mais de 80 filmes produzidos, divididos por etnia. O acervo inclui os já clássicos *A arca dos Zo'ê*, *O espírito da TV* e *Corumbiara*. Uma loja *online* permite adquiri-los em DVD.

INFORME PETROBRAS

A preservação audiovisual na atualidade

Hernani Heffner

A preservação de imagens em movimento brasileiras é relativamente antiga, mas só ganhou verdadeiro impulso no século XXI. Em paralelo às demais ações no campo cinematográfico, voltadas com êxito para a produção e distribuição de obras audiovisuais novas, a Petrobras estendeu com acerto o investimento cultural para a salvaguarda do patrimônio fílmico acumulado por instituições, estúdios, companhias e cidadãos. Esta prática remonta a um conjunto inicial de projetos patrocinados isoladamente desde 1999, tornando-se em seguida um item da rubrica Memória das Artes do Programa Petrobras Cultural, ao final desmembrado e ainda em curso como Programa de Restauo Cinemateca Brasileira – Petrobras. Entre o histórico relançamento de *Aviso aos navegantes* em 2000 e a projeção da versão restaurada de *Xica da Silva* em 2011, patrocinou-se a recuperação de 70 títulos da filmografia brasileira.

Em uma primeira avaliação isto não seria motivo de aplauso, e sim de crítica. Para os profissionais do setor de preservação audiovisual o investimento lúcido e justificado deve estar voltado prioritariamente para a conservação de acervos, uma vez que a restauração de obras isoladas tem alto custo e os materiais restaurados precisam ser conservados em seguida. Dentro da lógica da cadeia de preservação, a infraestrutura e as ações de conservação física dos materiais audiovisuais precedem quaisquer outras intervenções. Este aspecto é tão mais significativo ao se considerar que as reservas técnicas da

O dragão da maldade contra o santo guerreiro

(antes e depois da restauração)



Cinemateca Brasileira, as melhores do país, estão distantes dos parâmetros de guarda climatizada indicados por organizações internacionais. Os materiais restaurados têm necessariamente sua preservação abreviada pelas condições existentes de conservação. Não houve a criação de editais ou concursos específicos voltados para a modernização da infraestrutura de conservação das instituições de preservação audiovisual espalhadas pelo país. A ausência de uma política mais ampla se completava, dentro desta perspectiva, com o reparo de que alguns títulos restaurados não estavam com suas matrizes em mau estado de conservação, justificando-se apenas por argumentos históricos e culturais.

A ação recente nesse campo alcançou notável repercussão pública e contribuiu decisivamente para a revalorização do passado do cinema brasileiro. Os méritos se multiplicam



por conta da estabilização e aceitação de uma cultura da preservação audiovisual no Brasil. Isto permitiu a continuidade do Departamento de Restauração da Labocine, responsável pelos projetos do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro – *Aviso aos navegantes*, *Tudo azul*, *Menino de engenho*, *O país de São Saruê*, *O homem que virou suco*, *Rico ri à toa* – e de toda a obra de Nelson Pereira dos Santos. Mais do que isso, permitiu o ingresso do país na seara da restauração digital, propiciando o aporte financeiro à altura do desafio e do custo da novidade que se tornaria padrão para toda a atividade audiovisual. Desenvolvida principalmente pela Cinemateca Brasileira, por conta dos projetos de recuperação das obras de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, iniciativa das respectivas famílias, alavancou intenso debate técnico, estético e ético. A *expertise* formada levou Paloma Rocha ao ambicioso projeto de restaurar *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* em resolução 4k na Inglaterra, entregando o trabalho ao restaurador brasileiro João Sócrates de Oliveira e seu laboratório Prestech. O resultado primoroso no tocante à imagem, à observância de padrões e preceitos de preservação audiovisual, e ao restauro do som, este a cargo de José Luiz Sasso, transformou o filme no ápice de todo esse processo recente, à altura do seu valor como obra de arte.

O aparecimento e manutenção de serviços, técnicos, cursos de formação, organismos de classe, festivais e mostras especializados, além de uma crescente reflexão em nível de pós-graduação, demonstra o impacto oriundo dos projetos de restauração fílmica. Uma verdadeira cultura se formou em torno do processo. A aparente chave desse retorno amplo, motivado na prática por uma demanda setorial há muito represada, foi o dramático apelo em torno de filmes sob risco real de desaparecimento. A reclamada urgência de atuação neste setor encontrou de fato uma situação exemplar, a do estúdio Cinédia e seu acervo fílmico. A companhia vinha de uma tragédia recente – as chuvas torrenciais que se abateram sobre a cidade do Rio de Janeiro em 1996 e inundaram todas as instalações da empresa, incluindo o depósito de películas – e até 2000 só conseguira patrocínio para restaurar um único longa-metragem, o famoso *O ébrio*, recuperado e relançado em 1998 através da Riofilme.

O grande mérito aqui não foi só acorrer quase prontamente, mas sobretudo proporcionar talvez uma estabilização ou, pelo menos, um alongamento no tempo, de um processo vivenciado anteriormente como precário e fadado à degradação ou perda. A Cinédia é um caso exemplar, por ter sido a pioneira absoluta de ações de restauração

fílmica e por ter realizado tal operação para quase todo o seu acervo por duas vezes. Essas intervenções anteriores relevam pela pouca durabilidade física, pelas alterações editoriais das obras e pela não conjugação dessa ação com a conservação rigorosa de matrizes originais e novas. No contexto mais recente, e mais maduro e experiente, reconhecem-se assim de um lado os danos causados por décadas de descaso e poucos recursos, sendo a filmografia brasileira antiga e moderna sobrevivente uma das mais degradadas do mundo a esta altura, e de outro a necessidade de aperfeiçoamento não só de mecanismos de fomento, mas também de princípios conceituais e de planejamento.

Dentre todos os projetos patrocinados recentemente o mais significativo talvez seja o de *Bonequinha de seda*. Não se trata do valor da obra em si ou dos resultados alcançados, mas da intervenção de restauração possível em dado contexto e do valor deste trabalho atual para o conjunto da filmografia brasileira remanescente. Os negativos originais do filme já estavam deteriorados apenas 12 anos após seu lançamento em 1936. A primeira intervenção restauradora foi feita a partir de cópias de exibição, visando a reconstrução editorial da obra. Não havia tecnologia em 1948-52 para atenuar os danos visuais e sonoros e as perdas causadas pelas contínuas exibições. Da mesma forma, em 1976, pouco mais se fez do que renovar a matriz de segurança, resultando novo material com um pouco mais de problemas do que o anterior. A perda deste em 1996 e a necessidade de retorno ao contratipo dos anos 50, a esta altura em processo acelerado de deterioração, agregando ainda mais perdas à informação audiovisual original, trouxe um questionamento quanto à possibilidade e à necessidade de interromper a série histórica de degradações. Este foi o papel da Petrobras, não só neste caso específico, mas dentro da história da preservação audiovisual brasileira. *Bonequinha* foi salvo

fotoquimicamente, o que não alterou as marcas de degradação anteriores, mas está sendo submetido a nova restauração, desta vez digital, uma parceria da Cinédia com a Labocine e a Rob Filmes, proporcionada pela ação anterior da Petrobras, que elimina grande parte dos ruídos acumulados até então. O grau de enfrentamento dos problemas foi de tal ordem que o fabricante do *software* de restauração o aperfeiçoou a partir das dificuldades evidenciadas pelo filme.

Forjou-se assim uma cultura produtiva da preservação audiovisual, cujos méritos ainda estão por ser avaliados devidamente em toda sua extensão, sem prejuízo do reconhecimento imediato da ação de todos os agentes envolvidos. Tanto a Petrobras quanto o setor aprenderam sobre as peculiaridades e as dificuldades da área, estendendo o foco de um ou outro filme, uma ou outra filmografia com necessidades de restauro, também para a infraestrutura que abarca grande parte deles. O Programa de Restauro Cinemateca Brasileira – Petrobras atraiu poucos arquivos audiovisuais já constituídos, que não podem e não têm interesse de abrir mão de seus acervos para terceiros, mas revelou-se muito apropriado para materiais em posse de colecionadores, amadores, familiares e pequenas instituições sem foco na preservação audiovisual. Por outro lado, o Instituto Herbert Levy, com patrocínio da Petrobras, está investindo pioneiramente na constituição de nova e moderníssima reserva técnica de filmes, a do Centro Técnico Audiovisual da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, que uma vez inaugurada promete revolucionar a conservação de filmes no país, constituindo-se em marco definitivo desse novo tempo que vem sendo gestado há pouco mais de uma década.

Hernani Heffner é conservador-chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual - ABPA

ECT		ONADO INE PARA A E DEPOIS.
TELEGRAMA RAPIDEZ E CONFIABILIDADE A SUA DISPOSIÇÃO	ATT: HECTOR GACIA MESA, TERESITA TOLETO Y DEMAS COMPAÑEROS DE LA CINEMATECA DE CUBA AL MOMENTO EN QUE SE REANUDAN LAS PELACIONES ENTRE CUBA Y BRASIL QUEREM OS SALUDAR LA CINEMATECA DE CUBA Y AGRADECER A TODOS LOS COMPAÑEROS CUBANOS DE LA CINEMATECA LA PERMANENTE COLABORACION QUE NOS HAN BRINDADO DURENTE TODOS ESTES AÑOS. ESTAMOS SEGUROS DE QUE ESTA COLABORACION SERA INPLEMENTADA A LO MAXIMO . INFORMAMOS REALIZACION SESION COMEMORATIVA REANUDAMENTO RELACIONES EL PROXIMO SABADO EN RIO DE JANEIRO, CON LA PRESENTACION DE MEMORIAS DEL SUUBDESAPROLLO, NOW, POR PRIMEFA VEZ Y OMARA, CON LOS AUSPICIOS DE CINEMATECA DO MAM , CAPIBE COMUNICACIONES Y DEMAS ORGANIZACIONES CULTURALES Y PROFESIONALES DEL CINE BRASILEIRO. SALUDOS FRATERNALES, COSME ALVES NETTO, JOSE CARLOS AVELLAR, RONALD MONTEIRO Y DEMAS COMPAÑEROS DE LA CINEMATECA DO MUSEU DE APTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. GA 00+ 2122084ETUR BR 11.05 28511419+.	TELEGRAMA FONADO É CÔMODO. TELEFONE PARA A ECT HOJE E PAQUE DEPOIS.
ECT		ECT
GRAMA RAPIDEZ E TODAS A SUA DISPOSIÇÃO		TELEGR É CÔMODO. ECT HOJE

um filme de
CARLOS REICHENBACH

EXTREMOS DO PRAZER



**LUIZ CARLOS BRAGA TAYA FATOOM ROBERTO MIRANDA
VANESSA EUDES CARVALHO ROSA MARIA PESTANA RUBENS PIGNATARI**
participação especial **SANDRA GRAFFI**

montagem **EDER MAZINI** co-produtores **HELENA FILMES** e **ALFREDO COHEN**

**SERÁ QUE LHE ENSINARAM, QUANDO ELA ERA PEQUENA,
QUE A DOR LEVARIA AO PRAZER?** (JOHN LENNON - "Girl")



Cinematográfica F. J. Lucas Netto Ltda.



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



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

AmiCTAv

Secretaria do Audiovisual
Ministério da Cultura

