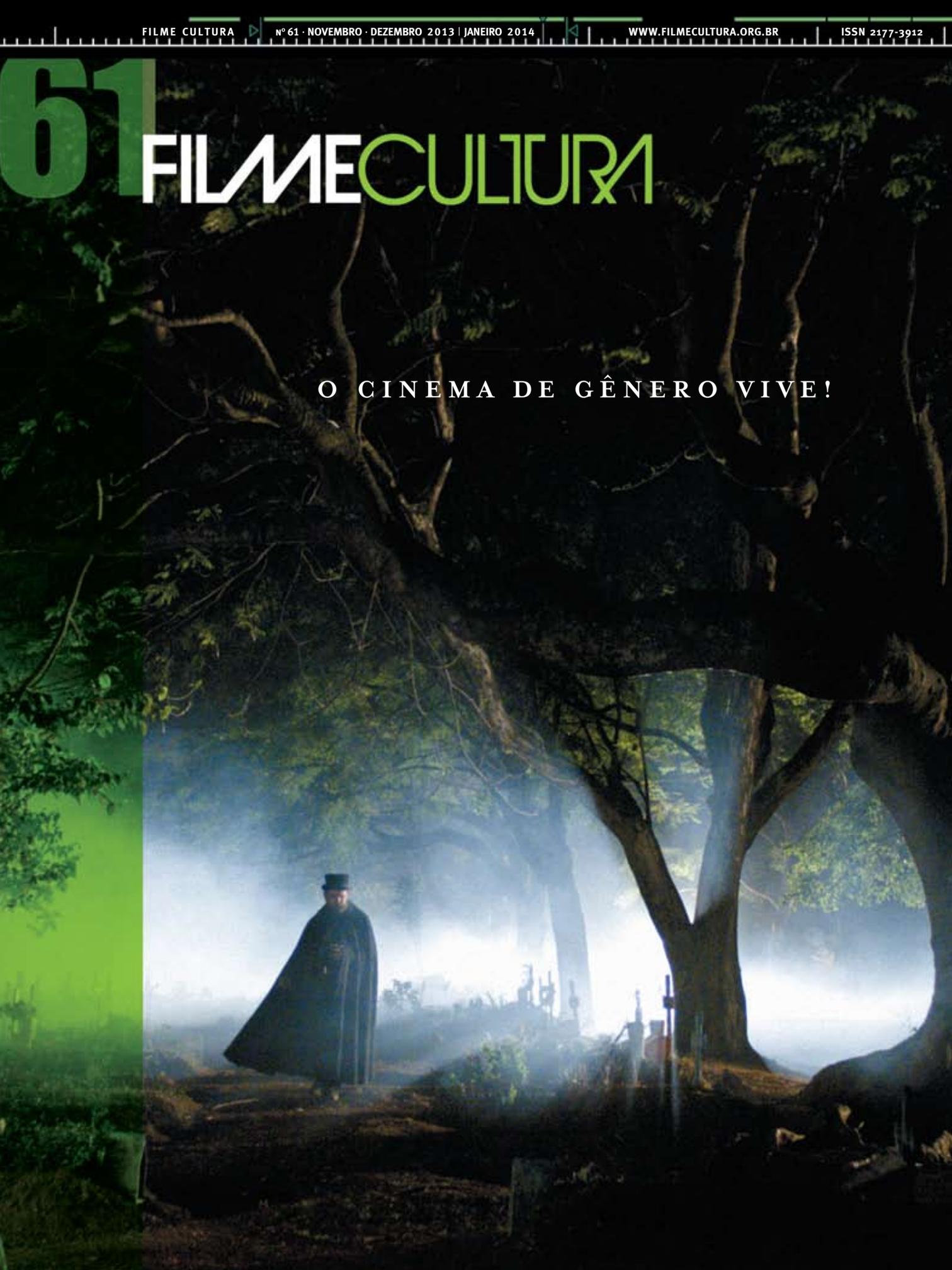


61 FILMECULTURA

O CINEMA DE GÊNERO VIVE!





O QUE INSPIRA VOCÊ?



Gente. É o que inspira a gente.

BR PETROBRAS 60anos

Ministério de Minas e Energia

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

o desafio é a nossa energia



PRESIDENTA DA REPÚBLICA DILMA ROUSSEFF
MINISTRA DA CULTURA MARTA SUPLICY
SECRETÁRIO EXECUTIVO / MinC MARCELO PEDROSO
SECRETÁRIO DO AUDIOVISUAL MARIO BORGNETH
DIRETOR DE GESTÃO DE POLÍTICAS AUDIOVISUAIS SAV JOÃO BATISTA DA SILVA
COORDENADORA-GERAL DO CTAv INTERINA 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





José Mojica Marins, o Zé do Caixão,

em Encarnação do demônio.

foto José Roberto Eliezer

4 INFORME CTAv | **5** EDITORIAL | **6** CONFUSÃO E TEMPESTADE DE LUZ KLEBER MENDONÇA FILHO | **9** CINEMA DE MÁSCARAS FELIPE BRAGANÇA
12 ADJETIVO: BRASILEIRO RAFAEL DE LUNA FREIRE | **17** COISAS NOSSAS CARLOS ALBERTO MATTOS
23 A COMÉDIA DE TODOS NÓS CARLOS EDUARDO PEREIRA | **29** QUEM DÁ MAIS? DANIEL CAETANO
33 HORRORES DO BRASIL LAURA LOGUERCIO CÂNEPA | **38** O EFEITO VARGINHA ALFREDO SUPPIA
43 E SEU CAVALO NÃO FALAVA INGLÊS RODRIGO PEREIRA | **48** A EQUAÇÃO DA AÇÃO NEWTON CANNITO E MARCOS TAKEDA
53 ENTRE O CORPO E A ALMA LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | **58** GÊNERO E MERCADO ANDRÉ PIERO GATTI
63 CURTAS: ARANHAS TROPICAIS, TIRA OS ÓCULOS E RECOLHE O HOMEM, NINJAS LUÍS ALBERTO ROCHA MELO
65 CINEMATECA DE TEXTOS: BREVE HISTÓRIA DA TEORIA DE GÊNERO MAURO BAPTISTA
68 PENEIRA DIGITAL CARLOS ALBERTO MATTOS | **69** COLAGENS LUIZ ROSEMBERG FILHO | **74** PERFIL: ALBERTO SALVÁ OLGA PEREIRA COSTA
78 LÁ E CÁ: A DUPLA FACE DE ALBERTO CAVALCANTI JOEL PIZZINI
82 LIVROS: HUMBERTO MAURO, CINEMA, HISTÓRIA CARLOS ALBERTO MATTOS
84 UM FILME: ESSE AMOR QUE NOS CONSUME CARLOS ALBERTO MATTOS E ILANA FELDMAN
90 E AGORA? JOSÉ MOJICA MARINS E SYLVIO BACK | **94** BUSCA AVANÇADA: DOCE AMIANTO DANIEL CAETANO | **96** CINEMABILIA

FILMECULTURA

SUPERVISÃO GERAL LIANA CORRÊA | EDITOR E JORNALISTA RESPONSÁVEL CARLOS ALBERTO MATTOS (MTB 17793/81/83)
REDADORES CARLOS ALBERTO MATTOS, DANIEL CAETANO, LUÍS ALBERTO ROCHA MELO | COORDENAÇÃO EXECUTIVA 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 ALFREDO SUPPIA, ANDRÉ PIERO GATTI, CARLOS EDUARDO PEREIRA, FELIPE BRAGANÇA, ILANA FELDMAN,
JOEL PIZZINI, KLEBER MENDONÇA FILHO, LAURA LOGUERCIO CÂNEPA, LUIZ ROSEMBERG FILHO, MARCOS TAKEDA, MAURO BAPTISTA,
NEWTON CANNITO, OLGA PEREIRA DA COSTA, RAFAEL DE LUNA FREIRE, RODRIGO PEREIRA
AGRADECIMENTOS JOSÉ CARLOS AVELLAR, MAURO BAPTISTA VEDIA, BETINA VIANY | ACERVO ALEX VIANY,
CRISTINA VALLE, JOELMA ISMAEL E GLORIA BRÄUNIGER | FUNARTE, SINAI SGANZERLA

INFORME CTAv

NOVA CASA PARA O AUDIOVISUAL

O novo prédio de Reserva Técnica e Preservação do Centro Técnico Audiovisual – CTAv é um projeto realizado pela Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho com incentivo da Petrobras através de patrocínio via Lei Rouanet. A ação consistiu na construção de prédio dotado de condições arquitetônicas e climatológicas de preservação, a fim de abrigar o acervo audiovisual do CTAv, assim como outros, a título de parceria.

O edifício possui dois andares para guarda de material, com capacidade de armazenamento para cerca de 100 mil latas de rolos de filmes. Inclui área técnica para equipamentos de refrigeração, área de trabalho para revisão de materiais, expedição e administração do acervo. O projeto

arquitetônico buscou também se aproximar dos parâmetros climáticos estabelecidos como ideais para países tropicais, com temperatura em torno de 10°C e média de 35% de umidade relativa do ar.

Visando atingir o melhor resultado técnico na edificação com o orçamento aprovado, toda a ação foi norteadada por um planejamento conciso, que atuou continuamente ao longo de sua instalação. O resultado é um prédio funcional, personalizado em relação às prerrogativas exigidas para garantir a preservação das películas e outros suportes audiovisuais depositados no CTAv. Este é um acervo dotado de inestimável importância histórico-cultural e que dependia, fundamentalmente, do correto armazenamento e guarda para sua posteridade.



EDITORIAL

O cinema brasileiro vive hoje uma retomada dos filmes de gênero. E isso diz respeito tanto à safra de pretensões mais industriais, como é o caso das comédias, quanto ao cinema autoral e também às produções que correm em raias alternativas do mercado. Trata-se, sem dúvida, de um fato novo, dada a convivência às vezes excludente do filme de gênero com o cinema de autor na tradição moderna da nossa cinematografia.

Os gêneros, habitualmente associados à ideia de consumo massivo, tiveram na chanchada, nos filmes de cangaço e mais recentemente no *favela movie* florações capazes de ser identificadas como nacionais. Apesar da constante presença nas franjas do Cinema Novo e na fachada da era Embrafilme, os gêneros clássicos, à exceção da comédia, raramente se estabeleceram por aqui a partir dos anos 1960. Nas prateleiras das locadoras, o “cinema nacional” ainda constitui uma espécie de gênero em si, enquanto os demais se aplicam basicamente ao cinema anglófono.

Esta edição da **Filme Cultura** propõe uma reflexão sobre o status do gênero entre nós. Dois realizadores afeitos a uma nova mentalidade, Felipe Bragança e Kleber Mendonça Filho, expõem seus argumentos a respeito do assunto. Especialistas tratam das nossas investidas no horror, na ficção científica, na *western*, no filme de ação, nas comédias e no drama religioso. Em outros artigos, a questão do gênero é examinada à luz do mercado e da nacionalidade. Cineastas com experiência na área, como José Mojica Marins, Alberto Cavalcanti e Alberto Salvá, são objetos de outras matérias.

Ao pautar esse dossiê temático, mais que reiterar classificações e definir fronteiras, estivemos interessados em observar as hibridizações e os deslizamentos que os cineastas brasileiros frequentemente impõem aos limites dos gêneros. Até porque a dinâmica da produção cinematográfica mundial já determinou flutuações e misturas que tornam a definição de gênero hoje uma tarefa complexa.

De outra parte, constata-se que a linguagem dos gêneros é mesmo dura de matar. Quando se pensava que o “monstro” estava definitivamente abatido pelo cinema autoral, ei-lo que surge emergindo de novo das águas e assombrando quem entra no cinema ou no Youtube. O terror, o faroeste, a neochanchada, o policial e o musical, entre outros, retornam com força em encarnações diferentes, do filme de massa ao quitute experimental, passando pelo *trash* e pelas novas grifes autorais. Algo nos diz que, depois de uma longa hibernação, os gêneros estão no centro do cinema brasileiro contemporâneo.

CONFUSÃO E

POR KLEBER MENDONÇA FILHO

CINEMA DE GÊNERO

COMO MEDIAR AS IMAGENS DO CINEMA AUTORAL FANTÁSTICO COM A MINHA IDENTIDADE BRASILEIRA?

Para compartilhar algumas ideias sobre a relação do Filme Brasileiro com um senso de autoria no cinema de gênero, é preciso externar minha própria relação com esse cinema no ambiente brasileiro que nos criou. A minha geração que hoje faz filmes é fruto de um meio cultural e político que não parecia valorizar o chamado cinema de gênero. Somos frutos da Sessão da Tarde, do VHS e das últimas salas de rua pré-multiplex nos anos 1980. Fui criança numa década (a de 70) em que ser “americanizado” significava também ser “alienado”, e os EUA eram a fonte número um desse cinema de gênero, para início de conversa.

Há um choque evidente entre política e identidade cultural, entre uma ideia de resistência e outra de colonização. Para mim, um ponto de partida é a leitura, ainda na infância e adolescência, do querido crítico pernambucano Celso Marconi, que trabalhou durante quase 30 anos no *Jornal do Commercio*, no Recife, onde mais tarde eu escreveria. Ele não era um defensor desse cinema, exatamente o oposto, em especial pela associação dessa filmografia com Hollywood. Isso gerava em mim, leitor inexperiente, tensão e desconforto.

Eu estava vindo de uma televisão repartida entre o produto americano e o brasileiro. Assistia a *Batman*, *O túnel do tempo* e *Terra de gigantes*, *A feiticeira* e *Viagem ao fundo do mar*, mas também a *O Sítio do Pica-pau Amarelo* e *Escrava Isaura*. Na crítica de cinema do jornal impresso, eu buscava em Celso Marconi alguma ajuda, desde muito cedo.

Celso, crítico e superoitista, um conhecido comunista pernambucano com barba branca, risada e verve sarcásticas, foi jovem nos anos 50 e 60. É natural que ele defendesse o cinema da sua juventude, numa época política que chamava pela tomada de lados, e esses lados eram o leste e o oeste, o comunismo e o capitalismo.

Aqueles eram tempos que moldavam um novo cinema brasileiro voltado para questões sociais. O engajamento das imagens era uma chamada natural para artistas e críticos. Para o querido Celso, e já conversei com ele sobre essas questões, havia uma doutrina que guiava as paixões cinéfilas da sua geração, um ponto de vista político que nublava uma percepção de cultura americana que nos deu filmes de terror e ficção científica, monstro, vampiro, lobisomem e discos voadores.

Celso Marconi é um personagem com quem me relacionei ao longo dos anos e que uso aqui como referência pessoal. Crescendo e lendo seus textos, eu me perguntava, “mas por que, mesmo assim, gosto tanto desses filmes? Por que os filmes brasileiros não têm monstro e não dão medo?”. Estava claro naquele momento que eu estava sozinho com os filmes de que gostava, sem intermediações de alguém como Celso no jornal local.



Contatos imediatos do 3º grau



TEMPESTADE DE LUZ

Em fevereiro de 1978, algo aconteceu: tinha nove anos de idade e meu tio Ronaldo me deu um porre de cinema de umas duas semanas. O plano do meu tio e de outros adultos da família, e que eu desconhecia na época, era desviar minha atenção, e a do meu irmão pequeno, do fato de que nossa mãe estava passando por tratamento contra um câncer. Nessas duas semanas, vi com a diferença de poucos dias *Guerra nas estrelas*, de George Lucas, e *Contatos imediatos do 3º grau*, de Steven Spielberg. Vimos também *Orca, a baleia assassina* e *Herbie, o fusca enamorado*. Todos filmes de gênero, cinema de fantasia e de monstro.

O filme de Spielberg provocava uma boa confusão, enquanto o de Lucas me pareceu uma intensa tempestade de luz. Em *Contatos imediatos...*, tudo parecia real, mas misterioso. O herói trabalhava para uma companhia de eletricidade (como meu outro tio, José Jr.), tinha família, casa, televisão, carro, mas via discos voadores e fochos coloridos de luz no céu.

É curioso que dois filmes que definiram uma época tenham chegado em dias tão confusos, e que fossem tão entorpecentes. Filmes que moldaram para o bem e para o mal a forma de ver e consumir cinema, e cujos efeitos são percebidos até hoje.

Antes de vê-los, eu já assistia aos filmes da Hammer e da Amicus na Rede Globo e na TV Tupi dos anos 70. Eram góticos, tradicionais. Castelos na névoa, lobos, corujas e cemitérios. Foi a partir de *Contatos Imediatos...* que “o fantástico” misturava-se à vizinhança, aspecto que saiu fortalecido nos anos 80, tanto nos cinemas como em fitas VHS de locadoras.

O cinema que atingiu em cheio a minha geração foi o cinema de Joe Dante (*Piranha, Grito de horror, Gremlins, Viagem insólita*), John Landis (*Os Irmãos Cara de Pau, Um lobisomem americano em Londres*), John Carpenter (*Halloween, The fog, Fuga de Nova York, O enigma de outro mundo, Starman*), Ridley Scott (*Alien, Blade Runner*), Dario Argento (*Suspiria, Terror na ópera*), David Cronenberg (*Scanners, Videodrome, A hora da zona morta*), George Romero (*A noite dos mortos-vivos, Amanhecer dos mortos, Dia dos mortos*), James Cameron (*O exterminador do futuro; Aliens, o resgate*). Para citar poucos.

Com a presença desse cinema autoral e fantástico nos meus anos de formação, como mediar essas imagens com a minha identidade brasileira? Onde procurar espelhos para essa fusão entre o *fantastique* e a minha realidade?

Fui ver em 1987, por exemplo, num Cine São Luiz cheio, *As sete vampiras*, de Ivan Cardoso, que me pareceu um exercício consciente demais de estar fazendo um filme de gênero brasileiro. Não era bem o que eu estava procurando. Não sabia ao certo o que achar do “terrível”,





A mosca



especialmente por ver no mesmo São Luiz, semanas depois, *A mosca*, de Cronenberg, até hoje um dos melhores filmes da minha vida. *As sete vampiras* era precário e divertido, era orgulhoso disso, mas *A mosca* era apenas extraordinário.

Entre o final dos anos 80 e início dos 90, comecei a frequentar lançamentos de filmes e vídeos pernambucanos no Cineteatro José Carlos Cavalcanti Borges, futuro Cinema da Fundação. Nada me interessava. Eram folclóricos, falavam de feiras populares, se passavam em casas de taipa (“será que o realizador mora numa casa de taipa?”, pensava com meus botões), mostravam carnaval, artesanato, cangaço, seca, fome e sertão. Os temas eram elogiados, mas nunca os filmes.

Talvez eu devesse fazer meus próprios filmes, suspeitando que no seio do cinema brasileiro havia uma instituição bronca, que não sabia muito bem o que fazer com um filme brasileiro que é terror, que tem suspense, com um monstro canino emparedado num mercadinho ou uma cachoeira de sangue num engenho.

De fato, o ambiente era hostil. Eu era um jovem brasileiro que não havia crescido com Nelson Pereira, Glauber, Humberto Mauro ou Neville D’Almeida, ausências sem culpas, pois no lugar deles tive outros já citados. Esses autores nacionais eu descobriria e respeitaria aos poucos, nos anos 90. E que cópia horrível era aquela de *A idade da terra* em VHS?

Descobri tardiamente José Mojica Marins, gênio desse cinema de gênero brasileiro. Descobri a partir da sua valorização estrangeira como “Coffin Joe” em VHS americanos importados, e originalmente tão maltratado no Brasil por parte do público e da crítica oficial.

No Festival Internacional de Curtas de SP, final dos anos 90, identifiquei um ninho de realizadores que haviam crescido como eu. Débora Waldman, do extraordinário *Kyrie ou O início do caos*, Paulo Sacramento (*Juvenil*), Fernanda Ramos (*Jugular*), Philippe Barcinski (*A escada*) sugeriam algo vivo e inusitado.

Era uma sensação semelhante à que tive no final dos anos 80, ao ver *Cidade oculta*, de Chico Botelho, e *A dama do Cine Shanghai*, de Guilherme de Almeida Prado, espasmo bem marcado de época. Realizadores que não estavam fazendo os filmes que o cinema brasileiro parecia querer que fizessem, do mesmo realismo cansado preocupado com as mesmas questões sociais.

Hoje, a liberdade de meios é absoluta, os realizadores tornam-se mais jovens, os curtas-metragens vão mais longe, embora as mensagens captadas pelo cinema brasileiro de mercado desanimem: o modelo de tema e estética é o mesmo dos anos 50: a comédia, e muito simplória ela tem sido, feita para um país burocrático ter a sensação de rir oficialmente. ■

Kleber Mendonça Filho é roteirista, cineasta e programador de filmes. Dirige o cinema da Fundação Joaquim Nabuco e o festival Janela Internacional de Cinema do Recife.



A dama do Cine Shanghai

CINEMA DE MÁSCARAS

POR FELIPE BRAGANÇA

CINEMA DE GÊNERO

(ROSTOS, CINEMA DE GÊNERO, IMAGINAÇÃO)

Na base, a paisagem, o travelog, o registro aventuroso do espaço como legitimação da descoberta. Na base, o encontro em grande escala com o rosto, o fantasma do humano, o fantasma do afeto, o nó no tempo, a suspensão em prol de um sentimento posto em cena.

As possibilidades da reocupação humana do tempo nos convidam para essa perene lembrança do vazio, da falta essencial de sentidos na qual estamos inseridos como observadores e agentes.

O rosto nu e quieto da morte é o rosto do real, é a evidência da finitude, do enigma de onde não se narra, não se desdobra nada. Mas eis que na paisagem o rosto se move, se contorce, se distorce e vai construindo em sua superfície um sem-número de pistas, de contactos, de clichês que nos mantêm em um sobrevivente estado de invenção: a este estado criativo, vamos aqui chamar de “estado de máscaras”. Essas máscaras, que nos contorcem os rostos, todos os dias, são a origem mais simples e cotidiana de todos os gêneros cinematográficos narrativos. São nossas mais comuns fantasias.

Se me pedem para falar de cinema de gênero, como o vejo e trabalho, digo que os gêneros não são muito mais do que umas máscaras com as quais deixamos a casca da vida um tanto mais palpável, visível, compartilhável e encantadora. O choro, a lágrima, o sorriso, as sobrelhas da dúvida e da raiva, a boca aberta do susto, os olhos arregalados do medo.

O cinema fantástico de gênero que me interessa, portanto, é o que encena o mistério da vida da única forma possível: por um conjunto de reminiscências narrativas orquestradas para iluminar um pouco o labirinto de nossas experiências sem fim e sem começo.

Os gêneros cinematográficos, deste lugar de onde falo, são uma tentativa assumidamente falha de fazer o vazio da experiência se desdobrar a nosso favor – é uma dinâmica do jogo, da brincadeira, do truque, do carnaval diante do abismo. Uma máscara não substitui ou “esconde” um rosto, um gênero não substitui a vida (ou a morte) – a questão aqui é a manutenção da caminhada como artifício de signos visíveis do invisível. A máscara é o rosto em seu limite de explosão.

“As superfícies desiludem” – é uma fala de João de Deus em um dos diálogos antológicos de *Recordações da casa amarela*, de João César Monteiro, diretor a flertar constantemente com a máscara da comédia erótica e com a fantasia no norte de seus gestos de liberdade.

Bang bang





A mulher de todos

A meu ver, as “superfícies” – dos gêneros –, eu tentaria continuar, nos permitem abrir mão do entendimento do absoluto, ou melhor: do risco do desejo do entendimento absoluto.

Os clichês (às vezes vistos como vilões por alguns pensantes do cinema autoral e de invenção mais purista – a crença na “originalidade” é ilusão não tão incomum) nos aparecem como os pequenos destroços de nossos sonhos divinos, em que, no mar revolto e intangível do mundo, podemos nos segurar e olhar adiante, enfrentar a tormenta de códigos e dúvidas deste mundo vasto mundo. E assim assumir nossa completa ignorância sobre a verdade e jogar com os códigos que se acumulam ao nosso redor, no naufrágio maravilhoso que começa desde a primeira vez em que sentamos em uma sala de cinema.

Ao infinito, o cinema de gênero pode entregar nossos pequenos truques mortais e despidorados. A Deus, o cinema de gênero pode entregar nossas falhas orgulhosamente incontornáveis. Ao real, o cinema de gênero mostra os dentes, que podem sorrir ou morder.

O cinema de gênero, muito além de uma reprodução necessariamente industrial, é um gesto comunitário, coletivo de comunicação e imaginação, de desafio ao real normatizado, de questionamento ao contorno já comportado e fatalista da vida como estado de torpor e espera.

Não me interessam aqui, especificamente, as tentativas industriais (seja em Hollywood, seja aqui no Brasil) de subjugar a estética de gênero a uma mera fórmula para a atração de uma massa ávida por segurança e conforto narrativo. Isto é lá com eles, e cada um sobrevive como pode.

A despeito desses surtos industriais, a máscara, a fábula, as lendas, as taras, os sonhos, os delírios, os medos e os monstros são anteriores à indústria, e isso (essa origem ancestral) eles não nos tiram, não nos domam. No máximo, nos tentam emular.

É o cinema de gênero industrial que tenta emular os sonhos de um cinema de gênero livre e autoral. Não o inverso.

Nesses tempos da eficiência como ideologia e moral, acredito na força de um cinema de gênero fantástico, em especial (horror, terror, fantasia, fábula, erotismo), como caminho para alcançar mares mais revoltos e mais abertos, que possa colocar suas máscaras para se arriscar por ruas escuras e novas. E não apenas para subjugar o gênero a um discurso moral (seja de que tendência for), fazendo dele só um truque para sedução narrativa.

Cinema de gênero não é, em essência, um atalho estético, é um trampolim para olhares mais vastos. Penso em Glauber e o *western*, Sganzerla e o cinema *noir*, Julio Bressane e a chanchada (em si, uma máscara revisitada), Mojica e o horror – apenas alguns nomes centrais pra se pensar essa tradição nem um pouco nova no cinema brasileiro. Partir do gênero para vislumbrar o infinito das coisas. E hoje? Que traços podemos encontrar de um cinema que veste os trajes do gênero para cumprir rotas mais arriscadas nas brechas do real





CLAUN

já dado? Marco Dutra e Juliana Rojas e o terror? Karim Aïnouz e o melodrama? Cito alguns nomes com quem tenho mais afinidade e contato, naturalmente. Há mais nomes a investigar nesses caminhos, e seria simplista determinar uma lista. No panorama internacional, com algum risco: Apichatpong Weerasethakul, M. Night Shyamalan e Hayao Miyazaki são nomes incontornáveis hoje, e um certo cinema português tem me encantado também em seus flertes com a aventura rasgadamente romântica.

Madame Satã

Há um sorriso possível no canto do rosto do cinema de gênero autoral do qual falo e com o qual tentei flertar em minhas parcerias com a Marina Meliande: em *A fuga da mulher gorila* (um *backstage* musical no qual mais interessa o desejo de epifania que essa ideia do musical nos convida a intuir), *A alegria* (um falso filme de super-heróis poetizando as mitologias da vontade em torno desse gênero) e *Desassossego (Filme das maravilhas)*, um filme de aventura no exercício de se jogar em território imprevisível de paisagens que os fragmentos nos trazem.

Mais recentemente, meus esforços em parafrasear as narrativas de seriados japoneses, animês e videogames que povoam a cultura suburbana carioca por dentro de certa mitologia do carnaval me levaram a meu primeiro projeto transmídia, que transbordou da sala de cinema para a *web* e em breve uma HQ: *CLAUN*. Mais uma vez, repito: trata-se de um muito generoso esforço e uma aventura – nunca uma fórmula orgulhosa de si. Quanto mais se assumir como um jogo de sombras, de sonho, mais rico será o cinema de gênero – o que pede certo senso de humor, um riso irônico e generoso no olhar, ainda que não estejamos aqui no panorama da paródia (uma outra camada da história – atenção!).

Hoje, se vivemos um momento de extrema ebulição cultural e social – em que memórias sociais e mitos ancestrais se misturam nas ruas com nossos mais urgentes dilemas –, gestos artísticos (e cinematográficos, audiovisuais!) que não apenas queiram reportar, desvelar a verdade, mas que tenham a vontade de se propor a reencenar, sombrear, sobrepor e fabular comportamentos e signos de nosso imaginário (para além do tom da normalidade do registro), me parecem cruciais para fugirmos de uma atmosfera fatalista, simplista e politicamete extremista em que tudo se definiria entre a vida e morte, bom e mau, certo e errado, lado A e lado B, ou como processo histórico sem ruídos. Há de se manter o mistério na carne da imagem, a certeza da dúvida, a brecha fantasmagórica dos eventos.

Os rostos gritando, exigindo, pedindo, estão por aí multiplicados na internet, nos *facebook*s, em tudo, esgarçados como o real, esartejados em suas presenças, emergindo como fantasmas se erguem do chão – e acredito que uma arte que lide com as máscaras fantasmagóricas e os pesadelos e delírios de nossos dias pode ser um meio para se caminhar nesse terreno imprevisível.

Uma máscara porosa, que se derrame pelo corpo e mantenha o gesto humano e político e cultural como algo sempre e, ainda, abismado. E, por isso mesmo, vivo. ■

Felipe Bragança é cineasta.



ADJETIVO:



Encarnação do demônio

A PROBLEMÁTICA DEFINIÇÃO DE GÊNEROS NACIONAIS

Este artigo revisa e sintetiza um dos capítulos de minha tese de doutorado *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*, defendida na Universidade Federal Fluminense em 2011, fazendo parte, portanto, de uma reflexão mais ampla. O texto a seguir tem o objetivo de apresentar e criticar uma das formas possíveis de se abordar os filmes de gênero brasileiros a partir do método de análise semântico-sintática dos gêneros de Rick Altman, pensando o “brasileiro” desta expressão como um adjetivo.

Em seu livro *Film/genre*, Altman indicou um padrão de formação dos gêneros através de sua alternância com ciclos, correspondendo também a processos de “substantificação” de adjetivos antes puramente descritivos. Nessa perspectiva, o advento do som, por exemplo, permitiu a adição de novos elementos (músicas e canções) a filmes dos mais diversos gêneros então já estabelecidos, surgindo “comédias musicadas”, “romances musicados”, “melodramas musicados” etc. A “generalização” total ocorreu com a substantivação definitiva do que antes era apenas um adjetivo, com um ciclo dentre outros (comédia romântica musicada), se tornando um gênero próprio e reconhecível (o musical). Por meio desse mesmo processo, através da adição de um novo adjetivo, qualquer gênero pode vir a frutificar em um novo ciclo e, possivelmente, em um novo gênero.

BRASILEIRO

POR RAFAEL DE LUNA FREIRE

CINEMA DE GÊNERO

A observação do coerente modelo descrito por Altman nos levaria, conseqüentemente, a pensar na possibilidade de entendermos o adjetivo “brasileiro” como um mero descritivo de nacionalidade que pode ser prontamente adicionado a todo e qualquer gênero. Assim, caso o filme nacional seja definido pela simples presença de certos elementos – língua, cenários, história ou atores brasileiros –, qualquer gênero pode, a princípio, ganhar uma versão nacional.

Esse raciocínio poderia ser corroborado pela constatação da existência em nossa filmografia de “filmes de ficção científica brasileiros”, por exemplo. Mas a presença de um *corpus* de filmes equivaleria à existência de um gênero? Alguns pesquisadores argumentam que embora não exista um “cinema brasileiro de ficção científica” com características próprias e bem definidas, seria inegável a presença esporádica de exemplares deste gênero no cinema nacional.

A latente contradição face à indiscutível presença do que são identificados como representantes de gêneros tradicionais no cinema brasileiro, que, em si, não teria desenvolvido um cinema de gêneros, pode encontrar uma aparente resposta no processo de generificação apontado anteriormente. Afinal, as tais características que justificam o adjetivo “brasileiro” poderiam ser classificadas como elementos semânticos. Conforme Rick Altman, uma abordagem essencialmente semântica seria mais inclusiva e ampla, embora demasiadamente vaga e superficial. Portanto, não é de espantar o usual diagnóstico de que o conjunto de filmes de ficção científica falados em português e filmados por brasileiros no Brasil sofram justamente de falta de consistência, continuidade e coesão.

Ainda no domínio de uma crítica genérica puramente textualista (o que já é, em si, um problema), se pensarmos em “brasileiro” como um adjetivo, somos levados à óbvia conclusão de que qualquer gênero estrangeiro pode dar origem a um ciclo nacional. O caso do filme de cangaço é interessante quando visto como um gênero originado de um ciclo do cinema brasileiro iniciado pelo extraordinário sucesso do longa-metragem *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), tido como uma tentativa de nacionalização do *western*.

Entretanto, também é importante pensar o filme de cangaço sob a alcunha de “*western* nordestino”, que se tornaria o ciclo mais consistente em meio a outras diversas apropriações da matriz de Hollywood, como o “*western* gaúcho” ou o “*western* paulista”. Em meio a diferentes apropriações regionais, a nordestina veio a assumir o caráter de principal versão nacional do *western*, marginalizando singularidades dentro da diversidade do próprio Brasil e reprimindo suas possíveis contradições internas.

Assim, a partir das aproximações ao método de Altman, parece ser possível indicar que um ciclo nacional só evoluiria para um gênero nacional quando ele adquirisse uma estrutura própria (uma sintaxe) que o diferenciasse do gênero do qual o ciclo emergiu, ganhando um





estatuto independente e identificado com a nação. Isto é, quando o ciclo se distanciasse o suficiente do gênero estrangeiro e, ao mesmo tempo, passasse a representar o nacional de forma mais ampla.

Enfim, ainda de acordo com Altman, um gênero nasceria quando o adjetivo se substantivasse ou possibilitasse a origem de um novo substantivo por meio de um neologismo. Nesse sentido, isso teria ocorrido exemplarmente quando o ciclo do “western nordestino” se consolidou no gênero “*nordestern*”, conforme batizou o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva no início dos anos 1960.

Obviamente, várias críticas devem ser feitas a essa hipótese. A primeira é em relação ao processo de unificação e homogeneização implícitos nesse processo crítico. O mesmo Altman indica que, diferentemente do discurso publicitário que busca acentuar a singularidade de cada filme, o discurso crítico regularmente tenta anular as diferenças individuais dentro do gênero. Apesar das particularidades dos vários conjuntos de filmes de cangaço – aqueles realizados nos anos 1950, os ligados ao Cinema Novo, os produzidos pela Boca do Lixo etc. –, os críticos tendem a unificá-los num gênero amplo e totalizante tido como “tipicamente brasileiro”.

Essa tendência unificadora perseguida por vários críticos e pesquisadores não representa somente visões possivelmente inconsistentes, tais como definir como horror *O jovem tataravô* (Luiz de Barros, 1936) ou como ficção científica *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947). Mais além, esse tipo de abordagem genérica consiste em “tentativas de capturar jurisdição sobre o direito de redefinir os textos em questão”, como escreveu Altman. É exatamente uma redefinição, uma vez que esse gênero abstrato só passa a existir em função do método de análise empreendido, moldando o gênero como construto teórico.

Nessa tendência dos críticos pela unificação e homogeneização das diferenças (ciclos) num construto idealizado e coerente (gênero), poderíamos mencionar a existência de “gêneros teóricos” em oposição aos “gêneros históricos”. Esses dois termos diferenciariam *grosso modo* os gêneros definidos pelos estudiosos daqueles reconhecidos pela cultura.

Em primeiro lugar, porém, deve-se relativizar a possibilidade de uma definição puramente teórica dos gêneros, como se os críticos estivessem fora da história. Além disso, qual é a pertinência de simplesmente identificar uma propriedade comum a dois textos e colocá-los juntos num gênero?

Questiona-se, portanto, uma função meramente classificatória dos gêneros que, subjetiva e sincrônica, é não apenas míope à historicidade dos gêneros, como não coloca em questão o lugar específico de onde se avalia e interpreta os gêneros. Afinal, o que um crítico identifica como características genéricas não é necessariamente o que foi ou é percebido por outros agentes (espectadores, diretores, distribuidores) em outros momentos.

Assim, descartando uma análise semântico-sintático-pragmática (Altman) ou cultural (Jason Mittell) dos gêneros, o que a maioria dos estudiosos do cinema de gênero brasileiro propõe ao definir seus *corpus* de filmes é simplesmente um novo recorte sobre a história do cinema

brasileiro. Buscando fugir do arraigado cânone autorista da “historiografia clássica do cinema brasileiro”, muitos ignoram os alertas trazidos pelo próprio Jean-Claude Bernardet a respeito da metodologia dos nossos historiadores do cinema.

Afinal, o que muitos críticos genéricos recorrentemente fazem é propor uma nova interpretação sobre certos filmes. Esta reinterpretação muitas vezes se apresenta como verdade a partir de uma posição de poder conferida pelo lugar de fala (artigo de revista e jornal, trabalho acadêmico) e principalmente pelo uso de um termo tradicional (*western*, horror, policial etc.) ou em voga (*teen*, *exploitation*, *road movie* etc.) já associado a uma bibliografia internacional consagrada. Afinal, se um especialista diz que determinado filme pertence a tal gênero, quem somos nós para discordar?

Por outro lado, como apontou Altman, “um único crítico pode ser incapaz de criar ou reviver um gênero, mas a comunidade crítica e seus leitores podem”. Desse modo, a divulgação de um novo “mapa genérico” por meio de artigos, críticas e teses constitui claramente passos dados nesse processo de regenerificação. A popularização desses novos limites e fronteiras do gênero pode se ampliar ainda através, por exemplo, da realização de eventos e sua cobertura pela imprensa. No catálogo da mostra de filmes “Horror no cinema brasileiro”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2010, por exemplo, o texto de apresentação dizia: “Talvez pelo fato de nunca ter sido catalogado de *forma correta*, o cinema de horror nacional é pouco conhecido. Muitos dos filmes do gênero realizados no país foram inseridos em outras categorias, dando *a impressão equivocada* de que a produção de terror no Brasil é incipiente ou pouco significativa” (grifos nossos).

Iniciativas como essas são tentativas de transportar o “filme de horror brasileiro” do suposto “não espaço” da teoria para a realidade concreta da história e da cultura, no caminho para a construção de uma nova visão sobre o presente e passado do cinema.

Independente dos conflitos de interpretação, um grande problema é que esse recorte de gênero nacional frequentemente baseia-se numa concepção transcultural dos gêneros. Isto é, assiste-se a filmes policiais estrangeiros (americanos, quase sempre), lê-se livros sobre o que é o gênero policial (em inglês, quase sempre), e depois tenta-se identificar filmes brasileiros que se enquadrem nesse modelo para definir o que é o cinema policial brasileiro. Supondo que o gênero é universal, seria preciso apenas encontrar suas manifestações nacionais.

Entretanto, esse raciocínio retoma a tradicional e já superada concepção de uma linguagem e técnica cinematográficas universais que podem ser dotadas de uma “cor local”. Desse modo, não se leva em conta o fato de que a própria recepção dos gêneros fora de seu contexto de produção já implica em diferenças e até num processo de aculturação dos gêneros, uma vez que recepção é sempre reformulação.

A atenção à diferença de “etiquetas genéricas” é sempre importante. Os filmes musicais (*musicals*), por exemplo, recebem na França o nome de *comédies musicales* em função de particularidades culturais do país. Nada é mais revelador do processo de aculturação do que

Besouro



CHRISTIAN CRAVO

o “abrasileiramento” dos filmes de *cowboys* passados no *far west* em filmes que passaram a ser chamados de *faroste*. Em minha tese de doutorado demonstrei como termos genéricos concorrentes tais como “film de *underworld*”, “film de *mysterio*” e “film de *gangster*” passaram a ser reagrupados no Brasil, a partir de meados dos anos 1930, no amplo gênero “filme policial”. Trata-se de um termo também utilizado em Portugal e mais próximo, por exemplo, do igualmente inclusivo *film policier* (“*polar*”) francês ou *policíaca* espanhol, do que dos menos frequentes e mais restritos *police film* ou *cop movies*.

A desatenção à inevitável diferença processada em cada contexto cinematográfico implica numa postura submissa que se reflete na concepção a-histórica e transcultural de que determinados filmes brasileiros pertencem ou se filiam a um gênero hollywoodiano. Esse descuido geralmente ocorre quando estudiosos brasileiros simplesmente se apropriam acriticamente de definições e nomenclaturas de trabalhos já canônicos sobre os gêneros do cinema norte-americano.

Além disso, a visão universalista dos gêneros que informa esse modelo de ciclos nacionais que esboçamos também expressa uma via de mão única, partindo dos gêneros hollywoodianos (centro) na direção das cinematografias nacionais (margens ou bordas). Isso desconsidera não apenas a influência dos ditos cinemas periféricos sobre o cinema hegemônico, como também o diálogo às vezes surpreendente entre diferentes cinemas nacionais. Na verdade, os estudos dos gêneros cinematográficos, apesar de muito marcados pelo rígido binarismo entre gêneros transnacionais e gêneros locais, talvez representem simultaneamente os maiores desafios e as grandes oportunidades para análises policêntricas e polissêmicas.

Por fim, além de parecer tolo pensar que um filme brasileiro baseia-se apenas na adição de “elementos semânticos” – seja língua, cenário ou nacionalidade de seus realizadores –, existe a forte impressão de que há algo mais que faça um filme ser considerado um filme brasileiro. Ou melhor, algo que faça com que determinados grupos percebam determinado filme como brasileiro, que “cinema nacional” seja mais do que uma mera rubrica e “brasileiro” mais do que um simples adjetivo. Esse elemento, geralmente pensado como relacionado a características culturais e ao sentimento de pertença e associação – mesmo que a uma “comunidade imaginada” –, pode ser chamado de *brasilidade*, algo associado a uma suposta especificidade da identidade nacional. Entretanto, como já colocou Jean-Claude Bernardet em relação ao cinema, “não é fácil determinar o sentido que se deve atribuir ao adjetivo ‘nacional’: apenas designação de nacionalidade ou ir além”.

Portanto, mais do que simplesmente tentar enquadrar os filmes brasileiros em padrões genéricos a-históricos e transculturais, talvez seja mais interessante aprofundar a reflexão sobre como os gêneros foram e são constantemente reinterpretados, reavaliados e reformulados no Brasil para, a partir daí, analisar como os filmes brasileiros vêm participando deles. Isso significa um esforço redobrado, mas inegavelmente compensador. ■

Rafael de Luna Freire é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Seu trabalho mais recente é o livro *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói* (Niterói Livros, 2013).

HUGO SANTAREM



VANTOEN PEREIRA JR.

Em cima, *Faroeste caboclo*,
em baixo, *Cidade dos homens*

NOTAS SOBRE ALGUNS GÊNEROS TIPICAMENTE BRASILEIROS

É consenso entre críticos e estudiosos que os gêneros cinematográficos não são categorias rígidas. São antes classificações que se interpenetram e variam de acordo com épocas, lugares e contextos culturais. No fundo, são construções que partem seja da indústria como estratégia de ocupação de mercado, seja da crítica como forma de apreensão intelectual da produção industrial.

Os gêneros se dividem em subgêneros (o drama de tribunal, por exemplo), combinam-se em supragêneros (a comédia romântica) e se desdobram em ciclos, filões, vertentes. Essa dinâmica vai se pautar tanto pelos momentos históricos e políticos como pelas mutações tecnológicas e pelas vivências específicas de determinadas regiões. Este artigo se justifica por essa última variação.

A existência de gêneros nacionais é fartamente comprovada na história do cinema. Alguns exemplos incontornáveis são o *western* americano, os filmes de artes marciais de Hong Kong, as comédias conjugais italianas dos anos 1960 e 70, o “cinema de lágrimas” mexicano e argentino da década de 1940, os *bollywood films*, os filmes de tourada espanhóis e os de samurai japoneses. Em todos esses casos, características de produção e interesses de consumo se conjugam na formação de paradigmas narrativos e estéticos capazes de se cristalizarem em gênero.

O Brasil também tem ou teve seus gêneros próprios, frutos de derivações e particularizações de gêneros mais universais. Vamos abordar aqui os mais clássicos. Antes de qualquer coisa, é preciso não confundir gênero com tema. Filmes podem ter temas em comum mas pertencerem a gêneros diferentes. Por outro lado, um tema pode proliferar em certo contexto sem com isso formatar procedimentos de linguagem que o tipifiquem como gênero. Deixaremos de lado o campo do documentário, no qual os gêneros também podem ser reconhecidos (comédia, drama, policial, político, etc.), mas que costuma ser erroneamente tratado como um gênero em si.

Criminais

A primeira cristalização de gênero próprio de que se tem notícia no cinema brasileiro são os filmes de reconstituição de crimes da primeira década do século passado e que se estenderiam até os anos 1920. O filão vinha combinar o interesse jornalístico das “fitas naturais” com os esforços inaugurais do “posado”, inclusive na forma híbrida com que apresentavam imagens reais dos criminosos (já presos) e dos locais dos crimes juntamente à encenação dos fatos com atores. Dezenas de filmes foram realizados a partir de crimes famosos no Rio e em São Paulo, mas também no Rio Grande do Sul. Pioneiros da produção como Paschoal Segreto e Francisco Serrador investiram na fórmula, usando como atrativo os títulos, muitos dos quais começavam com o designativo “*O crime*”: *da mala, dos Banhados, da Paula Matos, de Cravinhos*. Pertenceu ao gênero, aliás, o primeiro grande sucesso de bilheteria nacional. Trata-se de *Os estranguladores* (1908), filmado por Antônio Leal, retomada do episódio documentado pela Empresa Paschoal Segreto no pioneiríssimo *Rocca, Carletto e Pegatto na casa de detenção* (1906).

Retiradas da imprensa da época, as poucas informações que restam sobre esses filmes perdidos dão conta de uma concorrência acirrada pela atenção do público, já despertada pelos jornais populares a respeito de assassinatos e roubos com morte. Versões diversas eram produzidas de um mesmo crime. O recurso ao sensacionalismo, a disputa pelo acesso mais privilegiado às cortes judiciais e a corrida pelo lançamento mais ágil eram partes desse momento. Conforme Roberto Moura, em *História do cinema brasileiro* (org. Fernão Ramos), aí “já se sugere um primeiro domínio da narrativa cinematográfica, fortemente apoiada no esquema emprestado da reportagem jornalística (linear e com chaves de impacto), que permite que a ilusão de realidade das imagens animadas se confime na impostação dramática”.

Cantantes e revistas

Ainda no final da primeira década do século XX surgem as primeiras vertentes de um gênero profusamente praticado no cinema brasileiro da primeira metade do século passado: o musical. Ainda em tempos de cinema mudo, os chamados falantes e cantantes se caracterizavam por uma conjugação de projeção e performance ao vivo. O pesquisador Jurandyr Noronha, em *No tempo da manivela*, supõe o que deverá ter sido o espetáculo: “Uma tela transparente, ficando de um lado o projetor, os músicos e os artistas empunhando enormes megafones; do outro lado, a plateia. É de se imaginar como se esforçavam galãs e heroínas para que as suas vozes chegassem aos espectadores, em meio a trovoadas com folhas de zinco sendo brandidas, todo o inimaginável para os efeitos sonoros”.



Os cantantes, com duração que variava entre os três minutos e o longa-metragem, eram em sua maioria relacionados ao canto lírico. A inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, impulsionou a filmagem de óperas e operetas, assim como a projeção de similares estrangeiros, tudo sonorizado por cantores detrás da tela. O cinema buscava assim uma identificação com arte mais nobre e tradicional.

O sucesso dos falantes e cantantes impulsionou a transposição de revistas teatrais para o espaço dos cinemas e forjou o maior êxito de público das duas primeiras décadas do século XX, *Paz e amor* (1910), dirigido por Alberto Moreira e Alberto Botelho (este na qualidade de “operador”). Filmes como *Paz e amor*, *O chantecler*, *O Rio por um óculo* e *A marcha de Cádiz*, todos de 1910, mantinham as técnicas básicas dos cantantes, mas trocavam o bel canto pelas composições populares e a sátira à vida política e aos costumes e modismos da capital federal. As revistas cinematográficas incorporavam com frequência temas carnavalescos, formando um composto de gênero que seria retomado duas décadas depois pelas chanchadas.

Caipiras e sertanejos

Naturalmente foram muitos os gêneros inaugurados naquela primeira década de popularização do cinema entre nós. Adaptações literárias, melodramas e filmes históricos partilhavam a disseminação por todo o mundo. Tivemos até um pequeno ciclo de filmes “ousados”, com a eventual aparição de atrizes nuas. Mas, no âmbito das comédias, um subgênero que criou identidade própria, marcou época e se estendeu por muitas décadas foi o cinema caipira.

Na verdade, essa vertente quase sempre se caracterizou por um personagem matuto às voltas com as coisas da cidade. A inspiração vinha do Jeca Tatu de Monteiro Lobato. Também no ano mágico de 1908 surgiu o que é considerado o nosso primeiro filme inteiramente de ficção (ou “posado”). *Nhô Anastácio chegou de viagem*, um curta de cerca de 15 minutos, contava as aventuras de um roceiro que ia passear no Rio de Janeiro, se apaixonava por uma cantora e era perseguido pela esposa. Anastácio viraria um emblema desse tipo de personagem, no qual se especializaram atores como José Gonçalves Leonardo, Luís Bastos, Genésio Arruda (astro de *Acabaram-se os otários*, 1929, nosso primeiro filme sonoro) e mais tarde o prolífico Amácio Mazzaropi. Oscarito também entraria para essa galeria, bastando lembrar que se chamava Anastácio o seu personagem caipira em *O homem do Sputnik*.



São Paulo sempre foi um polo do filme caipira, já a partir de filmes de sucesso do pioneiro Antonio Campos, como *O curandeiro* (1917) e *A caipirinha* (1919), e de Amilar Alves, cujo *João da Mata* (1923) abriu caminho para o Ciclo de Campinas. O gênero, em seus primórdios, buscava exaltar a modernidade urbana através do contraste com os hábitos do homem simples do interior, enquanto retratava este com certa condescendência paternalista. Com o tempo, esses polos se inverteram, servindo o caipira então para revelar espertezas inesperadas e denunciar as mazelas da cidade grande. Ozualdo Candeias agregou perspectiva crítica e invenções formais ao gênero em filmes como *Meu nome é Tonho* (1969), *A herança* (1971), *Zézero* (1974) e *Manelão, o caçador de orelhas* (1982). Passada a sua época de ouro, o filme caipira receberia homenagens através de *A marvada carne* (André Klotzel, 1985) e *Tapete vermelho* (Luiz Alberto Pereira, 2005).

À esquerda, *A marvada carne*,
à direita, *Estrada da vida*

Uma derivação do caipira é o filme sertanejo, que aclimata os gêneros universais do drama, da comédia e do musical ao contexto rural do Brasil. Filmes de grande sucesso como *Coração de luto* (Eduardo Llorente, 1967), *O menino da porteira* (Jeremias Moreira Filho, 1977), *Estrada da vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1983) e *2 filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005) podem ser enquadrados nesse supragênero, inevitavelmente conectado com os sucessos da música sertaneja.

Chanchada e pornochanchada

O que se convencionou chamar de chanchada foi a retomada, já com as vantagens do filme sonoro, de um feixe de tradições do cinema do início do século XX, que englobava o filme-revista, a comédia carnavalesca e a sátira de costumes praticada no cinema caipira. A paródia de sucessos estrangeiros já vinha, por exemplo, de *O viúvo alegre*, produção de 1910. Em 1931, Luiz de Barros lançava *O babão*, versão jocosa do filme americano *O pagão* (1929), para a qual convergem o caipira, a música e o romance. Do mesmo ano é *Coisas nossas*, de Wallace Downey, inspirado no modelo de filmes-revista americanos como *The Hollywood revue of 1929*.

Explorando essa picada, a comédia carioca dos anos 1930 e 40 vai se tornando mais e mais antropofágica. Devora grandes êxitos de bilheteria estrangeiros e regurgita paródias radicalmente brasileiras, o que as diferencia de apropriações igualmente farsescas feitas na Argentina, em Cuba, no México, em Portugal e na Itália. O auge do gênero se daria a partir de 1941, com a fundação da Atlântida Cinematográfica e a atuação de diretores do porte de José Carlos Burle, Watson Macedo, Moacyr Fenelon e Carlos Manga. A chanchada daria margem à formação de um primeiro *star system* no país, no qual brilhavam Grande Otelo, Oscarito, Eliana, José Lewgoy, Cyll Farney, Adelaide Chiozzo, Anselmo Duarte e muitos outros.

À esquerda, *O menino da porteira*,
à direita, *Corisco e Dadá*



Quanto à estrutura dramática, notou Sérgio Augusto no seu livro *Este mundo é um pandeiro* que “o macete medular da chanchada era a troca – de objetos e identidades”. Ele reproduz os quatro estágios básicos de um enredo, segundo Carlos Manga: “1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido”. A Atlântida, mediante um processo de produção em série, conseguiu pela primeira vez associar o filme de gênero a um modo de produção industrial e a uma máquina de publicidade, fórmula típica do cinema de estúdio americano.

O termo chanchada, de natureza depreciativa, passou a designar todo tipo de produção vulgar no cinema brasileiro. Nos anos 1970, surgiram as pornochanchadas, radicalização progressiva das comédias suavemente eróticas produzidas na virada dos 60 para os 70. Embora se identifiquem mais pelo processo de produção, tinham em comum a exposição de atributos anatômicos femininos, o desenvolvimento de situações cômicas e eventuais tinturas de crítica social de fundo conservador. A pornochanchada também criou um *star system* à sua maneira, em torno da Boca do Lixo paulista, onde floresceram pequenos e fecundos produtores. Nos anos 80, a pornochanchada deu progressivamente lugar ao filme de sexo explícito e desapareceu das telas.

Cangaço

Conforme Marcelo Dídimo no livro *O cangaço no cinema brasileiro*, o primeiro cangaceiro de que se tem notícia num filme de ficção data de 1925, em *Filho sem mãe*, dirigido em Pernambuco por Tancredo Seabra. Diversos filmes sobre o cangaço foram realizados enquanto Lampião e Corisco ainda cruzavam o sertão, mas o grande estopim do gênero foi o sucesso de *O cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), premiado em Cannes. A partir daí, nasceram os sintagmas e recorrências do que viria a ser chamado de *nordestern*.

A morte comanda o cangaço (Carlos Coimbra, 1960) e *Lampião rei do cangaço* (idem, 1963) recolocaram o gênero na rota do espetáculo: colorido, com paisagens vistosas do Nordeste, trilha sonora pomposa e um misto de aventura, ação e romance. Somam 21 títulos os longas produzidos entre 1960 e 1980. O fato de tratar de personagens contraditórios, heróis e bandidos ao mesmo tempo, foi bem analisado por Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr. no ensaio *Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado* (in *Cangaço - O nordestern no cinema brasileiro*, org. Maria do Rosário Caetano): “A principal característica comum a todos esses filmes é o fato de não tratarem do cangaceiro. Esses filmes todos têm seu esquema dramático centrado no personagem do herói, e esse nunca é o cangaceiro do filme; (...) o problema específico do herói é deixar o cangaço, a estória do filme é de como não ser cangaceiro”.

Os filmes ajudaram a popularizar os nomes, a indumentária e as ações dos cangaceiros. Para além dos *nordesterns* característicos do gênero, a figura do cangaceiro se espalharia por comédias, filmes eróticos, documentários, épicos do Cinema Novo e releituras como *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) e *Baile perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997).



Terrir e favela movie

Os híbridos de gênero são muito frequentes na cinematografia nacional, especialmente quando um deles é a comédia. A ficção científica, por exemplo, tem sido habitualmente mesclada com a comicidade. O terror, por sua vez, combinou-se com a comédia em filmes de diversas nacionalidades. No Brasil, Ivan Cardoso, o papa da categoria, cunhou para si o termo terrir e o praticou em quatro longas. O terrir brasileiro usa o erotismo como uma espécie de moeda num intercâmbio entre a celebração e a afronta ao estabelecido.

Por fim, resta abordar o mais recente rebento de gênero eminentemente brasileiro, o *favela movie*. A designação em inglês já indica o grau de internacionalização do gênero a partir do sucesso de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). Embora as favelas brasileiras estejam nas telas desde os anos 1930, com *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), e tenham sido fartamente tematizadas pelo cinema moderno a partir de *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), só nos anos 1990 começaram a se consolidar um léxico e uma estética identificáveis como gênero. A chegada do tráfico dotou a favela de ingredientes aptos ao filme policial, ao passo que a importação de procedimentos do filme de ação americano completava a formulação de uma receita.

Cenas de violência, infância em risco e histórias de superação e empoderamento se conjugam num *favela movie* típico e repercutem igualmente em documentários como *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) e *Favela Rising* (2005), este rodado no Rio de Janeiro pelos ingleses Matt Mochary e Jeff Zimbalist. Houve mesmo um certo *hype* em torno do gênero nos anos subsequentes ao êxito do filme de Meirelles. O estilo de direção e fotografia do *favela movie* se estendeu a outras cinematografias, como a sul-africana (*Distrito 9* e *Infância roubada/Tsotsi*) – e a haitiana (*Ghosts of Cité Soleil*).

Se *Cidade de Deus* foi o grande detonador e *Tropa de elite* o seu clímax em termos de sucesso no mercado interno, o *favela movie*, como quase tudo no Brasil, também já teve sua paródia: *Totalmente inocentes* (Rodrigo Bittencourt, 2011) pretendeu fazer rir com “donos” de morro, tiros a esmo e policiais de cara amarrada. ■

Totalmente inocentes

POR CARLOS EDUARDO PEREIRA

CINEMA DE
GÊNERO

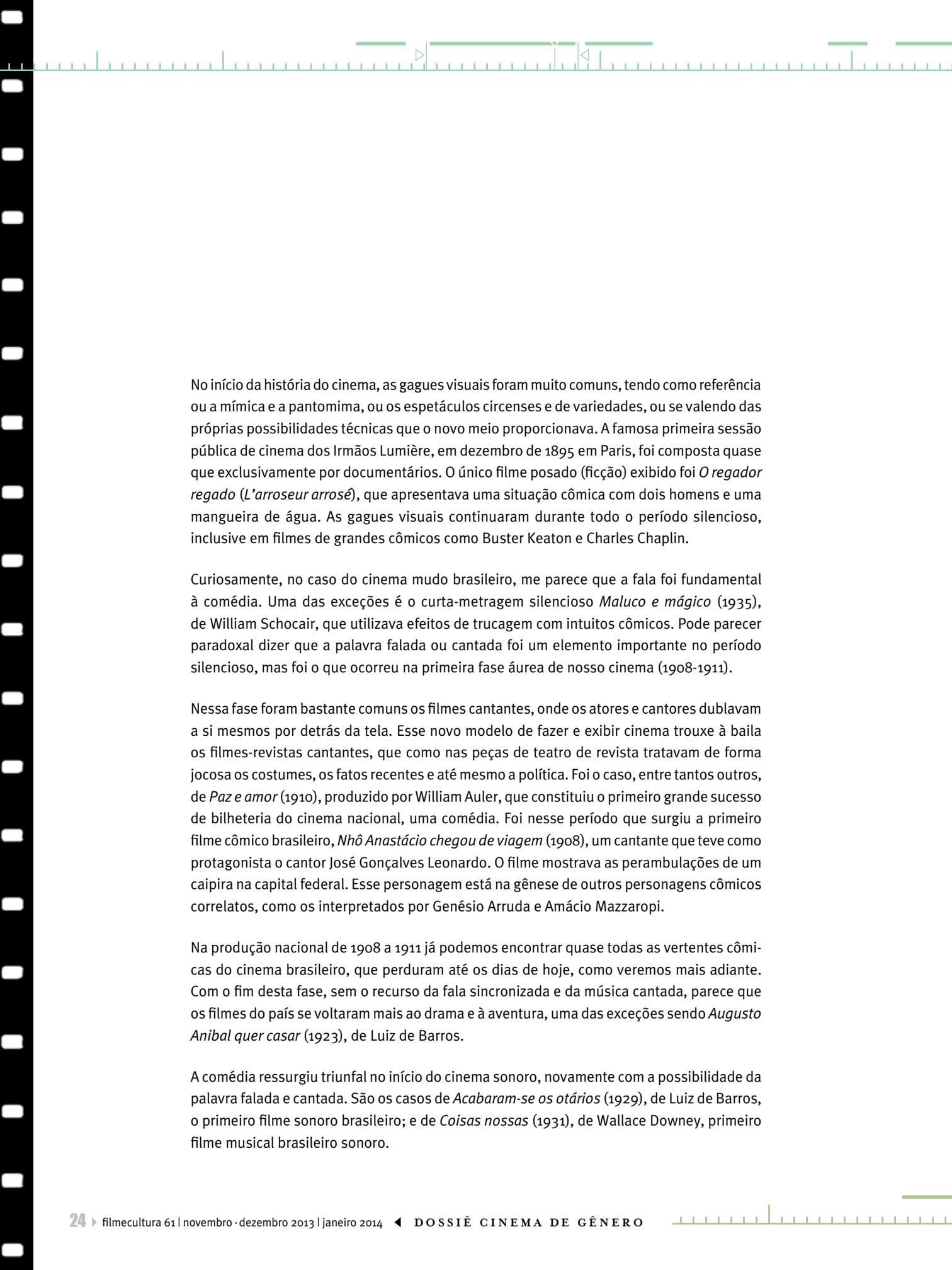
A COMÉDIA DE TODOS NÓS



Bububu no bobobó

CONTRA AS EXISTÊNCIAS SORUMBÁTICAS E PERIFÉRICAS, O SUCESSO POPULAR

A comédia vem sendo responsável por alguns dos maiores sucessos comerciais do cinema nacional, como vemos nos fenômenos de bilheteria dos filmes de Amácio Mazzaropi e de Os Trapalhões. Também parece ser o ponto de sustentação das poucas experiências de um cinema industrial no Brasil, como no caso das chanchadas da Atlântida e das pornochanchadas da Boca do Lixo. Difícil falar de um cinema industrial no país, se tomarmos como paradigma Hollywood e os grandes estúdios europeus. Aqui a atividade cinematográfica sempre esteve mais próxima do trabalho artesanal que necessariamente do industrial. De todo modo, tanto as chanchadas da Atlântida quanto as pornochanchadas da Boca do Lixo foram exemplos de um sistema autossustentável do ponto de vista econômico, abrangendo todos os elos da produção, distribuição e exibição, no qual o dinheiro arrecadado na bilheteria foi capaz de gerar novas produções, sem depender do capital estatal. Por trás desse sucesso comercial, sempre se esgueirou a comédia e seu poder de comunicação com as plateias.



No início da história do cinema, as gagues visuais foram muito comuns, tendo como referência ou a mímica e a pantomima, ou os espetáculos circenses e de variedades, ou se valendo das próprias possibilidades técnicas que o novo meio proporcionava. A famosa primeira sessão pública de cinema dos Irmãos Lumière, em dezembro de 1895 em Paris, foi composta quase que exclusivamente por documentários. O único filme posado (ficção) exibido foi *O regador regado* (*L'arroseur arrosé*), que apresentava uma situação cômica com dois homens e uma mangueira de água. As gagues visuais continuaram durante todo o período silencioso, inclusive em filmes de grandes cômicos como Buster Keaton e Charles Chaplin.

Curiosamente, no caso do cinema mudo brasileiro, me parece que a fala foi fundamental à comédia. Uma das exceções é o curta-metragem silencioso *Maluco e mágico* (1935), de William Schocair, que utilizava efeitos de trucagem com intuitos cômicos. Pode parecer paradoxal dizer que a palavra falada ou cantada foi um elemento importante no período silencioso, mas foi o que ocorreu na primeira fase áurea de nosso cinema (1908-1911).

Nessa fase foram bastante comuns os filmes cantantes, onde os atores e cantores dublavam a si mesmos por detrás da tela. Esse novo modelo de fazer e exhibir cinema trouxe à baila os filmes-revistas cantantes, que como nas peças de teatro de revista tratavam de forma jocosa os costumes, os fatos recentes e até mesmo a política. Foi o caso, entre tantos outros, de *Paz e amor* (1910), produzido por William Auler, que constituiu o primeiro grande sucesso de bilheteria do cinema nacional, uma comédia. Foi nesse período que surgiu o primeiro filme cômico brasileiro, *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), um cantante que teve como protagonista o cantor José Gonçalves Leonardo. O filme mostrava as perambulações de um caipira na capital federal. Esse personagem está na gênese de outros personagens cômicos correlatos, como os interpretados por Genésio Arruda e Amácio Mazzaropi.

Na produção nacional de 1908 a 1911 já podemos encontrar quase todas as vertentes cômicas do cinema brasileiro, que perduram até os dias de hoje, como veremos mais adiante. Com o fim desta fase, sem o recurso da fala sincronizada e da música cantada, parece que os filmes do país se voltaram mais ao drama e à aventura, uma das exceções sendo *Augusto Anibal quer casar* (1923), de Luiz de Barros.

A comédia ressurgiu triunfal no início do cinema sonoro, novamente com a possibilidade da palavra falada e cantada. São os casos de *Acabaram-se os otários* (1929), de Luiz de Barros, o primeiro filme sonoro brasileiro; e de *Coisas nossas* (1931), de Wallace Downey, primeiro filme musical brasileiro sonoro.



As vertentes cômicas do cinema brasileiro

Uma das principais vertentes cômicas dos filmes brasileiros diz respeito aos personagens caipiras. É o que vemos na primeira comédia do cinema nacional *Nhô Anastácio chegou de viagem*, em *Acabaram-se os otários*, em praticamente toda a obra de Mazzaropi, em *A marvada carne* (1985) de André Klotzel e mais recentemente em *Tapete vermelho* (2005), de Luiz Alberto Pereira. Certa cultura sertaneja, incluindo a música e esquetes em estilo radiofônico, também se fez presente em *Coisas nossas*.

Oswald de Andrade, principalmente em seu *Manifesto da poesia pau-brasil*, pregava uma integração do campo com a cidade, ou melhor, uma interação do universo rural brasileiro com a modernidade urbana. Nesses filmes o que ocorre é exatamente o contrário, apresenta-se uma apartação radical do que é do campo e do que é da cidade, coexistindo geralmente no espaço urbano. O ridículo e o risível decorrem do anacronismo do homem rural inserido na urbe moderna, apresentado muitas vezes de forma preconceituosa.

Tais personagens caipiras, ridículos (a palavra ridículo origina-se do verbo latino *rideo* que significa rir), pois inadequados à modernidade, ao progresso e ao universo urbano, não deixaram de ter o seu carisma e de apresentar um caráter identitário, principalmente para as plateias das pequenas cidades, mais afeitas ao mundo rural, ou aos espectadores que migraram do campo para as metrópoles, tais quais os próprios personagens das telas, constituindo grandes sucessos de bilheteria.

O aspecto carismático desses personagens decorre também de suas ingenuidades, purezas anímicas, espanto frente ao novo, em contraste com o homem urbano, que é apresentado como maldoso, mau-caráter e corrompido pela civilização. É o que acontece, por exemplo, com o protagonista de *Acabaram-se os otários*, interpretado por Genésio Arruda, que depois de experimentar diversas agruras na cidade, decide voltar ao campo. Tais personagens encontram paralelo na literatura brasileira, principalmente nas obras de Cornélio Pires e suas pataquadas cômicas, e também no Jeca Tatu de Monteiro Lobato.

Outra vertente cômica na história do cinema brasileiro, a principal delas, diz respeito à paródia, à carnavalização, ao bulício de certo repertório da música popular brasileira e à comédia de costumes. As origens dessa vertente são o teatro de revista e o próprio carnaval.

O teatro de revista foi um gênero teatral de muito apelo popular no país, desde o século XIX, conjugando crítica de costumes; música popular, muitas vezes maxixes e canções de caráter malicioso e de duplo sentido; crítica à política e aos personagens da vida pública e comentários sobre os acontecimentos em voga.

Com o advento do filme cantante, as produções passaram a utilizar primeiramente árias de óperas e até mesmo operetas inteiras, mas logo o gênero se viu invadido pela música popular e pelos filmes-revistas. Tal qual as peças do teatro de revista, essas produções se valiam da música popular, da sátira, da crítica política e de costumes. São os casos de *A chaleira* (1909) e *Pega na chaleira* (1909), que satirizavam a bajulação ao senador Pinheiro Machado; *O chantecler* (1910), também aludindo a Pinheiro Machado; *O cometa* (1910), tratando de forma jocosa a passagem do cometa Halley; *606 contra o espiroqueta pálido* (1910), revista humorística cantante com assuntos da época, com o título se referindo à injeção homônima para tratamento da sífilis. Houve até mesmo tentativas de se conjugar espetáculos de palco e tela, com números teatrais e filmes cantantes, como é o caso de *Mil adultérios* (1910).

As muitas décadas de permanência do teatro de revista na cultura brasileira devem ter contribuído para formatar um tipo de recepção do cômico pelos espectadores, bem como influenciar a maneira de se fazer comédia no país. Sua influência pode ser notada nos musicais carnavalescos da década de 1930, que mesclavam esquetes cômicos com números musicais, assim como a estrutura narrativa de tais espetáculos; em algumas chanchadas da Atlântida; em filmes do cinema marginal e até de forma explícita em *Bububu no bobobó* (1980), de Marcos Farias.

O carnaval é considerado pelo antropólogo Roberto DaMatta (*Carnavais, malandros e heróis*, 1997) como uma das formas de ritualização da sociedade brasileira. Como tal, sua influência se faz presente na cultura do país e também no cinema nacional. De uma forma mais direta a vemos nos filmes carnavalescos, comédias que eram lançadas antes da folia momesca, divulgando as músicas que seriam cantadas na ocasião. De uma maneira mais sutil a notamos nos muitos filmes que trabalham com a questão da inversão e dos deslocamentos (translação de um elemento de um domínio para outro). Assim, quando se desloca um objeto de lugar, essa ação provoca uma conscientização da natureza do objeto, de suas propriedades, de seu lugar de origem e da adequação ou não a um novo local. É através do processo de deslocamento que se pode exagerar, inverter e neutralizar; em que no caso do carnaval o que predomina é a inversão.

Esse processo carnavalesco de deslocamento é o que vemos, por exemplo, em um filme como *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle. Na obra, o produtor Cecílio B. de Milho (paródia ao nome do produtor americano Cecil B. DeMille) quer fazer um filme sobre Helena de Troia. Deslocar espacial e temporalmente um tema clássico e histórico para a realidade dos trópicos e das chanchadas cria uma inversão carnavalesca, cujo resultado é o achincalhe e o riso.



Matar ou correr



A carnavalização pode ser notada em filmes musicais pré-chanchadas, como *Alô, alô carnaval!* (1935) de Adhemar Gonzaga; em muitas chanchadas; em filmes da fase final do Cinema Novo que flertam também com o tropicalismo (*Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1969); no cinema marginal; na obra de Carlos Reichenbach; até mesmo no cinema da retomada, como em *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati.

A carnavalização é um elemento que deve ser analisado nas comédias fílmicas brasileiras, já que proporciona a avacalhação simples (proposital como em alguns filmes de Reichenbach), a inversão, o contraste do que é erudito com o que é popular, o rebaixamento do culto, resultando no riso e na identificação com uma plateia já afeita aos ritos momescos. Segundo Mikhail Bakhtin (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 1987), o riso popular ambivalente típico do carnaval se torna inclusivo, expressando um mundo em plena evolução, no qual estão incluídos todos os que riem.

Outro elemento muito presente tanto no carnaval quanto nas comédias do cinema brasileiro é a paródia. É o que vemos em muitas chanchadas, como por exemplo em *Nem Sansão, nem Dalila* (1954) e *Matar ou correr* (1954), ambas de Carlos Manga. Segundo Isaac D'Israeli, "longe de converter virtude em paradoxo, e desgraçar a verdade através do ridículo, a paródia irá somente golpear o que é falso e quimérico (...) Muitas tragédias disfarçam vícios em virtudes, e as paródias os desmascaram." (D'Israeli apud Margareth A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, 1995).

Parodiar grandes produções de Hollywood, como nos casos dos filmes citados acima, dentro da precariedade da produção do cinema brasileiro, acirra o contraste entre a realidade dos filmes nacionais e a realidade dos filmes estrangeiros. Para João Luiz Vieira e Robert Stam (*Parody and marginality: the case in Brazilian cinema*, 1990), apropriar-se de um discurso preexistente e subvertê-lo se torna um ótimo instrumento para os dominados, pois assumindo a força do discurso dominante atacam essa mesma força. Os autores consideram que a carnavalização e a paródia devam ser compreendidas dentro do contexto da hegemonia neocolonial, tendo em vista as condições de dependência política e econômica da produção cultural brasileira.

Segundo os mesmos autores, a paródia no cinema brasileiro apresenta também um caráter autodenegridor. A paródia possui uma ambiguidade que a faz atuar criticamente em relação a si mesma, deixando antever um grande sentimento de autodesprezo. Dessa forma, quando se satiriza as superproduções americanas ao mesmo tempo se critica e se ridiculariza o próprio cinema nacional, denunciando o fato de que não se pode igualar tecnicamente e economicamente ao modelo parodiado.

Uma terceira vertente das comédias fílmicas brasileiras é o que chamarei de integração midiática. Recuemos até a década de 1920 e início dos anos 1930. Naquele período ocorreram a emergência e a integração de novas mídias, como os produtos da indústria fonográfica, o rádio e o próprio cinema. A música popular brasileira deixou de ser apenas popular e se

*Se eu fosse você 2*

transformou em cultura de massa, através de sua difusão fonográfica e radiofônica. O rádio no Brasil, que pelas orientações iniciais de Roquette Pinto se pretendia educativo, tornou-se um veículo da cultura popular, se valendo da MPB e também de programas cômicos. Nessa injunção, o cinema se apropriou não apenas da música popular, agora massiva; dos astros radiofônicos; como também de uma estética dos programas de rádio, inclusive cômicos. É o que podemos notar em alguns momentos de *Alô, alô carnaval!*. O próprio prefixo *alô, alô* é de origem radiofônica, como vemos também no filme *Alô, alô Brasil* (1933), de Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro.

Décadas mais tarde notamos algo semelhante com relação à televisão. Não apenas o humor televisivo foi um pouco devedor do humor radiofônico, como também influenciou o cinema. É o que vemos hoje em dia em algumas comédias produzidas pela Globo Filmes, que mantêm uma estética de televisão.

O riso contemporâneo

Na contemporaneidade, os filmes cômicos continuam apresentando as vertentes citadas neste artigo. Temos as comédias de costumes, como *Como ser solteiro no Rio de Janeiro* (1998), de Rosane Svartman; elementos carnavalizantes como em *Casseta & Planeta: a taça do mundo é nossa* (2003), de Lula Buarque de Hollanda; o humor sertanejo, como no já citado *Tapete vermelho*; e muitos filmes que representam a integração midiática, agora com a mídia televisiva, como as duas partes de *Se eu fosse você* (2006 e 2009), de Daniel Filho; ou filmes que fundem estética televisiva com teatro, como o mais recente sucesso comercial do cinema brasileiro, *Minha mãe é uma peça: o filme* (2013), de André Pellenz.

A comédia tem sido quase que um sinônimo de sucesso comercial no cinema brasileiro. Ela vem proporcionando um elemento de identidade popular, bem como um riso que é ora autodenegridor, denunciando nossa condição periférica, ora inclusivo. Falando em cinema de gênero, talvez devêssemos considerar a comédia como o principal gênero cinematográfico brasileiro, se levarmos em consideração seu apelo popular e as bilheterias alcançadas. ■

Carlos Eduardo Pereira é formado em Cinema pela UFF, mestre em Música pela UFRJ, doutor em Comunicação pela UFF, com tese sobre a obra de Carlos Reichenbach. Pesquisador, programador e pianista de filmes mudos da Cinemateca do MAM.



Carnaval Atlântida

O RISO E O DESEJO DE SEDUZIR O PÚBLICO

Ainda existe controvérsia sobre a volta do uso do termo “chanchadas” para caracterizar a nova safra de comédias de grande sucesso de difusão. Após as originais chanchadas dos anos 1950 e 60 e as pornochanchadas nos anos 70, temos as neochanchadas ou globochanchadas. Mesmo que seja estranho esse uso amplo de um termo que, justamente por ser tão vago, acaba se tornando indefinível, talvez seja possível caracterizar esses conjuntos de filmes dentro da produção através da relação, diferente e até oposta em cada época, entre humor e erotismo. Se esse elemento era muitas vezes insinuado nas chanchadas e se tornou fundamental (ao menos em intenção) nas comédias eróticas, agora se tornou praticamente proibido. De toda maneira, nos três momentos se impuseram modelos de filme com regras bem claras.

Muito já se escreveu sobre a oposição apresentada em *Carnaval Atlântida* entre as pretensões do produtor Cecílio B. De Milho e a realização final de uma chanchada. No entanto, nem sempre é apontado que essa oposição pode ser compreendida de duas maneiras um pouco diferentes entre si: numa interpretação, mais disseminada, o projeto do produtor representa um modelo industrial, sisudo e conservador, inviável para um país tão desigual e desorganizado, enquanto o modelo vencedor é aquele que consegue potencializar o valor dessas desigualdades e requebrados graças à música e ao humor. De um ponto de vista mais desconfiado, o projeto do produtor De Milho representaria um cinema movido principalmente por uma forte ambição estética – que fracassa diante de um contexto de desinteresse por tudo que não for carnavalesco. Ao final, cabe ao produtor De Milho sonhar que o próximo projeto poderá ser feito conforme seus planos – e manter o humor em alta. Seu sonho era

DANIEL CHIACOS



DAVI DE ALMEIDA

De cima para baixo:

De pernas pro ar 2,

Os penetras,

Se puder dirija!

filmar uma versão da história de Helena de Troia. Ao que se saiba, um filme assim ainda não foi feito no Brasil (ao contrário dos EUA, Itália e Inglaterra). Mas é curioso lembrar que em 2007, mais de 50 anos depois de *Carnaval Atlântida*, Julio Bressane fez um dos seus melhores filmes a partir da história de Cleópatra, outra personagem histórica transformada em mito feminino do Ocidente.

Visto a partir da primeira interpretação mencionada, *Carnaval Atlântida* representava a defesa de um cinema anti-industrial, inteiramente aberto à inventividade chanchadesca. Visto através da segunda interpretação proposta, trata-se de um diagnóstico pouco otimista. Novamente, podemos desconfiar se o ambiente da chanchada brasileira é de fato tão aberto assim à inventividade – ou se quem fez o filme apontava ali um ponto de divórcio, talvez sem solução, entre a ambição estética e a viabilidade econômica do cinema brasileiro. Desde então, os vários casos de exceção a essa regra de divórcio mais a confirmam do que corrigem. José Carlos Burle, diretor de *Carnaval Atlântida*, tinha projetos bem diferentes para o estúdio cinematográfico que ajudou a criar, mas “tristezas não pagam dívidas”, conforme já lembrava o título do seu segundo longa, o primeiro musical da Atlântida.

Esse divórcio entre a ambição estética e os esquemas de produção, entre as regras da arte e as demandas do mercado pode ser percebido mais tarde numa circunstância decisiva do ciclo de filmes chamado de Cinema Marginal, aquele produzido entre meados dos anos 1960 e os primeiros anos da década seguinte. Os raros sucessos de bilheteria entre os filmes marginalistas foram os que definiram um subgênero: o *cinema cafajeste* – aquele que, feito por parte do grupo paulista dos cineastas, diferia dos demais filmes marginalistas por não tratar as convenções com desprezo, mas com humor e ironia agressiva. Falo de filmes como *O bandido da luz vermelha*, *As libertinas*, *O pornógrafo* e *A mulher de todos*. Destes, dois foram dirigidos por Rogério Sganzerla – que, no entanto, após *A mulher de todos* (que acabou sendo o maior sucesso de bilheteria de sua carreira, segundo Helena Ignez), reorientou completamente sua carreira a partir da experiência radical da produtora Belair, que criou com Bressane no Rio de Janeiro.

O que há de misterioso e revelador neste episódio é o seguinte: por que Sganzerla, que havia feito dois filmes de razoável sucesso de venda de ingressos, trocou em definitivo esse modelo por outro? É certo que seria preciso considerar aí em que medida o projeto da Belair manteve a crença de chegar ao grande público como “a nova chanchada”, por mais que a radicalização de recusa narrativa dos filmes indique o contrário. Mas ao longo dos anos seguintes a produção da pornochanchada se estabeleceu tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. É certo que o repertório de vulgaridade incomodava não apenas a burguesia mais sofisticada, mas também qualquer um que não aceitasse os diversos preconceitos reforçados pela maioria daqueles filmes; no entanto, eram filmes que se baseavam sobretudo no humor e no erotismo. Ou seja, elementos que já estavam presentes em *O bandido da luz vermelha* e em *A mulher de todos*.

Quem veio a fazer essa relação voltar a existir foi Carlos Reichenbach, anos depois, quando aceitou a proposta de Antonio Galante (que havia sido coprodutor de *A mulher de todos*) para dirigir *A ilha dos prazeres proibidos* – título, como se sabe, inspirado numa referência



A ilha dos prazeres proibidos

do filme de Sganzerla a uma certa “ilha dos prazeres extremos”. Vale lembrar que, pouco tempo antes de aceitar a proposta de Galante, Reichenbach também havia feito declarações totalmente céticas sobre as possibilidades inventivas no gênero da pornochanchada (numa reportagem da revista *Visão* de 1976, ele chegou a afirmar que aderir à pornochanchada seria “uma atitude de entrega”). Pois acabou sendo neste filme e em *Império do desejo* que Reichenbach, tal como Sganzerla havia feito, voltou a unir humor e ambição inventiva. Se no caso destes seus filmes podemos supor que a relação com as exigências do público pelo padrão já conhecido enfim transcendia o mal-estar presente tanto em *Carnaval Atlântida* quanto em *A mulher de todos*, cabe registrar também que *Império do desejo* foi o último filme de Reichenbach em que predominou o tom de comédia. Ao longo das décadas seguintes, com todos os altos e baixos da sua carreira, o único herdeiro do marginalismo que continuou se calcando no humor satírico e na relação irônica com o repertório vulgar foi Ivan Cardoso.

Se agora as comédias voltaram a se tornar o principal filão da produção brasileira em termos de boa difusão junto ao público, isso aconteceu a partir de uma reorientação radical dos interesses que movem o público ao cinema. Uma discussão interessante sobre essas comédias recentes foi proposta por Jean-Claude Bernardet num texto publicado no seu *blog*, no qual dizia que o filme *De pernas pro ar 2* “é um filme atual que trata de problemas que angustiam boa parte da classe média como: o trabalho da mulher, a relação da mulher que trabalha com o marido, os filhos e a casa”. No texto, Bernardet comparava o filme a *Carnaval Atlântida* e afirmava que “se o filme não abordasse comicamente questões do seu interesse, o público não teria sido tão numeroso” (o texto pode ser lido na web: <http://tinyurl.com/jvt9pep>). A fala de Bernardet provocou uma resposta publicada por Raul Arthuso na Revista Cinética, em que o crítico observou que, por ser “um representante do centro do sistema de produção [de] hoje, projeto nascido com o destino de ser grande e batizado para o sucesso com todas as armas aprendidas com a indústria americana de cinema”, *De pernas pro ar 2* “institucionaliza os valores conservadores do bem-estar social” (texto disponível em: <http://tinyurl.com/nu3t98z>).

Arthuso tem razão em apontar esse traço fortemente conservador, mas vale a pena voltar ao filme para rever um aspecto fundamental da relação que produtores e diretores atualmente têm com relação à produção voltada “para o grande público”. Trata-se justamente da relação que o filme tem com o humor e o erotismo. Como a maior parte das comédias de grande sucesso nos últimos anos, *De pernas pro ar 2* se calca na performance da sua estrela – neste caso, Ingrid Guimarães. Ao longo desta última década, graças ao talento de cada estrela e a outros fatores eventuais, essa estratégia tem funcionado comercialmente em dezenas de filmes, de *Os normais* a *Se puder, dirija!*, passando por *Os penetras* e *Minha mãe é uma peça*.



Alguns destes filmes tiveram resultados mais interessantes (como os dois *Se eu fosse você* ou *Até que a sorte nos separe*), outros nem tanto – mas o sucesso nas bilheterias e demais circuitos de difusão tem sido notável e constante. Ou seja, novamente graças à estratégia de colar a câmera no grande comediante (tal qual nas chanchadas), alguns filmes brasileiros conseguiram se fazer conhecidos pelo público.

Mas as exigências de mercado, como já é bem sabido, são diferentes das regras da arte – e o erotismo, que se escondia nos duplos sentidos das chanchadas e aparecia no centro das pornochanchadas, ficou recalcado neste cinema “popular” (como observou Andrea Ormond em outro texto publicado na Cinética sobre o mesmo *De pernas pro ar 2*). E o que apresenta o filme do diretor Roberto Santucci e da produtora Mariza Leão? Apresenta uma personagem plena de libido – inteiramente destinada ao trabalho, que não por acaso é o de vender diversas marcas e tamanhos de vibradores e “consolos”. Alice, a personagem de Ingrid Guimarães, dedica-se com paixão desvairada ao trabalho, a ponto de enganar o marido em inúmeras ocasiões. O prazer sexual só existe para ela no universo do trabalho, como o filme mostra de forma bastante ostensiva. Nessa segunda comédia da série, Alice tem a oportunidade de terminar seu casamento (em que sua relação com o marido é totalmente desprovida de tesão e baseada em mentiras) e estabelecer uma nova relação amorosa com um homem fortemente ligado ao seu ambiente de trabalho – ou seja, alguém que poderia penetrar no espectro do desejo dela. Alice repudia a nova relação e reata os laços com o marido, sem que isso represente nenhuma nova carga de tesão no casamento; ao contrário, no final do filme ela já volta a projetar uma viagem a Paris que será novamente dedicada ao seu gozo, ou seja, seu trabalho. Alice não pode ceder ao erotismo que ela mesma anuncia, porque seu tesão é todo focado no sucesso profissional – ou seja, em alcançar seu público... Sendo assim, *De pernas pro ar 2* não trata apenas dos “problemas que angustiam boa parte da classe média”, mas também da relação que seu público está disposto a estabelecer – e da sua postura resignada diante dessas exigências. Ampliando o dito de Bernardet: talvez, se o filme não abordasse comicamente as questões do seu interesse e não acabasse com qualquer vestígio de erotismo, o público não teria sido tão numeroso. É a regra do jogo, atualmente.

Talvez então a forma mais justa de separar os filmes brasileiros recentes seja a partir da classificação indicativa: não mais entre filmes “de mercado” e filmes “de festivais”, mas entre os de indicação etária para maiores de 18 anos e os de “censura livre”. Hoje, com raras exceções, praticamente só filmes de “censura livre” entram no circuito de difusão de larga escala das salas de cinema no Brasil – os outros têm uma difusão bem mais complicada (inclusive pelas TV a cabo e abertas). Há aí algum espaço para um cinema crítico e até mesmo inventivo diante dessa restrição, inexistente décadas atrás? Possivelmente, isso dependeria de novas formas de fazer os filmes “para maiores de 18 anos” (ou quase) circularem de fato, não apenas em casos excepcionais. Pode ser que também seja preciso desarmar alguns discursos preestabelecidos de ambos os lados: seja acerca de regras pretensamente inquestionáveis para estabelecer boa relação com um público amplo, seja a desqualificação completa de qualquer filme que pretenda firmar esta relação (sem que isso implique na restrição aos filmes que não se originam desse tipo de ambição). Talvez assim seja possível encontrar novamente algum espaço de movimento mais firme, algum grau de invenção. ■

HORRORES DO BRASIL

POR LAURA LOGUERCIO CÁNEPA

CINEMA DE GÊNERO

RECORRENTE NO CINEMA POPULAR BRASILEIRO DESDE OS ANOS 1960, O HORROR VOLTA À CENA EM PRODUÇÕES DE GUERRILHA E COMO METÁFORA SOCIAL

Quem acompanha a multiplicação de curtas-metragens brasileiros de horror desde o começo dos anos 2000 e, mais recentemente, de novos longas independentes, pode imaginar que o país viva uma onda de filmes do gênero. Referência para essa onda foi o retorno às telas de José Mojica Marins, na produção luxuosa para padrões nacionais *Encarnação do demônio* (2008), que encerrou a trilogia iniciada com *À meia-noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967). Não por acaso, o filme contou com a participação de jovens talentos do horror no curta-metragem, como o roteirista Dennison Ramalho e o técnico em efeitos especiais Kapel Furman, ambos também diretores.

Quando lançado, *Encarnação* buscou vincular o cinema de Mojica às tendências internacionais – como o *torture porn* –, mas também fez justiça ao pioneirismo do cineasta na dramaturgia da violência explícita, marca de sua obra desde o princípio. E, mesmo tendo sido um fracasso comercial, recolocou o cinema de horror brasileiro na mídia, mantendo o nome de Mojica como nossa maior estrela no gênero.

A articulação que se viu desde então entre os cineastas e críticos especializados, e deles com seu público, por meio de filmes, mostras, publicações e festivais (como o Fantaspoa, o RioFan e o Cinefantasy), sugerem mesmo a constituição de um nicho de mercado que pode se mostrar relevante nos próximos anos, como atestam produções ambiciosas e ainda não lançadas, entre elas *Quando eu era vivo*, de Marco Dutra, baseado em *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, e *O outro lado do vento*, de Walter Lima Jr., adaptação da clássica novela de Henry James *A outra volta do parafuso*.

Mas, num momento como esse, vale fazer um balanço das tradições com as quais essa comunidade se identifica, pois elas são decisivas quando se trata de discutir cinema de gênero. E o fato é que existe uma tradição de cinema de horror no Brasil. Pouco observada até cerca de uma década atrás, essa produção vem sendo objeto de atenção de pesquisadores dentro e fora da universidade, o que acabou por revelar um mapa complexo de expressões do gênero ao redor do país e ao longo do tempo. Assim, apesar da dificuldade de acesso a cópias e da eterna polêmica em torno de indexações, podemos identificar várias tendências



Em cima, *Veneno*,

em baixo, *Meu destino é pecar*

que articularam as temáticas do sobrenatural e da monstruosidade, as imagens explícitas de violência e certas práticas de divulgação e recepção – que, em conjunto, caracterizam o fenômeno do horror como gênero em nível mundial.

O florescimento do horror cinematográfico brasileiro coincidiu com os primeiros ciclos do gênero em vários outros países, como Itália, França e México, a partir do final dos anos 1950. Por aqui, a tendência foi incorporada por Mojica, em 1964, quando *À meia-noite levarei sua alma* chegou às telas, conquistando sucesso popular e polêmica na crítica e na imprensa. Diga-se, por justiça, que Mojica não foi o único brasileiro a tentar emplacar filmes de horror no período. Na mesma época, estava em produção o filme mineiro de Luís Renato Brescia, *Phobus – ministro do diabo*, nunca distribuído comercialmente. A proeza de Mojica, porém, foi muito além de fazer seu filme quase artesanal chegar às salas de cinema. É que seu sucesso produziu também a primeira onda de horror na mídia audiovisual brasileira, chegando ao cinema, ao rádio e à TV em inúmeros produtos que tinham como estrela seu personagem original, o agente funerário sociopata Zé do Caixão.

E a obra de Mojica teve outro papel importante ao inspirar cineastas que aderiram a uma estética mais chocante e mesmo escandalosa. Eles incorporaram o horror ao ciclo do cinema erótico paulista dos anos 1970, em sintonia com uma corrente mundial do *sexploitation* voltada a filmes de horror divulgados com títulos sugestivos de temática sexual e de extrema violência. Entre as dezenas de obras, destacam-se aqui *Signo de Escorpião – A ilha dos devassos* (Carlos Coimbra, 1974), *Amadas e violentadas* (Jean Garrett, 1976), *Ninfas diabólicas* (John Doo, 1978), *O estripador de mulheres* (Juan Bajon, 1978), *A força dos sentidos* (Jean Garrett, 1979), *A reencarnação do sexo* (Luiz Castellini, 1981) e *Lilian, a suja* (Antonio Meliande, 1981), sendo que algumas figuram entre os maiores sucessos do cinema brasileiro do período.

O impacto e a influência de Mojica nesse processo não devem obscurecer, porém, outras tendências mais antigas que também tiveram desdobramentos a partir dos anos 1960. A principal delas é a paródia, estratégia responsável pela eventual incorporação do repertório do horror ao cinema nacional desde os anos 1930, inicialmente por meio do deboche em comédias musicais como *O jovem tataravô* (Luís de Barros, 1937) e *Três vagabundos* (José Carlos Burle, 1952).

No começo dos anos 1970, influenciado tanto por essa tradição paródica quanto pela violência extrema de Mojica, o cinema marginal também mostraria interesse pelo horror, que foi absorvido em filmes como *Prata Palomares* (André Faria Jr., 1971), *Barão Olavo, o Horrível* (Julio Bressane, 1970) e *Lobisomem – O terror da meia-noite* (Elyseu Visconti, 1974), entre outros. No mesmo período, comédias populares também desmoralizavam o gênero, como *A viúva virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972), *Quem tem medo de lobisomem?* (Reginaldo Faria, 1974), *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976) e *Jeca contra o capeta* (Pio Zamuner/Amácio Mazzaropi, 1976) – numa estratégia retomada por Hugo Carvana em *A casa da Mãe Joana 2* (2013).



No somatório dessas tradições é que se encontram as origens das principais obras cômicas de horror brasileiras, dirigidas por Ivan Cardoso nos anos 1980. O cineasta carioca, depois de estrear no ciclo do Super-8 com *Nosferato no Brasil* (1971), emplacaria os sucessos populares *O segredo da múmia* (1982) e *As sete vampiras* (1986), e ainda seria o primeiro a conquistar a simpatia geral da crítica, chegando também a exibir seus filmes em festivais internacionais de prestígio.

Mas houve correntes menos numerosas que se vincularam, de alguma forma, ao horror. Melodramas sombrios dos estúdios paulistas como *Veneno* (Gianni Pons, 1952), *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo, 1952), *Leonora dos sete mares* (Carlos Hugo Christensen, 1955) e *Estranho encontro* (Walter Hugo Khouri, 1957), por exemplo, lidaram com um repertório que seria retomado por Christensen e Khouri 20 anos depois, em obras de horror femininas como *O anjo da noite* (1974) e *Enigma para demônios* (1974), relacionadas com sucessos como *Os inocentes* (Jack Clayton, 1961) e *O bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968).

Ainda nos anos 1950, os filmes independentes *Alameda da saudade, 113* (Carlos Ortiz, 1950) e *Noivas do mal* (George Dusek, 1952) trouxeram os temas da assombração e do assassinato em série, que seriam recorrentes mais adiante. A assombração apareceria, em diferentes tendências da Boca do Lixo, entre elas a de filmes espíritas como *O médium – A verdade sobre a reencarnação* (Paulo Figueiredo, 1980) e *Joelma – 23º andar* (Clery Cunha, 1980). Já o assassinato em série seria o mote de inúmeros filmes eróticos (como *O matador sexual*, 1979, de Tony Vieira, inspirado no assassino Chico Picadinho, ou o célebre episódio *O pasteleiro*, de David Cardoso, em *Aqui, tarados!*, 1980), e ainda apareceria na aventura *Guru das sete cidades* (Carlos Bini, 1972) e o no *slasher Shock!* (Jair Correia, 1984), entre outros.

Vale lembrar ainda mais uma corrente nascida nos anos 1950, que abarca uma dezena de coproduções estrangeiras realizadas no Brasil, entre as quais *Curucu – O terror do Amazonas* (*Curucu – Beast of the Amazon*, Curt Siodmak, 1956), *Mistério na ilha de Vênus* (*Macumba love*, Douglas Fowley, 1960), *O peixe assassino* (*Antonio Margheriti*, 1979) e *Demônios negros* (*Demoni 3*, Umberto Lenzi, 1991), obras infames que inspiraram duas produções nacionais feitas para o mercado internacional de *home video*: *Satanic attraction* e *Ritual of death*, ambas dirigidas por Fauzi Mansur em 1989/90, com algum sucesso comercial em VHS. O recente *Turistas* (*Turistas – Go home*, John Stockwell, 2006), feito na onda do *torture porn* dos anos 2000, mostra que a tendência deixou descendentes.

No final dos anos 1980, no entanto, junto com todo o cinema nacional, o horror sofreu um baque, recuperando-se eventualmente durante a retomada, em filmes pouco lembrados como *Olhos de vampira* (Walter Rogério, 1996-2002), *O Xangô de Baker Street* (Miguel Faria Jr., 2001) e *Um lobisomem na Amazônia* (Ivan Cardoso, 2005). Foi, porém, fora do circuito oficial que o gênero tomou outros rumos. Na década de 1990, proliferaram produções de horror tidas como *trash*, termo usado para definir uma categoria ampla de produtos culturais. O adjetivo se refere a produções cuja pobreza depõe contra sua qualidade, tornando-as aberrantes. Mas também vem sendo aplicado a obras consideradas ruins que não sofrem de pobreza material (como certas produções televisivas), ou para outras, bem realizadas, mas que têm como principal interesse o caráter ofensivo e de violência explícita.

Nos labirintos do *trash*, surgiram figuras importantes. O catarinense Petter Baiestorf e sua trupe, que conta também com Cesar Coffin Souza (*A paixão dos mortos*, 2011) e Gurcius Gewdner (*Mamilos em chamas*, 2008), adotou um sistema de guerrilha, com filmes realizados e distribuídos em vídeo, vendidos por correspondência desde a década de 1990, como *O monstro legume do espaço* (1995) e *Arrombada – Vou mijar na porra do seu túmulo* (2007). Eles continuam na ativa, em sucessos do *underground* como *O doce avanço da faca* (2011) e *Zombio 2* (2013). Mas, ainda que a fama tenha crescido em função da internet, nota-se que seu modo de produção tem encontrado dificuldades para manter-se economicamente, em função da pirataria digital. Outro cineasta que seguiu essa trilha foi o gaúcho Felipe Guerra, que realiza violentas paródias de horror, obtendo surpreendente inserção em festivais do gênero. Seu longa mais conhecido, feito em VHS e também campeão de vendas por correspondência, foi *Entre em pânico ao saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado* (2002), que teve sua continuação em 2011.

Esse gosto pelo *trash* dialoga com as ideias do cinema marginal, mas ganhou vida própria, constituindo uma corrente que tem despertado interesse crescente. Nesse sentido, há que lembrar também do papel de Mojica – ele, mais uma vez – que, ao apresentar o programa *Cine Trash*, na Band, entre 1996 e 97, encarregou-se de popularizar o termo para uma geração que hoje realiza filmes de horror muito baratos, como os de Joel Caetano (*Minha esposa é um zumbi*, 2006) e Sandro Debiazzi (*A coveira das almas*, 2013).

A partir dos anos 2000, viu-se também o impacto progressivo dos curtas. Os violentíssimos *Amor só de mãe* (2003) e *Ninjas* (2009), de Dennison Ramalho, são os mais conhecidos. Mais nomes importantes da nova geração foram se destacando, como o cearense Shiko (*Lavagem*, 2011), os pernambucanos Juliano Dornelles e Daniel Bandeira (*Mens sana in corpore sano*, 2011), o gaúcho Fernando Mantelli (*Sintomas*, 2003) e os paulistas Fernando Rick (*Coleção de humanos mortos*, 2005), Carlos Gananian (*Behemoth*, 2002) e Juliana Rojas (*O duplo*, 2012). Com eles, teve início um movimento que atua muitas vezes de maneira independente do apoio oficial, com cineastas colaborando entre si, e que tem tido impacto nos festivais, possibilitando o intercâmbio com outros cineastas latino-americanos dedicados ao gênero. Entre os novos realizadores, os mais conhecidos são os que enfrentaram o desafio dos longas, como o capixaba Rodrigo Aragão (*Mangue negro*, 2008; *Mar negro*, 2013) e o dramaturgo e diretor paranaense Paulo Biscaia Filho (*Morgue story*, 2008; *Nervo craniano zero*, 2011),



CRIS BIERRENBACH



Filmefobia

ambos ligados ao horror explícito de sangue e tripas. Há também os que correm por fora mesmo do circuito paralelo, como David Schürmann (*Desaparecidos*, 2011) e Zeca Nunes Pires (*A antropóloga*, 2011).

A partir desse conjunto, parece inadequado concluir que o horror seja pouco praticado no Brasil. Mas é preciso reconhecer que o assunto raramente foi inserido no debate sobre o cinema nacional, mantendo-se, na maior parte do tempo, como um universo à parte. Isso até agora. Pois um fenômeno ainda mais recente pode estar recolocando algumas questões. Afinal, se por um lado, há espaço para certa militância no gênero, podem-se observar também referências ao horror em filmes de outros gêneros.

No documentário, por exemplo, temos *Filmefobia* (2008), de Kiko Goiffman, que recuperou os famigerados testes de atores de Mojica numa chave mais reflexiva. Também os filmes espíritas como *Nosso lar* (Wagner de Assis, 2010), ainda que escapem do horror, não conseguem evitar o diálogo com o sobrenatural, que é notório em suas hibridações com a ficção-científica, como *Área Q* (Gerson Sanginitto, 2011).

Mas, sobretudo, tem-se obras que remetem a experiências limítrofes com o horror, como as de David Lynch e Michael Haneke. Em longas como *Meu nome é Dindi* (Bruno Safadi, 2009), *O fim da picada* (Christian Saghaard, 2008), *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), *Os inquilinos* (Sergio Bianchi, 2009), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), o uso mais ou menos evidente de recursos de estilo do horror talvez tenha algo a contribuir para a compreensão de aspectos das tensões sociais e individuais de nosso país.

De alguma forma, a desigualdade social, a falta de perspectivas e a herança da escravidão, tratadas ao longo da história do cinema brasileiro em várias chaves (irônica, melodramática, revolucionária, policialesca etc.) têm ganhado, nesses filmes, abordagens do ponto de vista de uma atmosfera de horror. Obviamente, não do horror-gênero, mas daquele entendido como representação do que sentimos diante de ameaças de explosões de violência. O fato é que, nesses filmes, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer, embora nem sempre aconteça. E esse compartilhamento da tensão é uma das características mais importantes das histórias de horror. Mas “algo terrível” pode acontecer nesses filmes não por estar-se necessariamente sob o poder de forças sobrenaturais ou de psicopatas, e sim em função de mazelas atávicas da sociedade brasileira. É nesse ponto que talvez esteja nascendo uma visão diferente não apenas dessas mazelas brasileiras, mas, quem sabe, do próprio horror. Trata-se de abordagens novas de questões sociais urgentes e de um gênero que talvez tenha encontrado espaço inesperado para reemergir. No entanto, serão necessários alguns anos para sabermos se a tendência se manterá ou ficará congelada no tempo. ■

Laura Loguercio Cânepe é jornalista e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembí Morumbi. Doutorou-se na Unicamp, em 2008, com a tese *Medo de quê – Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Mantém o *blog* horrorbrasileiro.blogspot.com



RICARDO PICCHI

O EFEITO

CINEMA DE GÊNERO

INVESTIDAS DA FICÇÃO CIENTÍFICA NO CINEMA BRASILEIRO

Segundo Zuenir Ventura (“Fora de ordem e de lugar”, Blog do Noblat, 13/3/2013), “o Brasil é um país onde o surrealismo não vingou como movimento artístico, mas como maneira de ser”. Guardadas as devidas proporções, o mesmo diagnóstico talvez se aplique ao estado do gênero ficção científica (FC) no Brasil – sobretudo o cinematográfico/audiovisual. O “país do futuro” de Stefan Zweig já seria *per se* uma ficção científica – haja vista sua história e, entre outros aspectos, sua capital Brasília. Não à toa Terry Gilliam teria dado o nome de *Brazil – O filme* (1985) à sua distopia futurista.

A FC ingressa no cinema brasileiro pela via da comédia. *Uma aventura aos 40* (1947), do dramaturgo e comediante carioca Silveira Sampaio, é dos primeiros filmes nos quais podemos reconhecer pelo menos um elemento de FC: uma televisão interativa do futuro. Em 1954, a Brasil Vita Filmes lança *Carnaval em Marte*, filme dirigido por Watson Macedo sobre expedições marcianas que chegam a nosso planeta em pleno carnaval - e decidem levá-lo para Marte.

O ano de 1962 pode ser importante para uma arqueologia do cinema de FC nacional, pois é quando surgem dois filmes em particular, *O quinto poder* e *Os cosmonautas*, representativos das duas correntes mais básicas que se desenvolveram no panorama brasileiro do gênero.

O quinto poder, dirigido por Alberto Pieralisi e com roteiro de Carlos Pedregal, talvez seja um dos primeiros filmes brasileiros de FC genuína – ou talvez, melhor dizendo, “sério-dramática” (a expressão é de Ismail Xavier), sobre intriga internacional em torno da ameaça da tecnologia subliminar. Em *O quinto poder*, agentes estrangeiros infiltrados no Brasil planejam dominar a população do país por meio de mensagens subliminares veiculadas por conexões clandestinas às antenas de rádio e TV. Visto hoje, o filme parece sinistramente premonitório do golpe militar de 1964.

Na comédia de FC *Os cosmonautas*, produzida pela Herbert Richers, um cientista brasileiro sonha em levar conterrâneos astronautas à Lua. Com argumento e direção de Victor Lima, estrelado por Ronald Golias e Grande Otelo, *Os cosmonautas* foi lançado pouco depois da crise dos mísseis de Cuba, coincidência que realçou seu discurso pacifista – a reboque de *O dia em que a Terra parou* (1951), de Robert Wise.

O homem do futuro

No final dos anos 1960, cineastas ligados ao Cinema Novo também se aventuraram na FC como interface para parábolas e alegorias. *Brasil ano 2000*, filme de 1968 escrito e dirigido por Walter Lima Jr., trata de um Brasil do futuro ainda governado por militares, depois da “Grande Guerra Nuclear de 1989” que devastou os países desenvolvidos. Conforme explica Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*, “a ficção científica ajuda a driblar a censura e cria o contexto unificado para a simulação de uma sociedade que alude ao Brasil militarizado de 1969/70 e seus projetos de modernização”.

Na década de 70 surgem ainda filmes experimentais como *O Anunciador: O homem das tormentas* (1970), dirigido por Paulo Bastos Martins – uma “tentativa de ficção científica sob uma ótica interiorana” (Luiz F. A. Miranda, *Dicionário de cineastas brasileiros*), livremente inspirado no conto *Um moço muito branco*, de Guimarães Rosa –, além de coproduções internacionais como *O homem das estrelas* (1971), filme franco-brasileiro dirigido por Jean-Daniel Pollet e produzido por Luiz Carlos Barreto, sobre alienígena que viaja no tempo percorrendo diversos períodos da história do Brasil.

Nelson Pereira dos Santos experimenta a FC com *Quem é Beta?*, coprodução franco-brasileira de 1972-3. Neste futuro *hippie*-pós-apocalíptico, o foco recai sobre a relação de uma visitante com casal que vive entrincheirado, abatendo “zumbis” a tiros. O filme é representativo da fase “lisérgica” de Nelson em Paraty-RJ, e que inclui *Azylo muito louco* (1970), adaptação de *O alienista* (1882), de Machado de Assis.

A partir de 1976, com *O Trapalhão no planalto dos macacos*, de J. B. Tanko, Os Trapalhões vão explorar cada vez mais o pastiche galhofeiro de sucessos hollywoodianos. Assim será com os filmes do grupo dirigidos por Adriano Stuart: *Os Trapalhões na guerra dos planetas* (1978) e *O incrível monstro trapalhão* (1980).

Em 1978, *Parada 88: o limite de alerta*, dirigido por José de Anchieta, introduz de forma mais pronunciada a temática ambientalista, ao mesmo tempo em que propõe uma crítica ácida à situação social e política do Brasil da época. A trama de *Parada 88* se passa em dezembro de 1999, seis anos após uma fábrica explodir espalhando no ar toneladas de substância tóxica. O vazamento persiste e a população é obrigada a viver trafegando por túneis plásticos que interligam os prédios da cidade, além de pagar pelo ar respirável.

Em 1981, *Abrigo nuclear*, de Roberto Pires, propõe novamente um tratamento “sério-dramático” dos temas da FC. Com roteiro de Pires e Orlando Senna, o filme especula sobre o problema da energia nuclear e seu impacto ambiental. Num contexto de desenvolvimento pouco sustentável imposto pelo governo militar brasileiro, *Abrigo nuclear* soma-se a *Parada 88* no alerta quanto



À esquerda,
Abrigo nuclear,
à direita,

O anunciador: o homem das tormentas

a catástrofes ecológicas como a que aconteceria em Chernobyl, em 1986. Na maioria dos casos, porém, a FC continuou servindo de combustível à comédia brasileira. Em 1982, Ivan Cardoso lança *O segredo da múmia*, clássico do “terrir” em que cientista brasileiro aplica seu “elixir da vida” à múmia de um psicopata que viveu no Egito antigo.

Amor voraz, filme de 1984 escrito e dirigido por Walter Hugo Khouri, constitui um “ponto fora da curva” no cinema do gênero. Trata-se de uma FC austera, sem efeitos especiais mirabolantes nem recurso a elementos muito evidentes de identificação com o gênero. O filme, sobre o relacionamento entre uma mulher e um alienígena, é representativo de uma vertente da FC mais sutil, poética e intimista. Segundo o crítico Jairo Ferreira, “filme de *science-fiction* sem efeitos especiais ou visuais, *Amor voraz* é um raro exemplar da inesgotável força do cinema como veículo de sugestões poéticas” (*Voo entre galáxias*, Filme Cultura nº 45, mar/1985).

No início da década de 90, mesmo em meio a período de depressão da indústria cinematográfica nacional, a FC insiste em sobreviver. Rodado entre 1989 e 1993 e jamais lançado comercialmente, *Oceano Atlantis*, dirigido por Francisco de Paula, apresenta o Rio de Janeiro inundado pelo oceano, onde um mergulhador acaba encontrando descendentes da civilização atlante.

FC e comédia continuam unindo forças em *O efeito ilha*, filme de 1994 escrito e dirigido por Luís Alberto Pereira, sobre técnico de TV vítima de estranho fenômeno: depois de um acidente, sua imagem ocupa todos os canais de TV, 24 horas por dia, numa espécie de *reality show* ininterrupto.

Iniciada em 1992 e lançada em 1996, a animação infantil *Cassiopeia*, de Clóvis Vieira, tornou-se o primeiro filme brasileiro 100% digital, com orçamento de US\$ 1,2 milhão. O filme narra a aventura de salvamento do pacífico planeta Ateneia, que está tendo a energia de seu sol drenada por nave alienígena inimiga.



Saneamento básico, o filme

Já no século XXI, *Acquaria*, filme de 2003 dirigido por Flávia Moraes, usufrui da computação gráfica ao tratar de um futuro distante, quando a Terra é um planeta desértico e a água, o bem mais precioso. Enquanto isso, Ivan Cardoso ressuscita o terrir com *Um lobisomem na Amazônia* (2005), livre adaptação de *Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls. *Saneamento básico, o filme* (2007), de Jorge Furtado, vai remeter ao *schlock cinema* numa comédia de metaficção sobre a realização de um filme do gênero. Assim, *Saneamento* veicula comentários não apenas sobre a distância dos *blockbusters* popularmente associados à FC em relação à realidade dos cineastas do Terceiro Mundo, mas principalmente sobre o contexto da produção audiovisual brasileira atual, amplamente dependente de leis de incentivo fiscal.

Em 2010, *Nosso lar*, dirigido por Wagner de Assis, acena com uma possível tendência para as manifestações da FC no cinema brasileiro contemporâneo: a combinatória com o filme espírita



(sobre o filme espírita brasileiro, ver a tese de doutorado de Laura Cânepa, *Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros*, Campinas, SP: [s.n.], 2008). Baseado na obra do médium brasileiro Chico Xavier, *Nosso lar* relata as experiências de André Luiz após sua morte, quando seu espírito vaga pelo umbral mas acaba resgatado, vindo a conhecer a cidade espiritual que dá nome ao filme. Vale lembrar que a associação entre espiritismo e FC não é tão absurda quanto possa parecer, dado o próprio cientificismo da doutrina kardecista, além da obra de autores como Camille Flammarion. Se o realismo sempre pareceu tão influente nas letras e no cinema brasileiros, o fantástico parece encontrar uma interface mais “familiar” ao grande público justamente nas narrativas espíritas, desde filmes de comédia (*O jovem tataravô*) e horror (*Excitação*) a adaptações mais contemporâneas, com recurso à computação gráfica e a elementos pontuais do imaginário científico e tecnológico.

Os anos 2000 não apresentam filmes brasileiros de FC em longa metragem dignos de nota por sua originalidade e ousadia, porém marcam um interesse renascente pelo gênero, sobretudo por parte de cineastas estreados ou veteranos de “espírito jovem”. O aporte de tecnologias digitais mais ágeis e acessíveis aproximam o cinema de FC do horizonte dos (novos) cineastas.

No início dos anos 2010, o cinema brasileiro de FC parece revisitar fórmulas desgastadas ou velhas conhecidas, por vezes com o incremento de efeitos visuais mais rebuscados e atores famosos. Nesse contexto se insere *O homem do futuro* (2010), de Cláudio Torres, comédia romântica fantasiada de FC que explora os quiproquós habituais em torno do tema da viagem no tempo. A vertente dos filmes espíritas com visual remissivo à FC, anunciada por *Nosso lar*, ganha mais um representante com *Área Q* (2011), filme dirigido por Gérson Sanginitto que abriu o 2º Festival de Cinema Transcendental em Brasília.

No cinema brasileiro contemporâneo, investidas mais integrais ou assumidas no terreno da narrativa fantástica ainda parecem mais condizentes com o cinema “independente” – ainda que com uma “forcinha” das leis de incentivo municipais, como *Nervo craniano zero* (2012), longa paranaense de Paulo Biscaia Filho. Nesse sentido, exemplo de iniciativa ambiciosa em termos de filme de zumbi brasileiro em longa metragem é *Mangue Negro* (2008), de Rodrigo Aragão, sobre casal que enfrenta zumbis que surgem misteriosamente do lamaçal de um mangue povoado por pessoas grotescas. Mestre em maquiagem de baixo orçamento, Aragão já dirigiu mais dois longas no gênero horror-FC: *A noite do chupacabras* (2011) e o recém-lançado *Mar negro* (2013). *Porto dos Mortos* (2010), espécie de *western* em futuro pós-apocalíptico, de Davi de Oliveira Pinheiro, também merece destaque entre longas recentes.

Lançado em abril de 2013, *Uma história de amor e fúria*, escrito e dirigido por Luiz Bolognesi, venceu o mais importante prêmio da animação mundial, o de melhor filme no Festival de Annecy, na França. O longa revisita a história do Brasil a partir do ponto de vista de um imortal, que atravessa os séculos à procura das reencarnações da mulher que ama – novamente, o viés espírita. A FC fica principalmente a cargo de um Rio de Janeiro em 2096, quando a água potável se tornou um bem escasso e milícias particulares oprimem o povo. A premiação desta fantasia de FC pode vir a favorecer o desenvolvimento do gênero no mercado audiovisual brasileiro.



O quinto poder



Recife frio

Uma última palavra deve ainda ser dita em relação ao cinema de FC em curta metragem, produções totalmente independentes ou de baixíssimo orçamento, realizadas no âmbito de festivais e escolas de cinema. Títulos como *O fim* (1972), de Elie Politi, *Barbosa* (1988), de Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado, *Loop* (2002), de Carlos Gregório; curtas de José Mojica Marins; os filmes em Super-8 de cineastas como C. Perina C. (*Outra meta*, 1975) e Marcos Bertoni (*Sangue de tatu*, 1986); *Projeto Pulex* (1991), de Tadao Miaqui; *Tempo real* (2004), de Mino Barros Reis e Joana Limaverde; *Nada consta* (2006), de Santiago Dellape; curtas de zumbi de Rodrigo Aragão, Joel Caetano e Rodrigo Brandão, entre outros, e finalmente o *mockumentary Recife frio* (2010), de Kleber Mendonça Filho, além das fantasias futuristas do cineasta mineiro Carlos Canela.

O cinema de FC em curta metragem tem se beneficiado de tecnologias digitais que barateiam a produção e potencializam a exibição, mas alguns novos realizadores ainda percebem tais ferramentas apenas como plataforma mais acessível para se emular o cinema de FC americano, notadamente o “filme-catástrofe”, como no caso de *Céus de fuligem* (2005), de Márcio Napoli. Convém lembrar também tentativas recentes de seriado televisivo no Brasil, como o piloto *3%* (2010), dirigido por Daina Giannecchini, Dani Libardi e Jotagá Crema, na esteira de sucessos estrangeiros como *Arquivo X* ou *Lost*.

Enquanto em Hollywood a FC é empreitada de grandes estúdios, sendo praticamente sinônimo de efeitos especiais, no Brasil o gênero é pouco explorado comercialmente. Segundo o escritor Gerson Lodi-Ribeiro, o fraco desenvolvimento do cinema de FC no Brasil “talvez se dê em função da persistência de uma noção equivocada de que são necessários efeitos especiais grandiosos para se contar uma boa história de ficção científica. Noção equivocada típica de quem tem pouca intimidade com o gênero”. Em *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro* (São Paulo: Devir, 2005), Mary Elizabeth Ginway sugere que a pouca visibilidade da FC no Brasil teria a ver com a supervalorização do romance realista e com o histórico nacional de subdesenvolvimento. Com frequência, a FC não se formula senão no âmbito da caricatura, o que poderíamos chamar provisoriamente de “efeito Varginha” – o “Caso Roswell” brasileiro originou variadas atrações populares de TV, “causos” e paródias, mas nunca sequer algo equivalente a uma série como a americana *Arquivo X*, nem de fato convenceu como teoria conspiratória.

Os entraves ao maior desenvolvimento e visibilidade do cinema brasileiro de FC são vários. Uma boa metáfora para o cinema nacional do gênero talvez seja a de uma espaçonave obsoleta e com excesso de peso. Essa carga excedente se compõe de itens tão diversos como velhos preconceitos artísticos, carência de políticas públicas mais consistentes com foco sobre o desenvolvimento científico e tecnológico, problemas na percepção pública da ciência e tecnologia, ausência de uma “cultura da invenção”, valorização excessiva do realismo em detrimento de outros estilos ou estéticas, elitismo cultural, deficiências no sistema educacional, etc.

Ainda assim, em meio a tudo isso, a FC insiste em sobreviver no universo cinematográfico brasileiro como a estranha forma de vida de um mundo distante e cujos sinais, tímidos e esparsos, são raramente detectados por nossos radiotelescópios intelectuais. ■

Alfredo Suppia é professor de cinema da Universidade Federal de Juiz de Fora e desenvolve pesquisa de pós-doutorado na ECA-USP. É autor do livro *Atmosfera rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro* (São Paulo: Devir, 2013).

É SEU CAVALO NÃO FALAVA INGLÊS

POR RODRIGO PEREIRA

CINEMA DE
GÊNERO

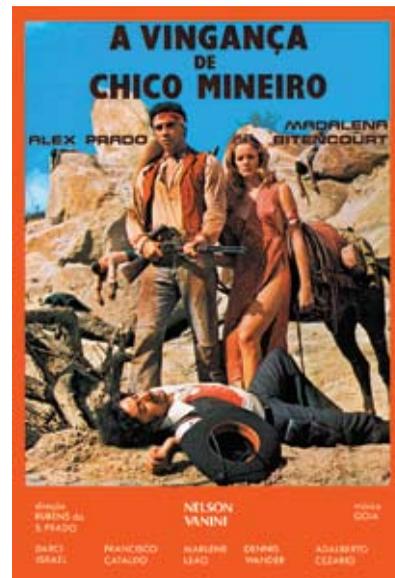
A INCRÍVEL JORNADA DOS MAIS DE 100 WESTERNS PRODUZIDOS NO BRASIL

Críticos e pesquisadores que insistem na frase “Não existem *westerns* no Brasil” mereceriam ser desafiados para um duelo na rua principal, ao pôr do sol. Munição não faltaria. Do período silencioso até os anos 2000 foram produzidos aqui mais de 100 filmes do gênero, entre os quais pelo menos 20 tiveram mais de 500 mil espectadores (os dois mais vistos, embora faltem dados oficiais, certamente tiveram público superior a 4 milhões de pessoas). Durante três décadas, de 1953 a 1983, não se passou um ano sem que ao menos um banguê-banguê brasileiro chegasse às telas do país. Nessa fase áurea foram lançados 90 filmes nacionais do gênero, o que dá uma média de três por ano – com picos de sete em 1969, 1971 e 1972; e de seis em 1970 e 1973.

Raízes de um gênero

Equivocadamente, muitas teorias buscam definir a estrutura narrativa do *western* como histórias transcorridas durante a conquista do Oeste, entre 1840 e 1890, nos estados norte-americanos a oeste do Rio Mississipi. Tal conceito faria do faroeste o único entre todos os gêneros cinematográficos com hora e lugar certos para acontecer. Não faltam exceções a esse determinismo espaço-temporal: *The americano* (EUA, 1955) mostra Glenn Ford como um caubói que vem negociar gado no Brasil; *Meu ódio será sua herança* (*The wild bunch*, EUA, 1969) tem como pano de fundo a Revolução Mexicana, já no início do século XX; a trama de *Django não perdoa, mata* (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*, Itália/Alemanha, 1968) se desenrola na Espanha; *A proposta* (Austrália/Inglaterra, 2005), por sua vez, transcorre nos anos 1880, porém no deserto australiano conhecido como Outback.

Em comum, todas as produções do gênero têm o fato de focar o confronto entre o bem (o mocinho) e o mal (o vilão) numa terra sem lei, mas prestes a se tornar um lugar civilizado. As armas de fogo, a ferrovia, a conquista de territórios, a expansão de fronteiras, a lei e a



ordem entram na equação como símbolos de uma modernidade que se avizinha. As tramas são sempre focadas no enfrentamento entre civilização e barbárie, ainda que não necessariamente nos Estados Unidos do século XX. Por isso nossos filmes de cangaço se enquadram tão bem nessa estrutura narrativa.

Cangaceiros, caubóis e caudilhos

Embora seis *westerns* tenham sido rodados no período silencioso do cinema brasileiro (cinco deles dirigidos por estrangeiros), é na fase sonora que se consolidam os três subgêneros desse tipo de narrativa: *nordestern* (aventura de cangaceiros na qual estes representam a barbárie, como as tribos indígenas ou quadrilhas de fora-da-lei nos antigos *westerns*), banguê-banguê rural (mais próximo do esquema bandido *versus* mocinho, focado em roubo de gado, disputas por terras, missões de vingança e temas afins) e faroeste épico (inspirado nas tramas que usam a Guerra de Secessão como pano de fundo, aqui substituída pela Revolução Federalista, pela Revolta de Juazeiro ou pelas guerras do Paraguai, dos Farrapos e de Canudos).

Coube ao cineasta paulista Lima Barreto o mérito de haver percebido as semelhanças entre o fenômeno do cangaço e as lendas do Velho Oeste. Seu *O cangaceiro* (1953) foi produzido pela Vera Cruz, o primeiro e mais importante dos três estúdios criados entre 1949 e 1952 por empresários e industriais paulistas para fazer frente às chanchadas carnavalescas da produtora carioca Atlântida. Vargem Grande do Sul, no interior paulista, serviu de locação para as longas e caras filmagens.

Lançado em 24 salas no dia 22 de janeiro de 1953, *O cangaceiro* levou apenas quatro semanas para ultrapassar o épico bíblico *Sansão e Dalila* (EUA, 1949) no posto de maior arrecadação de uma estreia em São Paulo. Na sexta semana de exibição, quando também já havia estreado em Santos, superou os 600 mil espectadores – e ainda restavam todas as outras cidades do país a serem percorridas, incluindo praças importantes como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre.

A consagração internacional se deu em 29 de janeiro de 1953, quando *O cangaceiro* conquistou o prêmio de Melhor Filme de Aventura, além de uma menção especial para a música, no Festival de Cannes. Tornou-se, assim, o primeiro longa-metragem brasileiro premiado no exterior. Exibido em cerca de 80 países, rendeu muito dinheiro à Columbia, detentora dos direitos de distribuição internacional, e quase nada à Vera Cruz, que encerrou suas atividades em 1954, afundada em dívidas.

O conflito entre civilização e barbárie fica explícito logo na sequência de abertura, quando o chefe dos cangaceiros, capitão Galdino Ferreira (Milton Ribeiro), expulsa funcionários civis vindos do Rio de Janeiro, então capital federal, que tiravam medidas para abrir uma estrada: “Volte e diga lá pro seu governo que ele fique mandando lá nas suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu. Enquanto Galdino Ferreira for governador da caatinga, aqui não passa rodagem nenhuma. Vamos, vire no pé e suma daqui”.



De cima para baixo:

Lampião, rei do cangaço,

A morte comanda o cangaço,

O cangaceiro.



O mineiro Milton Ribeiro, aliás, se tornaria o vilão por excelência dos banguês-banguês brasileiros, assim como o gaúcho Alberto Ruschel (o cangaceiro bom Teodoro) passaria os 11 anos seguintes encarnando heróis nos sertões nordestinos, no interior de São Paulo e nos pampas do Rio Grande do Sul. Numa cinematografia em crise, com a Vera Cruz fechada e os outros dois grandes estúdios paulistas em situação difícil (a Multifilmes encerraria suas atividades em 1955; a Maristela, em 1958), não faria sentido virar as costas para o potencial de bilheteria de produções na mesma linha de *O cangaceiro*. Assim, os anos 1950 viram nascer outras 12 aventuras do gênero, ainda que nenhuma ambientada no Nordeste.

A primeira delas, *Da terra nasce o ódio* (1954), inaugurou no cinema brasileiro sonoro a vertente dos banguês-banguês rurais. Tinha como protagonista o jovem galã campineiro Maurício Morey, que havia participado como figurante de *O cangaceiro*. A partir do que testemunhou em Vargem Grande do Sul, desenvolveu o projeto de um faroeste ambientado no interior paulista. Convenceu seu irmão Antoninho Hossri (Morey é o sobrenome materno; Hossri, o paterno), a dirigir e o fazendeiro Jaime Nori a produzir, usando sua fazenda em Santa Rita do Passa Quatro (SP) como locação.

Enquanto *O cangaceiro* consumiu Cr\$ 10 milhões em nove meses de filmagem, *Da terra nasce o ódio* foi rodado em apenas 30 dias, ao custo de Cr\$ 3 milhões. Estreou com grande sucesso em 13 de setembro de 1954, em São Paulo, no Art Palácio e mais 14 cinemas. Uma boa medida da repercussão é o título atribuído no Brasil, cinco anos depois, ao *western* *The big country*, de William Wyler: *Da terra nascem os homens* (1958).

No ano seguinte, Alberto Ruschel e Milton Ribeiro, astros de *O cangaceiro*, foram escalados para se enfrentar novamente. Filmado em Piracicaba, *Os três garimpeiros* (1955) se passa em 1868, durante a Guerra do Paraguai – trata-se, portanto, de nosso primeiro faroeste épico, ficando assim estabelecidas as três estruturas narrativas básicas do gênero no Brasil. A direção leva a assinatura de Gianni Pons, belga naturalizado italiano que havia se mudado para o Brasil a convite da Vera Cruz. Do elenco, fazem parte ainda dois nomes que terão participação importante em produções posteriores: o carioca Hélio Souto e a pernambucana Aurora Duarte.



Os três garimpeiros

Os reis do cangaço

Em sua estreia como produtora, Aurora Duarte arranhou um sócio investidor (o industrial Marcelo de Miranda Torres), conseguiu o apoio do governo do Ceará e colocou todas as suas economias na realização de *A morte comanda o cangaço* (1960). Direção, montagem e roteiro ficaram a cargo do campineiro Carlos Coimbra, enquanto o herói e o vilão couberam, uma vez mais, a Alberto Ruschel e Milton Ribeiro.

Logo os jornais anunciavam que o *nordestern* de Carlos Coimbra havia superado a bilheteria de *Os dez mandamentos* (EUA, 1956), de Cecil B. DeMille. Representante do Brasil no Festival de Berlim de 1961, o filme foi lançado comercialmente em outros países, chegando inclusive à Itália com o título de *La vendetta dei cangaceiros*. De quebra, desencadeou por aqui uma febre de faroestes sobre o tema – o que levaria o crítico potiguar Salvyano Cavalcanti de Paiva a cunhar o rótulo

“nordestern” nas páginas do jornal carioca Correio da Manhã. Entre 1960 e 1970, foram lançados 15 exemplares do subgênero (além de 13 banguê-banguês rurais e três faroestes épicos).

A Cinedistri, do paulistano Oswaldo Massaini, ficou responsável pela distribuição nacional de *A morte comanda o cangaço*. Impressionado com os borderôs, o veterano produtor tratou de contratar Carlos Coimbra e botá-lo sob sua asa. A primeira incumbência dele na Cinedistri foi montar *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, que renderia a primeira e única Palma de Ouro do Brasil em Cannes. Em seguida, deu início aos preparativos para dirigir a superprodução *Lampião, rei do cangaço* (1963), com a qual Massaini sonhava triunfar uma vez mais no festival francês. Se por um lado essa intenção não foi alcançada, por outro a Cinedistri tinha em mãos o maior sucesso de bilheteria de sua história até então. As semelhanças com o *western* pareciam tão óbvias aos distribuidores estrangeiros que, na Itália, rebatizaram o filme de *Le carabine di Rio Negro*. Nos créditos e nos cartazes, Carlos Coimbra virou Karl Koimbert; Milton Ribeiro, Milton Harrison; e Geraldo Del Rey, John Del Rex.

A hora e vez do western feijoada

Entre 1964 e 1974, Itália, Espanha e Alemanha produziram cerca de 450 dos chamados *westerns spaghetti*. Na produção cinematográfica brasileira, os efeitos dessa nova vertente se manifestaram a partir de 1969, marcando toda a década seguinte. *Zooms* e *closes* para contar a saga de anti-heróis movidos a ação e violência se fazem presentes tanto no *nordestern* *O cangaceiro sanguinário* (1969) quanto no faroeste épico *Cangaceiro sem Deus* (1969). Essas duas produções de Alfredo Palácios e Antônio Pólo Galante foram rodadas num curto espaço de tempo, uma após a outra, em Itu (SP), com praticamente o mesmo elenco, tendo à frente o carioca Maurício do Valle. Naquele ano, o ator ainda podia ser visto nos *nordesterns* *Corisco, o diabo loiro*, de Carlos Coimbra, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Rodado em Milagres (BA), esse último retomava o matador de cangaceiros Antônio das Mortes que havia surgido no clássico do Cinema Novo *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).



Sangue em Santa Maria

O ano de 1969 também marca a estreia do primeiro banguê-banguê brasileiro ambientado fora do país, mais especificamente no México. Trata-se de *O tesouro de Zapata*, do carioca Adolpho Chadler, que levou o crítico Armino Blanco a batizar a tendência como *western feijoada* num artigo publicado no jornal O Globo.

O paulista Ozualdo Candeias, considerado um dos pais do cinema marginal com seu *A margem* (1967), enveredou pelo *western feijoada* para fazer uma pequena obra-prima de lirismo e violência, *Meu nome é... Tonho* (1969). Ao mesmo tempo, o paulistano Rubens da Silva Prado estreava na direção com *Gregório 38*, no qual interpretava o mocinho, Toni, sob o pseudônimo de Alex Prado. Ao longo dos anos 1970, ele lançaria outros três banguê-banguês de fundo de quintal, inventivos em seu misto de inocência e sensacionalismo: *Sangue em Santa Maria* (1971), ambientado no México, mas rodado em Guararema (SP); *Gregório volta para matar* (1973), visto por mais de 530 mil pessoas; e *A vingança de Chico Mineiro* (1979), que tentava embarcar na onda dos faroestes baseados em músicas sertanejas (embora não contasse no elenco com nenhum cantor ou dupla do estilo).

Num duelo de *westerns* feijoadas, Rubens Prado só não era páreo para o mineiro Tony Vieira, apelidado de “Clint Eastwood da Boca do Lixo”. Após estrelar dois fracassados banguê-banguês rurais dirigidos pelo polonês Edward Freund – *Quatro pistoleiros em fúria* (1972) e *Um pistoleiro chamado Caviúna* (1972) –, Tony se tornou seu próprio diretor. Usando a nudez da loira Claudette Joubert e o humor de Heitor Gaiotti como complementos, ele dirigiu e protagonizou uma série de policiais e faroestes. Como caubói, levou mais de 600 mil pessoas aos cinemas para ver *Gringo, o último matador* (1973); quase 1 milhão para *A filha do padre* (1975); e 683 mil para *Os violentadores* (1978), no qual chegou ao requinte de incluir cenas de explosões tiradas do *western 100 rifles* (EUA, 1969).

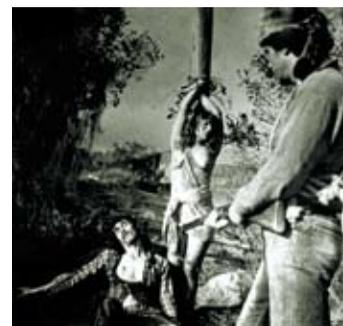
As últimas balas

A liberação pela censura de *O império dos sentidos* (*Ai no Kor da*, 1976), drama erótico japonês com cenas de sexo explícito, em setembro de 1980, permite que os novos banguê-banguês de Rubens Prado e Tony Vieira conttenham várias sequências com mulheres nuas e estupros (nada explícito, ainda). Levam, respectivamente, os títulos de *A febre do sexo* (1981) e *Condenada por um desejo* (1981). Dois faroestes brasileiros rodados nos anos 1970, mas que não tinham sido lançados até então, põem fim à fase mais fértil do gênero no Brasil: *Sexo e violência no vale do inferno* (1982), de Domingos Antunes, e *Conflito em San Diego* (1983), estrelado pela banda Os Incríveis (que àquela altura nem existia mais).

Os últimos suspiros do *western* nacional se dão com dois *remakes*. Primeiro, Aníbal Massaini Neto, filho de Oswaldo Massaini, dirige e produz *O cangaceiro* (1997), recriando a trama do clássico *nordestern* de Lima Barreto com um elenco televisivo (Paulo Gorgulho, Alexandre Paternost, Ingra Liberato e Luiza Thomé). Doze anos depois é a vez de *O menino da porteira* (2009). Empolgados com o sucesso de *2 filhos de Francisco*, cinebiografia da dupla Zezé Di Camargo & Luciano, o produtor Moracy do Val e o diretor Jeremias Moreira resolveram refilmar o maior êxito de suas carreiras – um equívoco, uma vez que não se trata de uma história real sobre ídolos populares (ao contrário do filme de Breno Silveira), a canção-tema não fazia sucesso havia décadas e, bem, Daniel não é Sérgio Reis. O cantor sertanejo, contudo, não se sai mal e o diretor conduz esse crepuscular banguê-banguê rural com mão firme, especialmente nas belas sequências com centenas de cabeças de gado em cena. Em tempos de muitas salas de cinema em *shoppings* e poucas nas cidades interioranas, conquistou respeitáveis 666 mil espectadores – poucos, se comparados aos mais de 3 milhões da primeira versão.

Se o novo *O menino da porteira* põe fim ao ciclo, em qual categoria se enquadra *Faroeste caboclo* (2013), do brasileiro René Sampaio? Essa produção vista por quase 1,5 milhão de pagantes não seria um banguê-banguê brasileiro? Na verdade, o duelo final inspirado nos *westerns spaghetti* de Sergio Leone não basta para considerá-lo um exemplar do gênero. Assim como o *hit* radiofônico da Legião Urbana que lhe deu origem, o filme de Sampaio está menos para o faroeste e mais para o cinema policial – e isso já é outra história, ou melhor, outro gênero. ■

Rodrigo Pereira é jornalista e pesquisador. Defendeu em 2002 a dissertação de mestrado *Western feijoadas: o faroeste no cinema brasileiro* e publicou em 2007 a biografia *Anthony Steffen - A saga do brasileiro que se tornou astro do banguê-banguê à italiana*, escrita com Daniel Camargo e Fábio Vellozo.



De cima para baixo:

Condenada por um desejo,

Os violentadores,

A febre do sexo

NO BRASIL, O FILME DE AÇÃO PRECISA SER “CABEÇA” PARA FAZER SUCESSO

CINEMA DE GÊNERO

Em todo o mundo o filme de ação é, geralmente, um filme de alto custo e que exige grande sucesso de bilheteria. É quase um filme-evento. Se quisermos aumentar a ocupação de nosso mercado temos que aprender a produzir os mais diversos gêneros, e os filmes de ação têm destaque nesse contexto. Porém, os altos custos dificultam a produção em série desse tipo de filme e, conseqüentemente, a sedimentação desse gênero no cinema brasileiro.

No entanto, nos últimos anos, tivemos alguns casos emblemáticos que começam a apontar caminhos para essa sedimentação. Desde *Cidade de Deus* até *Tropa de elite*, alguns dos maiores sucessos estão em diálogo com o gênero ação. Outros filmes como *Dois coelhos* e *Assalto ao Banco Central* podem ser citados. E, ao contrário do que poderia parecer, os filmes de maior sucesso são os que trabalham no limite do gênero, dialogando com o *thriller* político ou com o drama social.

Historicamente os filmes de ação nacionais fazem sucesso quando tocam em temas sociais, abordam questões relevantes para a sociedade e levam para a tela choques de ideologias. Esses filmes catalisam debates públicos, aumentando seu sucesso e repercussão. Por incrível que pareça, o filme de ação precisa ser “cabeça” para fazer sucesso no Brasil.

Cidade de Deus foi um divisor de águas no cinema nacional, rompeu nas telas mostrando uma capacidade nunca vista de se fazer grandes cenas de ação dentro de uma temática social. Para o público, é um filme de ação, mas obviamente, foi muito mais que isso. Ele dialogou com um momento histórico vivido pela retomada do cinema e mostrou que podíamos alçar voos maiores, nos apoderando de um gênero que até então só fazia sucesso vindo de fora. Sua estética misturava o realismo do Cinema Novo com a arte pop, e essa estética influenciou – de forma nem sempre compreendida – todos os filmes de ação que vieram posteriormente.

O sucesso de *Cidade de Deus* juntou pobreza, violência, estética pós-moderna e entretenimento em um filme que causa prazer aos olhos. Essa fórmula foi um dos grandes motivos para os críticos o atacarem na época. Visto pelos olhos de hoje, foi um marco histórico. A mistura entre estética pop e realismo social foi quase um manifesto tropicalista para o cinema brasileiro. O uso de recursos visuais do cinema americano em meio a um filme “social” nacional foi, para o cinema brasileiro, o equivalente aos músicos tropicalistas tocando guitarra elétrica em músicas revolucionárias. A “cosmética da fome” existe mas pode ser um elogio, não uma crítica.

A EQUAÇÃO

No entanto, o caminho de *Cidade de Deus* não teve tanta continuidade. Anos depois de sua estreia houve poucas obras de relevância no período. *Tropa de elite 2* é o caso mais bem-sucedido. Attingiu mais de 11 milhões de espectadores e se tornou a maior bilheteria da história do cinema no Brasil. *Tropa de elite* é um filme de ação mas, antes de tudo, revela um universo nunca visto: a ação do BOPE nos morros. Uma das grandes qualidades do filme foi apostar na dramaturgia e criar um anti-herói criado por uma sociedade que usa dele mas, depois, vira o rosto para suas ações. Capitão Nascimento retratou o conflito entre público e privado, a impossibilidade de ser o “herói que comanda o BOPE” e a sua vida cotidiana.

Tropa de elite 2 conseguiu fazer o sucesso que *Cidade de Deus* não conseguiu com seu *spin-off*, *Cidade dos homens*. Este pecou ao focar apenas na psicologia dos personagens e minimizar o entorno. Sem o contexto social (que estava presente na série, mas foi minimizado no longa), os personagens vivem dramas abstratos em ambiente realista. Apesar do teor da imagem realista, a falta de relação dramatúrgica entre o contexto social e o drama individual torna a imagem de fundo apenas uma favela cenográfica realista, onde se desenrolam conflitos que poderiam acontecer em qualquer outro ambiente. Guardada as proporções, é o mesmo que ocorreu com a série *Rambo*. O primeiro filme foi interessante e retratou o herói de guerra que volta para sua cidade e enfrenta a discriminação da sociedade que ele defendeu. As continuações deixaram o tema central de lado e viraram apenas um espetáculo de tiros e mortes. Sem contexto social e político, o filme de ação vira apenas um elogio à violência e isso sequer atrai o público.

Tropa de elite 2 não caiu nesse erro. O Capitão Nascimento, tal como Jack Bauer, herói da série *24 horas*, vive seu drama sempre em confronto com o contexto político. No primeiro filme ele foi o herói que agia na frente de batalha. Na continuação, agia num ambiente dominado pelas milícias policiais. Ele foi da polícia para a política. Capitão Nascimento entendeu que a ação física não resolve tudo e começou a atuar politicamente. O filme reflete isso reduzindo as cenas de ação e se transformando quase em um *thriller* político. O sucesso foi imenso, mostrando que o público está sedento por um cinema que o ajude a entender o país.

Segurança nacional foi por outro caminho. O filme teve apoio das forças armadas, da ABIN – Agência Brasileira de Inteligência e do Ministério da Defesa. O enredo retratou uma temática importante: a defesa do espaço aéreo na Amazônia e a lei do abate. Essa lei foi instaurada seis anos antes do lançamento do filme e permite abater uma aeronave considerada hostil sob ordens presidenciais.

Esse caminho de fazer filmes apoiados pelas forças armadas é muito trilhado nos EUA, basta ver filmes como *Top gun* e *Caçada ao Outubro Vermelho*. Filmes que defendem ideias e fazem

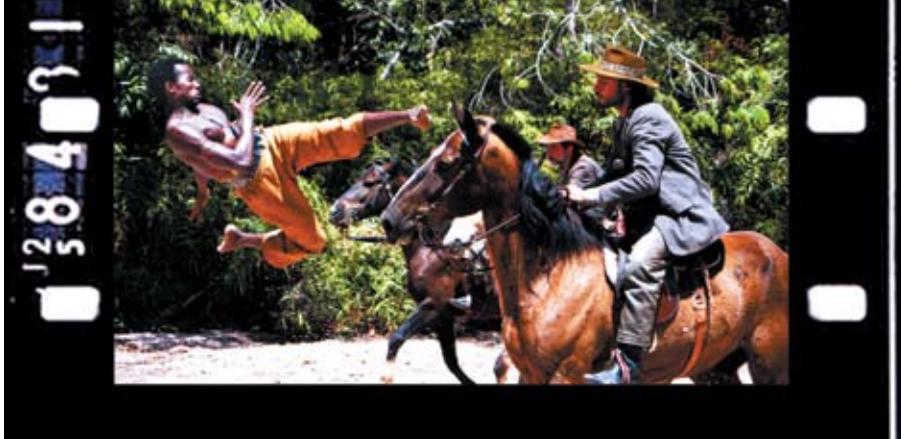




propaganda também foram comuns desde Eisenstein até as obras stalinistas. E isso é ótimo. Podemos e devemos fazer mais isso e superar o preconceito com as forças armadas e com o filme de propaganda. É claro que o filme pode ficar monolítico, como toda propaganda. Mas, e daí? Já superamos há tempos a ideia de que os militares são vilões. Ou, se ainda não superamos, é hora de superar e entender que as forças armadas são fundamentais para o Estado democrático. Além disso, não tem nada demais um filme ter compromisso com uma ideia e defendê-la. Uma definição possível para a obra de arte é ela ser aberta, dialógica. No entanto, nem todo filme precisa ser obra de arte e ser dialógico. Seria ótimo para a sociedade ter filmes ficcionais criados para ser propaganda de ideias. O cinema de ação pode preencher esse mercado e ajudar a divulgar valores.

Nesse sentido, *Segurança nacional* foi genial. Foi o primeiro filme a viabilizar esse modelo de financiamento que poderia realmente sustentar uma série de filmes de ação. Mas, infelizmente, o filme foi um festival de equívocos estéticos. O fato é que mesmo um filme que tem por objetivo ser propaganda precisa aprender a ser mais sutil. O enredo e os personagens têm que ser mais importantes do que os discursos. O debate tem que ser realizado com coragem e com espaço para os dois lados, para apenas no final concluir o lado que o cineasta defende. Se não for assim o filme pode virar um institucional didático. O roteiro de *Segurança nacional* optou por criar um cenário catastrófico, um universo irreal onde o Brasil seria refém de terroristas. A propaganda foi com muita sede ao pote e ficou explícita, e isso é rejeitado pelo público. O filme incorporou de forma excessiva elementos como discursos do presidente, Hino Nacional, exposição da bandeira. Tudo colocado sem sutileza gerou propaganda negativa. Além de tudo, o filme cometeu o erro de produzir cenas de ação, explosões e perseguições inferiores às de telenovelas. O conjunto de todos esses fatores fez com que o filme levasse pouco mais de 30 mil espectadores aos cinemas.

Um exemplo da necessidade de diálogo com os temas atuais é o filme *Assalto ao Banco Central*. Lançado em 2011 e baseado em fatos que ocorreram seis anos antes, retrata o maior assalto a banco da história do Brasil. Apesar dos defeitos serem mais explícitos que suas qualidades, o filme teve uma grande distribuidora e conseguiu levar para o cinema quase 2 milhões de espectadores. Teve o mérito de seguir as regras do gênero e o demérito de não ter nada além das regras do gênero. Personagens e conflitos parecem saídos de seriados enlatados americanos dos anos 1980. Nada de novo é revelado. Apesar de citar que alguns personagens estão ali para dar melhor sustento à família, nenhum dos assaltantes tem seu drama pessoal realmente construído. Os conflitos internos dos personagens não são mostrados, apenas verbalizados, distanciando o espectador. O sucesso do filme em público absoluto pode não significar o sucesso relativo, já que o lançamento foi enorme e o êxito foi pequeno se comparado a outros lançamentos equivalentes. Como grande contraponto estético, podemos citar o filme *Assalto ao trem pagador*, de 1962. Esse filme parte também de um assalto de época mas leva o espectador à reflexão. Também um drama social de ação, acompanha os dilemas sociais dos assaltantes como catalisadores do assalto. O filme mostra ainda como o dinheiro do roubo não se transformou na solução para todos os seus problemas. Ou seja, o filme realmente trabalha com o contexto social e político e, por isso, fascinou o público.



Besouro investiu no importante filão das artes marciais e atingiu quase 500 mil espectadores. Trata de um tema histórico fundamental e pouco explorado: a luta de um capoeirista contra a cultura escravocrata. O filme tem belas cenas de ação e apresenta um herói carismático com características tipicamente brasileiras, mas peca no enredo. Ou, para ser preciso, na quase total ausência de enredo. O filme praticamente não tem curva dramática e mais uma vez retira o contexto social, reduzindo a luta de *Besouro* a uma vingança pessoal. É claro que se o diretor conseguisse inovar na imagem e criar um *Kill Bill* de vingança isso poderia ser interessante. Mas está longe disso. Sem inovação na estética da luta (capoeira filmada como Kung Fu) e sem roteiro que apresente questões dramáticas, *Besouro* se tornou esquecível. Não provocou debate, nem mobilizou o público.

O ciclo de ação parece estar chegando a um impasse. Por um lado, alguns grandes sucessos sinalizam o potencial. Por outro, a produção industrial não se consolidou e o modelo de financiamento brasileiro favorece filmes médios.

Já *Dois coelhos* tomou um caminho mais interessante e conseguiu conciliar arte pop com debate político. O filme usa de inovações estéticas de direção inspiradas em filmes pop *cult* como *Jogos*, *trapaças* e *dois canos fumegantes* e traz um roteiro bem elaborado e com bastante reviravoltas. A estética pop incorpora elementos da publicidade, videogame e *reality shows* para criar um *thriller* que funciona muito bem. As cenas de ação são ótimas e incorporam algo que não existe nos outros filmes citados: um humor irônico meio pós-moderno e tarantinesco. Dessa forma o filme consegue agradar o espectador, em especial o público jovem.

Dois coelhos é um ótimo exemplo de filme bem-sucedido dentro de sua proposta de orçamento médio voltado para um público segmentado. Tomado como exemplo, aponta outro fator que ajuda a compreender a escassez dos filmes do gênero, que é a quase incapacidade de se fazer e pensar em filmes médios voltados para um público específico, esses que são um dos alicerces da indústria do gênero. O problema é que ou o filme deve ser um *blockbuster* ou não deve ir para as telas.

O ciclo de ação parece estar chegando a um impasse. Por um lado, alguns grandes sucessos sinalizam o potencial. Por outro, a produção industrial não se consolidou e o modelo de financiamento brasileiro favorece filmes médios. A comédia é de menor risco e todos querem fazer comédia.





IQUE ESTEVES

De cima para baixo:

Assalto ao trem pagador,

Assalto ao Banco Central

e Dois coelhos

O alto custo aumenta o risco e dificulta a produção. Tem certa lógica. Filme de ação de baixo custo está mais em diálogo com a estética *trash* ou a paródia. Isso pode resultar em ótimos filmes, mas não é exatamente o que o público considera um filme de ação. Podemos, no entanto, pensar em modelos de financiamento e distribuição específicos para esse gênero. Além disso, temos que considerar quais estéticas permitiriam fazer filmes de ação de sucesso com custo mais reduzido e que agrade ao público brasileiro.

O exemplo das séries americanas de ação pode apontar um caminho. Em comparação com o cinema, as séries têm orçamentos menores e tiveram que apostar numa fórmula que fugisse das espetaculares cenas de ação do cinema. Elas não podiam reproduzir uma explosão ou uma perseguição de carro com a qualidade que os *blockbusters* levam para a tela grande.

As séries se reinventaram e apostaram num desenvolvimento dramático maior e em uma capacidade de discutir temas atuais da sociedade quando ainda estão quentes. O maior exemplo disso é a série *24 horas*, inovadora no formato e no diálogo com os acontecimentos da época de sua produção. Lançada após os atentados de 11 de setembro, foi um sucesso imediato. Em todas as suas temporadas a dramaturgia da série dialogava e incorporava a mudança política interna e externa dos Estados Unidos. Nas primeiras temporadas Jack Bauer tinha liberdade para agir como bem entendesse. Mas, ao final, se tornou inconveniente para o governo que queria mudar sua imagem, até ser levado a julgamento pelo Senado americano.

Homeland é outra série exemplar. Tal como *24 horas*, trata da política de segurança nacional, mas a ambiguidade existe desde o início. A personagem principal suspeita que um herói de guerra é um terrorista infiltrado, e o público fica sem saber se ela está paranóica ou se tem razão. A notável manipulação do ponto de vista narrativo constrói um painel que deixa o público perdido e interessado em desvendar o mistério da trama.

Curiosamente, no Brasil as condições de produção se invertem. Comparativamente a televisão é que detém a estrutura necessária para fazer quaisquer cenas bem feitas, inclusive de ação.

Há uma constatação de que existe um grande público ávido por filmes de ação nacionais, mas que o mercado não supre as demandas de produção. Sempre que um filme de ação, seja ele de médio ou grande orçamento, trata de temas sociais e consegue aliar isso a uma inovação estética ou dramática a plateia consome, debate e repercute. Esse é o caminho para o gênero conquistar o nosso público. ■

Newton Cannito é roteirista e diretor. Escreveu *Broder* e a série *9mm*. Dirigiu *Jesus no mundo maravilha* e prepara seu primeiro longa-metragem de ficção, *Magal e os Formigas*.

Marcos Takeda é pesquisador, roteirista, criador e consultor de projetos pela FICs - Fábrica de Ideias Cinemáticas. Foi coordenador de pesquisa para o SonharTV e roteirista do documentário *Saúde S.A.*

APARIÇÕES DO FILME RELIGIOSO NO BRASIL

No inverno de 1960, um homem percorreu o interior de São Paulo com um objetivo: exibir no maior número possível de igrejas e cinemas o longa-metragem de ficção *Cavalgada da esperança: Padroeira do Brasil*, que acabara de produzir e dirigir através de sua Basílica Filmes. Esse homem chamava-se Heládio Fagundes, e o longa narra os milagres de Nossa Senhora Aparecida, bem como o aparecimento de sua imagem para três pescadores em 1717. Em depoimento a Antônio Leão da Silva Neto, o montador Máximo Barro explicou que Fagundes oferecia às obras das paróquias uma parcela da bilheteria, caso o padre local “permitisse cartazes na porta da igreja e uma citação no sermão”. A estratégia parece ter dado bons resultados, já que o semanário *Cine Repórter* (20/8/1960) chega a falar em um “regular sucesso” das exibições no interior paulista.

Heládio Fagundes sabia o que estava fazendo. Na década de 1920, experiências semelhantes já haviam sido realizadas por pioneiros do cinema paulista, de olho no êxito das produções francesas, italianas e norte-americanas que desde o início do século não se cansavam de reeditar a Paixão de Cristo, a queda do Império Romano ou a vida de santos e santas no cinema. Em 1926, por exemplo, para concorrer com um filme francês sobre Santa Teresa de Lisieux, Francisco Madrigano lançou *Os milagres de Nossa Senhora Aparecida*. Dois anos antes, Arturo Carrari também havia apostado no tema, realizando *Os milagres de Nossa Senhora da Penha*.

Um dos atores desse filme, Nicola Tartaglione, em depoimento a Maria Rita Galvão (*Crônica do cinema paulistano*, Ed. Ática, São Paulo, 1975), recorda que a produção tinha “truques formidáveis, que faziam os espectadores tremerem de emoção e suspense. Cenas inteiras montadas quadro por quadro, imagens superpostas, uma trabalhadeira sem fim”. Tartaglione garante que todo esse esforço valeu a pena: “O filme era exibido com as casas lotadas, rendeu um dinheiro grosso... Brasileiro é mesmo muito católico, não perde filme de religião, principalmente no interior”.

Muitas décadas depois, em 2010, N. Sra. Aparecida voltaria a ser vista no cinema brasileiro, dessa vez sob a direção de Tizuka Yamasaki. Obviamente, a estratégia de produção e distribuição de *Aparecida, o milagre* diferia bastante dos outros casos acima comentados: o longa teve a participação da Globofilmes e foi coproduzido e distribuído pela Paramount. Apesar do resultado decepcionante nas bilheterias (cerca de 244 mil espectadores, segundo dados da Ancine), *Aparecida, o milagre* confirma a tradição religiosa do cinema brasileiro, pelo menos em sua vertente católica.

A Deusa Negra

um filme de
Ola Balogun

com
JORGE COUTINHO
SONIA SANTOS
ZÓZIMO BULBUL
LEA GARCIA
ROBERTO PIRILLO
MILTON VILLAR
NEUSA AMARAL
NEUSA BORGES
participação especial
ANTÔNIO PITANGA



Dos anos 1920 à primeira década do século XXI foram realizados no Brasil muitos outros “filmes de religião”, como bem denominou o pioneiro Nicola Tartaglione. Eram produções com enfoques ideológicos diversos e propósitos mais ou menos comerciais e espetaculares. Com raras exceções, os que se dedicaram a fazer filmes religiosos no Brasil sabiam que suas realizações teriam endereço certo e em tese seriam consumidas por um público-alvo previamente estabelecido. Contam-se nos dedos experiências radicais como o belo *Anchieta*, *José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1978); como *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1981), monumental filme religioso ainda hoje pouco reconhecido como tal; ou, mais recentemente, *Sagrado segredo* (André Luiz Oliveira, 2012). E se a grande quantidade de filmes católicos realizados até nossos dias indica o quanto esse nicho de produção tem estado atrelado a uma visão oficial e hegemônica da religião, nem sempre esse atrelamento significou um bom negócio em termos estritamente cinematográficos e mercadológicos. Não por acaso, novos públicos de fiéis foram e vêm sendo procurados, alguns deles verdadeiramente salvadores.

É o caso dos filmes espíritas, que conheceram um notável sucesso de público nos anos 2000. Os ótimos resultados de bilheteria alcançados por *Nosso lar* (Wagner de Assis, 2010, 4 milhões de espectadores) e *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010, 3,4 milhões) serviram de impulso para *As mães de Chico Xavier* (Glauber Filho e Halder Gomes, 2011), *O filme dos espíritos* (André Marouço e Michel Dubret, 2010) e *E a vida continua...* (Paulo Figueiredo, 2011), filmes que obtiveram rendas relativamente modestas, mas ainda assim longe de serem insignificantes.

A onda recente de filmes espíritas parece ter sido deflagrada em 2008 com a surpreendente repercussão midiática de *Bezerra de Menezes – O diário de um espírito* (Glauber Filho e Joe Pimentel), filme de baixo orçamento produzido pela associação espírita cearense Estação da Luz. Mas não é de hoje que se fazem filmes sobre esse tema no Brasil, bastando lembrar um grande sucesso de público como *Joelma, 23ª andar* (Clery Cunha, 1980), baseado em fatos reais e relatos psicografados por Chico Xavier. O próprio Paulo Figueiredo, que em 2012 lançou *E a vida continua...* na esteira do sucesso dos filmes espíritas, pode ser considerado um pioneiro, tendo realizado em 1978 o curioso *O médium: a verdade sobre a reencarnação*.

Comparativamente, a produção e a visibilidade de filmes evangélicos voltados para o mercado comercial das salas de cinema são bem menores, embora exista um grande número de curtas, médias e mesmo longas-metragens realizados para circulação direta em DVD ou em igrejas. Por essa razão, vale destacar o caso excepcional de *Flordelis – Basta uma palavra para mudar* (Marco Antonio Ferraz e Anderson Corrêa, 2009). O filme conta a história real de Flordelis, moradora da favela do Jacarezinho que criou sozinha 37 crianças vítimas do tráfico. Flordelis em pessoa vive seu próprio papel, além de dar seu testemunho por meio de depoimentos. Curiosamente, um elenco de astros da TV Globo completa o filme, em depoimentos encenados e fotografados em preto e branco. Além de divulgar a obra de evangelização de Flordelis, o filme serve como veículo promocional para os discos da personagem-título, uma das estrelas da Gospel Produções, empresa financiadora do longa.



Se quisermos entender a permanência entre nós desse interesse variado pelo tema da religião – por parte de público e cineastas –, tomando a produção de dramas religiosos no Brasil a partir da lógica do filme de gênero, forçosamente teríamos de adotar uma visão “ecumênica”, abrangendo não só filmes de orientação católica mas também espírita, evangélica e afro-brasileira. Nesse caso, um primeiro aspecto deve ser levado em consideração: não basta que um filme apresente a religião como tema; nem por isso ele será necessariamente religioso. Para que isso ocorra, é preciso que a lógica religiosa faça parte da própria construção narrativa, da dramaturgia, da forma como se filma e se compreende o “real” ou o “sobrenatural”. Além disso, o filme religioso tende a assumir integralmente – ou pelo menos em parte – a visão de mundo e os preceitos da religião à qual se filia, sem buscar desconstruí-los.

É bem este o caso de um filme “transgênero” como *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974). Na época de seu lançamento, 11 milhões de brasileiros constavam dos registros oficiais como adeptos da umbanda. De olho nesses dados, o cineasta afirmou, em entrevista a Jean-Claude Bernardet (Opinião, 14/2/1975), que sua preocupação era retratar a umbanda “com um respeito absoluto por sua teologia, seus ritos, sua formação, sua hierarquia”. De fato, o filme contou com a assessoria e a participação no elenco de um verdadeiro pai de santo (Pai Erley) e, em termos dramáticos, assumiu a fábula do corpo fechado em toda a sua integridade.

Ainda que *O amuleto de Ogum* defenda o caráter popular da umbanda, o filme não deixa de tocar em um de seus aspectos mais controversos, isto é, o comprometimento com o campo da política – consequência, aliás, de negociações necessárias para a própria sobrevivência da



À esquerda, *Nosso lar*,
à direita, *Bezerra de Menezes*

umbanda no seio de uma sociedade extremamente preconceituosa e opressora. Alguns anos mais tarde, esse problema foi mais diretamente abordado em *Prova de fogo* (Marco Altberg, 1980). O filme narra a trajetória de Mauro (Pedro Paulo Rangel), jovem universitário que se torna um poderoso pai de santo. Nesse percurso, ele sofre preconceito, recebe as entidades do Boiadeiro e da Ciganinha, entra em guerra espiritual com um pai de santo e acaba sendo assediado por políticos, aos quais atende por obrigação mas também por interesse. Ainda que os conflitos pessoais de Mauro e a questão política tornem mais complexo o universo religioso, em nenhum momento os rituais e o simbolismo da umbanda são ironizados, diminuídos ou postos em xeque pelo filme – ao contrário, eles servem como base para toda a encenação.

Assim como ocorre em *Prova de fogo*, na maior parte dos filmes religiosos a estrutura narrativa está calcada no diálogo entre dois “planos” ou “níveis”, isto é, entre o sagrado e o profano, entre o imanente e o transcendente, entre a matéria e o espírito, entre o finito e o infinito. Os protagonistas frequentemente se veem diante de impasses, conflitos, traumas, medos, objetivos, desafios, heranças e acontecimentos que tornam evidentes para o espectador não só a existência desses dois planos como a necessidade de aceitá-los em todo o seu mistério para que a fé prevaleça.

Não por acaso, vários filmes religiosos têm como ponto de partida uma história contada por alguém. A narração situa o espectador entre esses dois planos e reforça a dimensão mitológica. Ela pode ser conduzida por um padre, como em *Maria, mãe do filho de Deus* (Moacyr Góes, 2003) e *Nossa Senhora de Caravaggio* (Fábio Barreto, 2005); pela mãe de um padre (*A primeira missa*, Lima Barreto, 1960); por um cego cantador (*O amuleto de Ogum*); por um coveiro em um cemitério (*Alameda da saudade, 113*, Carlos Ortiz, 1950); ou mesmo por espíritos (*O médium e Joelma, 23ª andar*).

Textos sagrados ou fundamentais também servem como fios condutores: é lendo a Bíblia em uma prisão que um menor delinquente fica conhecendo a história da conversão de Paulo (*Irmãos de fé*, Moacyr Góes, 2004); da mesma forma, o jovem Bruno (Reinaldo Rodrigues) conseguirá superar seus traumas com a leitura do *Livro dos espíritos*, de Allan Kardec (*O filme dos espíritos*). Às vezes é o protagonista quem narra a sua história, valendo-se o filme de uma plateia diegética e do clássico *flashback* (*Chico Xavier*). Quando não existe um personagem-narrador, o próprio filme pode assumir essa função, através de uma imaterial voz *over* (*A proteção de Santo Antônio* ou *Santo Antônio e a vaca*, Wallace Leal Vieira Rodrigues, 1958).

As histórias que se contam, por sua vez, falam de conversões, reabilitações, arrependimentos, aprendizagens, superação de erros, iniciações, ritos de passagem, incorporações e renascimentos, transformações, transmutações e transmigrações. Passado, presente e futuro entrecruzam-se em um mesmo fluxo temporal, acentuando o caráter histórico



(pretensamente “real”, portanto) do fato religioso e a herança atávica de espíritos, entidades ou acontecimentos extraordinários na vida de homens comuns. Os filmes religiosos tratam de viagens subjetivas rumo às origens (*A deusa negra*, Ola Balogum, 1978; *O médium*; *Nosso Lar*; *Jardim das folhas sagradas*, Pola Ribeiro, 2011); de visionários dominados pelo êxtase (*Anchieta*, José do Brasil; *São Jerônimo*, Julio Bressane, 1998; *A paixão de Jacobina*, Fábio Barreto, 2002); de mártires voluntários ou não (*Pecadora imaculada*, Rafael Mancini, 1952; *A vida de Jesus Cristo*, José Regattieri, 1971; *Maria, mãe do filho de Deus*).

Ao articular esses dois planos (material e espiritual), as narrativas acabam por afirmar que as contradições, o absurdo e o improvável só existem quando se nega à religião o seu direito de existir e de explicar o mundo. Ou seja, fora de um entendimento religioso tudo se resume ao caos e ao abandono. Daí a permanente ambiguidade do gênero, que precisa simultaneamente afirmar e negar a divisão entre esses diferentes planos da existência física, mental e espiritual do homem. Essa ambiguidade é estruturante nos filmes religiosos e explica, em grande parte, o didatismo de suas situações, dos diálogos e da encenação. Nos filmes católicos ou espíritas, por exemplo, tanto o “sobrenatural” quanto o “fantástico” devem ser didaticamente representados, esvaziando os componentes de prazer e de angústia típicos, por exemplo, dos filmes de terror ou de suspense. Afinal, é preciso aceitar o “mistério” como um fato natural, ainda que racionalmente improvável: o milagre deve sempre ser real.

Em filmes candomblecistas e umbandistas (*Amor, carnaval e sonhos*, Paulo César Saraceni, 1972; *A força de Xangô*, Iberê Cavalcanti, 1978; *A deusa negra*; *O escolhido de Iemanjá*, Jorge Durán, 1978; *Prova de fogo*; *O amuleto de Ogum*; *O jardim das folhas sagradas*) utilizam-se naturalmente a sensualidade, o erotismo e até mesmo a violência como recursos atrativos. E embora sejam numerosas as produções oportunistas, sobretudo em sua vertente católica (Mazzaropi, Teixeira, o cantor português Roberto Leal, Renato Aragão e Padre Marcelo Rossi foram alguns dos astros que ajudaram a consolidar o gênero), para muitos filmes religiosos nem sempre o espetáculo é bem-vindo: neles existe, de forma mais ou menos sutil, uma constante tensão entre o que deve ou não ser representado; entre o que pode atingir a emoção e o que precisa falar à razão; entre o dogma e a liberdade poética. Nesse sentido, alguns filmes chegam mesmo a atingir bons momentos de cinema, justamente porque investem na contenção da narrativa e da encenação: certas sequências de *Caraça, porta do céu* (Theodor Lutz, 1950), por exemplo, transmitem uma atmosfera neorrealista difícil de ser encontrada em outros filmes brasileiros daquela época.

A propósito do filme religioso no Brasil há muito ainda a ser investigado. Por exemplo, sobre a ética do trabalho e o espiritismo (*Nosso lar*, *Livro dos espíritos* e *Bezerra de Menezes*); o elogio da ruptura ou da conciliação política de cúpula (*Prova de fogo* e *Irmãos de fé*); a santidade laica e o exílio (*Anchieta*, *José do Brasil*; *A paixão de Jacobina*); a intolerância religiosa e sexual (*A última batalha*, João Stéfano, 2005; *O jardim das folhas sagradas*); a representação do artista e do intelectual como um demiurgo (*Deus é brasileiro*, Carlos Diegues, 2002) e da arte como êxtase religioso, sendo o transe místico análogo à iluminação poética e ao arrebatamento estético (*São Jerônimo*). Há certamente muitas outras formas de articular universos tão amplos como o cinema e a religião – mas elas escapam aos limites deste texto. ■

ZECA GUIMARÃES



Em cima, *Maria, mãe de Deus*, em baixo, *Caraça, porta do céu*



GENERO E

POR ANDRÉ PIERO GATTI

COMO O SISTEMA DE GÊNEROS SE IMPLANTOU NO BRASIL E CONSAGROU AS COMÉDIAS

Filme é arte, cinema é indústria.
(Frase atribuída a Adhemar Gonzaga)

A reprodutibilidade do sistema cinematográfico industrial-narrativo

O pesquisador Jacques Aumont afirma que o cinema se tornou a mais singular de todas as artes do século XX. Esta singularidade se deve muito ao fato de ser o cinema um ente híbrido, misto de arte, tecnologia, comércio e indústria. Esta situação somente foi possível graças ao surgimento de um grande complexo de sistemas, que se tornou a pedra de toque do processo de desenvolvimento industrial das imagens em movimento. Isto porque a indústria cinematográfica se expandiu como um sistema internacional que aconteceu de maneira razoavelmente homogênea e horizontal. Isto pode ser observado sob os pontos de vista histórico, tecnológico, econômico, estético, etc.

Claro que existem algumas cinematografias que estiveram relativamente alheias à implantação de um sistema mundial de sons e imagens em movimento dominante, contudo, estas podem ser consideradas como exceções. Nesta situação, hoje, podemos citar exemplos como China, Índia, Japão, Coreia, Irã, Taiwan, Tailândia, Nigéria, Hong Kong etc. Entretanto, no Brasil a reprodutibilidade do sistema internacional cinematográfico se deu de maneira inequívoca. O mercado brasileiro se tornou caudatário da produção mundial, um verdadeiro braço para acomodar o fluxo dos filmes produzidos nos países centrais do capitalismo.

Obviamente, a coisa não se deu de maneira imediata, mas, na medida em que a indústria se consolidava, veio a se apoiar em um tipo muito específico de mercadoria: o filme industrial-narrativo. Este que se caracteriza por seus desdobramentos em gêneros que, no início, foram importados, principalmente, da literatura e do teatro. Este quadro provocou o aumento da necessidade da indústria cinematográfica de se apoiar em diferentes sistemas para que viesse a alcançar os patamares em que hoje se encontra.

O cinema sendo uma forma de expressão gerada pelo capitalismo monopolista financeiro da virada do século XIX para o XX, a exemplo de tantas outras atividades desenvolvidas pela racionalidade técnica do período, tornou-se uma indústria totalmente segmentada por sistemas. Entre estes, destacam-se os sistemas técnicos, industriais, artísticos, comerciais e narrativos. Estes sistemas consagraram um modo de produção e uma categoria industrial totalmente inédita em relação aos moldes de outras manifestações humanas existentes até então.

Há a necessidade de moldar o gosto do público e com isto domesticar a recepção. Portanto, a pergunta que deve ser feita é: por que esta mercadoria, o filme industrial-narrativo, se tornou soberana na indústria em detrimento de outros gêneros, como o filme disnarrativo

e as suas variáveis? A narratividade aconteceu tanto no filme de ficção quanto nas obras documentais, os dois principais gêneros que pautam o cinema até o presente momento. Pode-se afirmar que a narratividade se tornou a mais importante base artística e técnica da produção serializada de filmes, em detrimento da plasticidade, por exemplo. Neste sentido, entendo que o esquema do sistema de gêneros veio a cair como uma luva para se tornar dominante em todas as indústrias cinematográficas.

Cinema de gênero, formação do mercado e produção nacional

No caso específico do sistema de gêneros, há que se enfrentar alguns problemas de ordem teórica que não são de simples solução. Isto se deve ao fato de que a teoria do gênero cinematográfico é basicamente imperfeita, pelas próprias dificuldades de enquadrar os filmes em tal esquema. Por sua vez, no ambiente de pesquisa brasileiro, cinematográfico e audiovisual, existe uma escassa bibliografia que trata do assunto, que é mais abordado nos estudos de televisão, onde a estratificação de gênero é sistêmica. Mas pode-se afirmar que o gênero se caracteriza por certas recorrências de estilos, personagens, paisagens etc. Serão algumas destas características que nortearão as escolhas aqui feitas.

Adotei um esquema de sistematização do gênero dos nossos filmes sob o tacho de duas grandes categorias, na faixa de filmes escolhidos, no caso, em que houve o completo domínio do gênero ficcional. A divisão ficou pautada em drama e comédia. Claro que foi uma maneira de simplificar a questão, ainda que pese a existência de nuances internas em cada uma destas categorias e, sempre que possível, foram identificadas.

O filme documentário ficou de fora da seleção, pois nenhuma obra alcançou os patamares de público que utilizei como nota de corte para abordar o tema cinema de gênero e mercado. Isto porque o patamar trabalhado foi o de escolher os filmes que fizeram mais de 2 milhões de ingressos vendidos nas salas de cinema. Este recorte redundou nas maiores 80 bilheteria do cinema brasileiro, nas últimas quatro décadas. Isto num universo de milhares de filmes. O que demonstra as dificuldades que encontram as obras nacionais para que venham a conquistar o espaço na receita dos cinemas localizados em território nacional.

Levantamento de dados do mercado cinematográfico brasileiro

O espaço comercial do cinema brasileiro cresceu de maneira assimétrica em relação ao desenvolvimento do circuito de salas, o que obrigou a produção local, desde a sua origem, a procurar um modelo de desenvolvimento harmônico e próprio que lhe garantisse, basicamente, duas coisas: continuidade de produção e relação adensada com o seu público. Afirma Jurandyr Passos Noronha que o brasileiro logo se tornou um povo “cinemeiro”. Portanto, a sétima arte rapidamente conquistou expressiva admiração do público, daí derivando a assimetria do crescimento da distribuição e exibição de filmes importados no nosso mercado. Por sua vez, a produção tupiniquim nunca foi capaz de abastecer o mercado local de salas de maneira adequada devido à hipertrofia que o sistema de exibição alcançou, calcado no produto estrangeiro que aqui grassou praticamente sem impedimentos.



2 filhos de Francisco

Sob o ponto de vista histórico, outro problema que afeta diretamente o aquilamento adequado da evolução e desempenho da cinematografia brasileira reside no desconhecimento econômico que temos de boa parte da trajetória dos filmes nacionais no seu próprio território. De um modo geral, os números, durante muito tempo, careceram de transparência, de uma fonte e metodologia confiáveis para que pudéssemos saber exatamente o tamanho do nosso mercado. Devido às incertezas econômicas que o país atravessou, ao longo de décadas, a metodologia de estudo sobre o desempenho de mercado das salas de cinema privilegiou escancaradamente o volume de público que os filmes conquistaram. Com o advento dos organismos criados no período de vigência do regime militar, a metodologia de pesquisa passou a documentar o índice de público em detrimento da renda alcançada, como acontece hoje nas estatísticas realizadas pelo Boletim Filme B, por exemplo. Isto se deve por muitos motivos, principalmente pelo fato de que houve grande depreciação das várias moedas que viemos a ter durante o transcorrer da segunda metade do século passado. Esta situação veio a contribuir para uma real corrosão dos valores alcançados pelos filmes nas bilheterias dos cinemas.

Uma tentativa metodológica seria dolarizar estes números, mas, mesmo tal recurso apresenta distorções, em função da depreciação da moeda dólar e da inflação brasileira e americana. Além disto, existe o problema da variação cambial que dificulta sobremaneira certos cálculos para que eles venham a exprimir a verdade dos valores durante a sua vigência.

Conforme já foi dito, a realidade dos números somente ficou palpável com o advento de órgãos estatais que passaram a cuidar da matéria de maneira sistêmica. O primeiro foi o Instituto Nacional de Cinema/INC (1966 – 1975), depois o Conselho Nacional de Cinema/Concine (1976 – 1990) e o MinC (1993 – 2013). No caso do MinC, os dados foram levantados primeiro através da Secretaria do Audiovisual/SAV e agora são computados e tabulados pela Agência Nacional do Cinema/Ancine, cuja base de dados foi utilizada para dar suporte a este texto. Por sua vez, a Ancine também apresentou um esquema de gênero para classificar os filmes: ficção, documentário e animação.

Diálogo público e cinema de gênero

No caso específico da cinematografia brasileira, por se tratar de uma indústria que, ao longo de sua trajetória, tem se caracterizado por uma ciclotimia marcada por períodos de euforia e depressão, a estratificação de gêneros tem sido errática. Vê-se que o sistema de gêneros no nosso caso sempre foi muito frágil e com tendência a ser dominado por um gênero monotemático e com seus consequentes desdobramentos de subgêneros mais ou menos recorrentes ao longo do processo histórico. Pois a manutenção de um sistema de gêneros exige investimentos de monta em obras, em que muitas delas têm pouca chance de dialogar com grande ou importante parcela do público.

Por sua vez, a importância do gênero no cinema brasileiro embute alguns problemas que não podem ser menosprezados pura e simplesmente. Isto porque o espectador mediano brasileiro teve a sua mentalidade e imaginário cinematográficos formados pelo filme estrangeiro, importado por distribuidoras nacionais e internacionais. Imaginário este que foi europeu, num primeiro momento e, depois, norte-americano, o que prevalece até os dias de hoje.

Os produtores nacionais, na pretensão de estabelecer alguma concorrência com o filme estrangeiro, têm insistido na tentativa de copiar o padrão narrativo do cinema hegemônico, ainda que os produtores nacionais, durante muito tempo, tenham se caracterizado por uma histórica incapacidade criativa de copiar, como diria Paulo Emilio. Entretanto, este cenário vem apresentando significativas mudanças no cinema de mercado contemporâneo. O gênero das comédias românticas tem se assemelhado e muito aos esquemas narrativos hollywoodianos. Isto talvez explique, em parte, o sucesso que estes filmes têm conquistado recentemente.

Cinema brasileiro e seu público: uma relação complicada

O período áureo da relação do público com o cinema brasileiro se deu durante um intervalo de tempo razoável. Pode-se dizer que isto aconteceu, mais ou menos, dos anos 1950 até meados da década de 1980, coincidindo com um período de grande desenvolvimento material do país. Afinal, detínhamos as maiores taxas de crescimento econômico do planeta, que foi possível graças à política econômica de substituição de importações. Entretanto, no que se refere às décadas de 1950 e 1960, os números são dispersos e as estatísticas ainda muito incipientes. Entretanto, sabemos que os gêneros dominantes foram os filmes musicais, as chanchadas e os filmes de cangaço. Claro que houve outros gêneros como o filme policial, por exemplo, mas sem a mesma força dos outros citados.

Sobressaem-se as chanchadas, que se transformaram em sucessos arrasadores. Elas dominaram o mercado cinematográfico nacional por praticamente duas décadas. Mas hoje muito pouco se sabe sobre a real extensão do alcance destes filmes que mobilizavam famílias inteiras pelo país. Notabilizaram-se as “fitas” produzidas pelos estúdios cariocas, principalmente aquelas realizadas pela Atlântida e dirigidas pelo cineasta Carlos Manga. Obras como *Nem Sansão, nem Dalila* (1954) e *O homem do sputnik* (1959) devem ter feito mais de 16 milhões de espectadores cada uma. Números estes que nunca mais foram alcançados pelos produtos locais. E creio que dificilmente serão batidos, pois apenas um filme da safra contemporânea alcançou um público deste tamanho, no caso, *Titanic* (James Cameron, 1997). A obra de Cameron aqui chegou à incrível marca de 16,5 milhões de ingressos vendidos.

Outro gênero que se destacou foi o dos filmes de cangaço, alcunhados pela crítica da época de *nordesterns* ou *agresterns*, e também obtiveram grande reconhecimento na bilheteria, atingindo patamares de oito dígitos de público. Isto num momento em que o *western* norte-americano era o gênero cinematográfico preferido dos espectadores tupiniquins. O filme de cangaço teve seu berço no sistema de produção paulistano da época (Vera Cruz e Cinedistri). Estas obras abriram mercado para a consolidação de filmes que abordassem uma temática rural, onde Amácio Mazzaropi se tornou a principal estrela e cuja carreira se iniciou no sistema de estúdios paulistano da década de 1950. Por muito tempo, Amácio Mazzaropi seria o rei da bilheteria nacional, com as suas comédias rurais de costumes. Mesmo nos anos 1970, enfrentando o quarteto de Renato Aragão, os filmes do Jeca se encontravam entre as maiores bilheterias daquele momento. Ao que tudo indica, o maior sucesso de Mazzaropi foi *Casinha pequenina* (Glaucio Mirko Laurelli, 1963), que teria feito cerca de 6,5 milhões de espectadores. Por sua vez, alguns filmes recentes têm dialogado com o universo rural, mas em outra chave, como foi o caso de *2 filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005) – historicamente, a maior estreia de um cineasta brasileiro no batismo de fogo do mercado.



Casinha pequenina



Nem Sansão, nem Dalila

A relação filme-público: as 80 maiores bilheterias

Com a finalidade de ilustrar a abordagem, preparou-se um levantamento das 80 maiores bilheterias do cinema brasileiro no período 1971 – julho 2013 (veja a tabela completa em filmeicultura.org.br). Os dados tabulados correspondem aos filmes que fizeram um número igual ou superior a 2 milhões de ingressos vendidos. Se tivéssemos baixado este número para 1 milhão de ingressos, por exemplo, o nosso universo saltaria para a faixa de mais de 200 obras. Na tabela foi feita uma segmentação no âmbito do produto ficcional e dos seus dois principais subgêneros: drama e comédia. Na medida do possível, foi indicado um subgênero para cada uma dessas categorias.

A tabela a seguir faz um resumo desse levantamento maior, destacando a primazia das comédias sobre os dramas em quase todas as faixas de desempenho:

Resumo do desempenho das 80 maiores bilheterias

Posição do Filme	Público	Drama	Comédia
1 01 ao 05	34.337.267	02	03
2 06 ao 10	26.972.800	02	03
3 11 ao 15	24.049.979	02	03
4 16 ao 20	22.088.366	00	05
5 21 ao 25	20.559.366	02	03
6 26 ao 30	18.160.220	00	05
7 31 ao 35	17.098.975	02	03
8 36 ao 40	16.168.114	02	03
9 41 ao 45	15.393.959	04	01
10 46 ao 50	14.569.703	02	03
11 51 ao 55	13.635.087	01	04
12 56 ao 60	13.117.838	02	03
13 61 ao 65	12.821.890	00	05
14 66 ao 70	12.278.857	02	03
15 71 ao 75	11.721.327	02	03
16 76 ao 80	11.174.441	04	01
Total	218.329.425	29	51

Fonte: www.ancine.gov.br/ocoa / Elaboração do autor

Os números falam por si. O público brasileiro majoritariamente prefere as comédias, em suas várias modalidades. Na seleção apontada, os filmes dramáticos representaram apenas 36,3% dos filmes listados. Esta situação de hegemonia do filão das comédias se deve, neste caso, principalmente aos filmes seriados de cômicos como *Os Trapalhões*, *Mazzaropi*, além das comédias eróticas e românticas que têm se tornado verdadeiras franquias com as suas seqüências. Nos filmes ditos dramáticos, a única serialização recorrente foram os filmes da apresentadora Xuxa, que tem no público infantojuvenil o seu principal interesse, enquanto os cômicos têm um público alvo relativamente mais amplo. ■

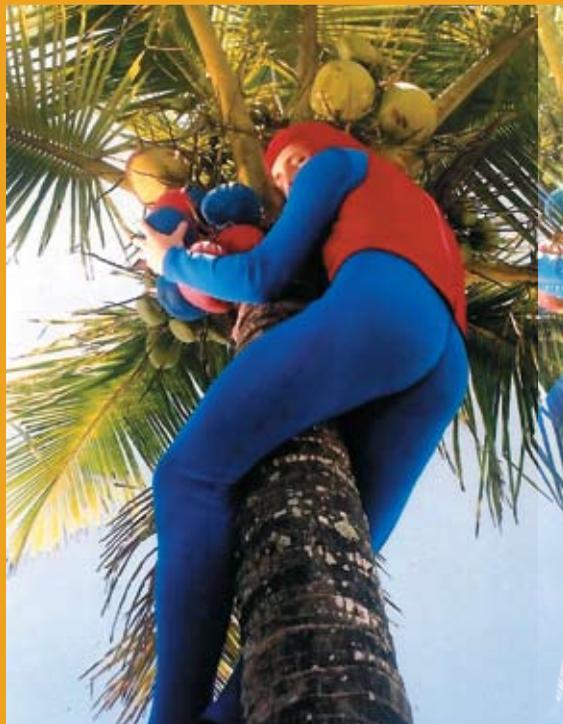
André Piero Gatti é professor e pesquisador cinematográfico.

ARANHAS TROPICAIS, TIRA OS ÓCULOS E RECOLHE O HOMEM, NINJAS

“Um filme natural, bem feito e sério”; “Filme de breque baseado em fatos reais”; “Um filme cometido por...” Esses letreiros autoexplicativos pertencem a três curtas-metragens que têm em comum o fato de dialogarem abertamente com o cinema popular de gênero: são eles, respectivamente, *Aranhas tropicais* (André Francioli, 2006), *Tira os óculos e recolhe o homem* (André Sampaio, 2008) e *Ninjas* (Dennison Ramalho, 2010).

Por um lado, esses letreiros comprovam que os realizadores tinham perfeita consciência de que seus filmes seriam enquadrados, classificados e rotulados por curadores de festivais, programas de televisão, críticos e espectadores, razão pela qual preferiram se antecipar, definindo, de forma irônica, o seu próprio trabalho. Por outro, eles chamam a atenção para o fato de que os gêneros cinematográficos (ou os signos e clichês que os particularizam) estão aí para serem mesmo experimentados, desconstruídos, violentados, reinventados.

Embora o prazer em lidar com o filme de gênero estivesse presente na origem desses três curtas, eles sem dúvida resultaram em propostas estéticas e temáticas inteiramente diversas. *Ninjas* de longe parece ser o mais “reverente”, mantendo-se fiel aos preceitos do filme de horror em sua vertente realista. Baseado no conto do escritor e jornalista Marco de Castro (*Um bom policial*), o curta de Dennison Ramalho mergulha no pesadelo em que se torna a vida de Jaílton (Flávio Bauraqui), um policial evangélico que, durante uma batida, mata por acidente uma criança na favela. O fantasma dessa criança passa a aterrorizá-lo. Jaílton é ameaçado por colegas e se vê forçado a entrar para um grupo de milicianos mascarados extremamente violentos (os tais ninjas do título).



PEDRO MARTINS

Já em *Tira os óculos e recolhe o homem*, André Sampaio lança mão do *western spaghetti*, do documentário, de histórias em quadrinhos, do musical, do “filme-de-ditadura” brasileiro (muito em moda nos anos 1990) e do filme policial com direito a *back projection* para contar – em ritmo de samba de breque – a história real da prisão de Jards Macalé, em 1978, após um show com Moreira da Silva, em Vitória. Macalé faz duplo papel, interpretando ele mesmo e o próprio Morengueira, além de narrar uma parte do filme em depoimentos para a câmera. O roteiro baseou-se rigorosamente na letra do samba também intitulado *Tira os óculos e recolhe o homem*, composto por Moreira da Silva e Macalé (única parceria da dupla).

Com argumento e roteiro do mesmo Sampaio e de André Francioli, *Aranhas tropicais* mescla ficção científica e videoclipe, filme institucional e videogame, super-heróis e lumpesinato. Diferentemente do que ocorre com os outros dois curtas (que se servem de repertórios de gênero para falar do mundo), em *Aranhas tropicais* é o próprio cotidiano que parece ter sido invadido pelos filmes classe-B. A cidade é um imenso laboratório de péssimos roteiristas, e nós seus

personagens descartáveis. A mando da cientista Suzan (Bianca Bertolaccini), um homem-aranha acrobático e boçal (Borô, o Magnífico) sai pelas ruas capturando cobaias para os experimentos científicos que visam a “melhorar as espécies” e “reduzir suas deficiências”. Os mais variados tipos aberrantes aparecem: de clones mirins de Michael Jackson a casais *country*, passando por um *rapper*, uma estátua-da-liberdade e um lixeiro-porta-estandarte.

Ao lidarem com o cinema de gênero, esses três curtas articulam múltiplas referências nacionais e internacionais, eruditas e populares, criando indistinções e revalorizações a cada momento. É interessante observar a maneira como esse caldeirão vai acabar se relacionando com a própria tradição do cinema de gênero e da produção cinematográfica mais corriqueira e popular, tal como ela se deu no Brasil.

Assim, se as referências proclamadas por Dennison Ramalho passam por Gaspar Noé, William Friedkin, Claire Denis, Takashi Miike e, claro, José Mojica Marins, elas também vão dialogar com certa filmografia interessada em retratar a corporação policial (*Sete homens vivos ou mortos*, Leovigildo Cordeiro, 1969; *Matar ou morrer: o caso Thabata, o bebê refém*, Clery Cunha, 1987 e *Tropa de elite*, José Padilha, 2007).

Ao recorrer ao filão do *western spaghetti*, André Sampaio não só reproduz um dos temas prediletos de Moreira da Silva (o Kid Morengueira) como nos remete a um dos núcleos mais prolíficos do cinema brasileiro popular, a Boca do Lixo, e seus banguê-banguês caboclos dirigidos por Oswaldo de Oliveira, Rubens Prado e Tony Vieira.

Por fim, em *Aranhas tropicais*, André Francioli aproxima o discurso cientificista e eugênico à publicidade & propaganda. Já conhecemos essa inquietante mistura de ciência e ideologia desde os filmes institucionais realizados no Brasil nos anos 1920-30, fascinados pela grandeza do país e pelos avanços do progresso. Os críticos da época chamavam esses “filmes naturais” de pura “cavação”. Não eram levados a sério, e sempre foram considerados malfeitos.

Para além da autoironia de seu realizador, não poderíamos também entender o letreiro que afirma ser *Aranhas tropicais* um filme “natural, bem feito e sério” como uma resposta a essa tradição? ■



PEDRO MARTINS

De cima para baixo:

Ninjas,

Tiras os óculos e recolhe o homem,

Aranhas tropicais

CINEMATECA DE TEXTOS

CINEMA DE
GÊNERO

BREVE HISTÓRIA DA TEORIA DE GÊNERO

por Mauro Baptista

(Trecho de comunicação do Encontro Socine de 1998,
publicada na revista *Cinemais* nº 14, de novembro/
dezembro de 1998)

Em *The idea of genre in the american cinema*,

Edward Buscombe faz uma breve história do conceito de gênero na literatura, já que é nesta arte que surgem os primeiros problemas teóricos. A ideia de que há diferentes tipos de literatura, com diferentes técnicas e temas, foi primeiro desenvolvida por Aristóteles. Em *Poética* Aristóteles separa o que chamou poesia – o que nós chamamos literatura – em várias categorias, como tragédia, épica, lírica, para depois concluir que a tragédia era a forma mais alta da poesia. Na Renascença, as ideias de Aristóteles se tornaram um rígido sistema de regras, e estilos e formas eram prescritos para cada categoria. O exemplo mais conhecido é a regra das três unidades dramáticas, os três atos aristotélicos. Essa codificação se estendeu ao período neoclássico dos séculos XVII e XVIII, quando a literatura foi dividida ainda em mais categorias, cada uma com seu tom, forma e tema. Como resultado dessa abordagem quase mecânica e ditatorial a teoria da literatura foi perdendo crédito, afirma Edward Buscombe.

Com a revolta romântica contra as regras e tradições, a ideia de categorias literárias, ou gêneros, como depois foram chamadas, foi muito desprestigiada. Com uma escola de Chicago conhecida como neoaristotélica, nos anos 1930 e 1940 voltou-se a prestar atenção à influência de formas e convenções já presentes. Os neoaristotélicos se colocaram contra o chamado *New Criticism*, que tinha repudiado todo tipo de abordagem histórica da literatura. A concepção desta última escola era que uma obra literária existe em si mesma e não precisa de referências externas, sejam contemporâneas ou históricas.





Com o objetivo de resgatar a literatura de seu isolamento, os neoaristotélicos ressuscitaram parcialmente a teoria dos gêneros. Mas, segundo Buscombe, não escaparam do que tem sido sempre uma fonte de confusão: Aristóteles reflexionou sobre os tipos literários em dois sentidos: primeiro, os tipos literários como um número de grupos diferentes de convenções que cresceram historicamente e se desenvolveram em formas como a sátira, a lírica e a tragédia; segundo, como uma divisão mais fundamental da literatura, em drama, épico e lírico, correspondendo a diferenças na relação entre artista, temas e audiência.

“Foi empregado mais tempo para determinar a natureza e possibilidades desses três modos de literatura do que em explorar os gêneros históricos. Como resultado, pouco desse trabalho é relevante para o cinema, visto que esses três modos (que correspondem aproximadamente a drama, ficção e poesia) estão presentes de forma equivalente no cinema.”

Buscombe assinala que muitos tentam evitar toda a questão de gênero por considerar que levará ao estabelecimento de regras que vão restringir arbitrariamente a liberdade dos artistas para criar o que desejam, ou retirar a liberdade dos críticos para falar sobre o que queiram. Mas se a teoria da literatura tem sido geralmente restritiva e normativa, não tem por que ser assim obrigatoriamente: a intenção original de Aristóteles foi descritiva, não normativa.

Apesar do papel central dos filmes de gênero na indústria e no público, o reconhecimento da teoria de gênero na crítica cinematográfica foi tardio, em parte pelos problemas gerados na literatura, em parte pelo apogeu da teoria do autor. Os primeiros ensaios significativos sobre gênero foram os artigos de Robert Warshow sobre filmes de *gângster* e *western* (1948 e 1954) e os dois artigos de André Bazin sobre

western publicados na década de 1950. Portanto, cronologicamente, a teoria de gênero no cinema é anterior à teoria de autor, mas se desenvolveu mais lentamente porque não teve a popularização que teve a teoria de autor, criada pela crítica francesa ligada à Nouvelle Vague, e difundida nos Estados Unidos por Andrew Sarris.

Barry Keith Grant sublinha como os artigos de Bazin e de Warshow indicaram o caminho para trabalhos posteriores sobre gênero. Em seu ensaio sobre filmes de *gângster*, Warshow intuiu a dinâmica do gênero e o prazer que outorga ao público, antecipando uma das áreas mais sofisticadas da teoria de cinema contemporânea: o papel e a posição do espectador na construção da experiência cinematográfica. Sua observação de que “a cidade verdadeira... produz apenas criminosos; a cidade imaginária produz o *gângster*” revela uma compreensão dos gêneros como sistemas de convenções estruturados de acordo com valores culturais, uma ideia próxima ao que os estruturalistas chamaram mais recentemente de “estrutura profunda” do mito. A diferenciação de Warshow iniciou a aceita separação de verosimilhança histórica (diversa de história) e o estudo de gênero.

Nos anos 60, uma primeira semiótica – inspirada nos trabalhos de Lévi-Strauss e Greimas – concentrou-se no significado dos filmes (na história, no sentido de Émile Benveniste). Um exemplo clássico da união desse instrumental semiótico-estruturalista foi o ensaio *The auteur theory* de Peter Wollen, que analisa o trabalho de John Ford e Howard Hawks. Wollen concluiu que a obra de John Ford era superior à de Howard Hawks através do estudo das oposições temáticas binárias, que revelaram ser mais ambíguas e variadas em Ford.

Na página ao lado:

à esquerda, *Fúria sanguinária*,

à direita, *O rei da comédia*



Nos anos 70, o interesse no filme narrativo – alimentado por uma década de *auterismo* que defendia os filmes americanos de gênero – começou a diminuir e cresceram as preocupações da teoria do cinema com a forma. O interesse da crítica passou do significado de um filme para a prática da significação, da história para o discurso (como é construído o relato). Em 1972, Gérard Genette publica *Figures III*, obra seminal da narratologia literária que trabalha com precisão problemas formais da construção do discurso literário anteriormente discutidos principalmente por Henry James e o formalismo russo. A obra de Genette criou as bases para o surgimento da narratologia fílmica – teoria de cinema que estuda como se constrói o relato fílmico – que terá um significativo desenvolvimento nos anos 80 e 90.

Grant destaca como na década de 70 o interesse no discurso fílmico levou críticos e teóricos a concentrar sua atenção em filmes que rompiam de alguma forma com a linguagem clássica de Hollywood – que Noël Burch denominou o modo institucional de representação. Ao mesmo tempo, houve um grande interesse pela ideologia na arte – estimulado pela incorporação à teoria do pensamento de John Berger, Louis Althusser, Bertolt Brecht, Sigmund Freud –, que debilitou a hipótese de que a compreensão de um diretor e sua obra proveria a chave principal para a interpretação. O significado surgia agora da conjunção de vários códigos discursivos do texto fílmico, dos quais o pertencente ao diretor era apenas um. Esta ênfase na significação e na ideologia trouxe um renovado interesse no filme narrativo clássico e, em consequência, nos filmes de gênero, gerando uma nova perspectiva teórica. A nova abordagem achava que os gêneros eram bastante mais do que simples ilusionismo burguês, essencialmente conservador em tema e estilo. Os gêneros eram sobretudo edifícios míticos a serem descontruídos. Agora o estudo dos gêneros era legitimado

porque era útil para estudar os contextos econômicos e históricos (condições de produção e consumo), funções e convenções míticas (códigos semióticos e padrões estruturais) e o lugar dos cineastas nos gêneros (a relação entre a tradição e o autor individual).

Nesta linha de pesquisa, chamada de abordagem ritual, devemos destacar o trabalho de John G. Cawelti no estudo dos gêneros na literatura e no cinema, com obras como *The six-gun mystique sequel* e *Adventures, mystery, and romance: formula stories as art and popular culture*. Cawelti analisa os gêneros populares através do termo fórmula, que define como união da mitologia cultural com o padrões de estórias arquetípicas. Ele prefere o termo fórmula a gênero para evitar as confusões criadas pelas diferentes concepções do último conceito. O trabalho de Cawelti é pioneiro no estudo do papel positivo da relação dos gêneros na literatura e no cinema com a audiência e os artistas individuais.

Thomas Schatz, em *The structural influence: new directions in film genre*, sugere três razões para o interesse teórico na segunda metade dos anos 70 no cinema de Hollywood: o excesso de *auterismo* dos anos 60, a influência das metodologias semióticas e estruturalistas, e a inclinação natural da crítica para fazer uma autópsia do sistema dos estúdios, uma vez que ele tinha desaparecido. Esta perspectiva mostra uma crescente preocupação para estudar o filme de Hollywood como um produto não só estético, mas também cultural e industrial. ■

(Leia a íntegra do texto, *Notas sobre os gêneros cinematográficos*, em filmeicultura.org.br)

Mauro Baptista Vedia é cineasta, diretor de teatro e pesquisador.

Doutor em Artes pela USP, publicou *O cinema de Quentin Tarantino* (Ed. Papyrus). Escreveu e dirigiu o longa-metragem *Jardim Europa* e o telefilme *A performance*, entre outros.

PRESENÇA



L.A.L.A. - LINK AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO ▶ soylala.com

Este endereço virtual pretende ser uma espécie de Facebook de profissionais e admiradores do cinema latino-americano. Trata-se de uma comunidade em formação e uma plataforma destinada a “converter ideias em projetos e projetos em filmes”. O idioma é o espanhol.

L.A.L.A. reúne realizadores, roteiristas, músicos, atores, montadores e técnicos da área. Cada participante pode subir e compartilhar arquivos que o promovam dentro do grupo, assim como trocar mensagens, credenciar-se para trabalhos, etc.

Além disso, o *site* publica entrevistas com os membros da comunidade e estimula formas alternativas de produção. Encontra-se em preparação o primeiro filme coproduzido pelo L.A.L.A., a aventura de antecipação *El ángel*, dirigido pelo argentino Martín Sastre.

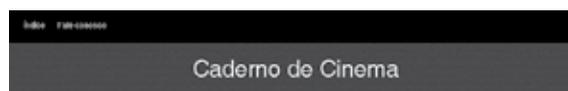


VIDEOBRASIL ▶ site.videobrasil.org.br

Há 30 anos acontecia, em São Paulo, a primeira edição do Festival Videobrasil. A iniciativa de Solange Farkas abriu caminho para um maior reconhecimento da videoarte e das possibilidades progressistas da televisão entre nós e se tornou uma referência internacional.

Enquanto preparava a 18ª edição do evento para novembro de 2013, a Associação Cultural Videobrasil rememorava essa história de sucesso em seu *site*, com destaque para a programação do primeiro festival. O endereço disponibiliza também diversos vídeos do imenso acervo e informações sobre os principais artistas do vídeo brasileiro em três décadas.

Outra atração são os *links* para os *hotsites* das exposições de Isaac Julien, Sophie Calle, Joseph Beuys e das mostras africana e pan-africana de arte contemporânea, todas promovidas pelo Videobrasil.



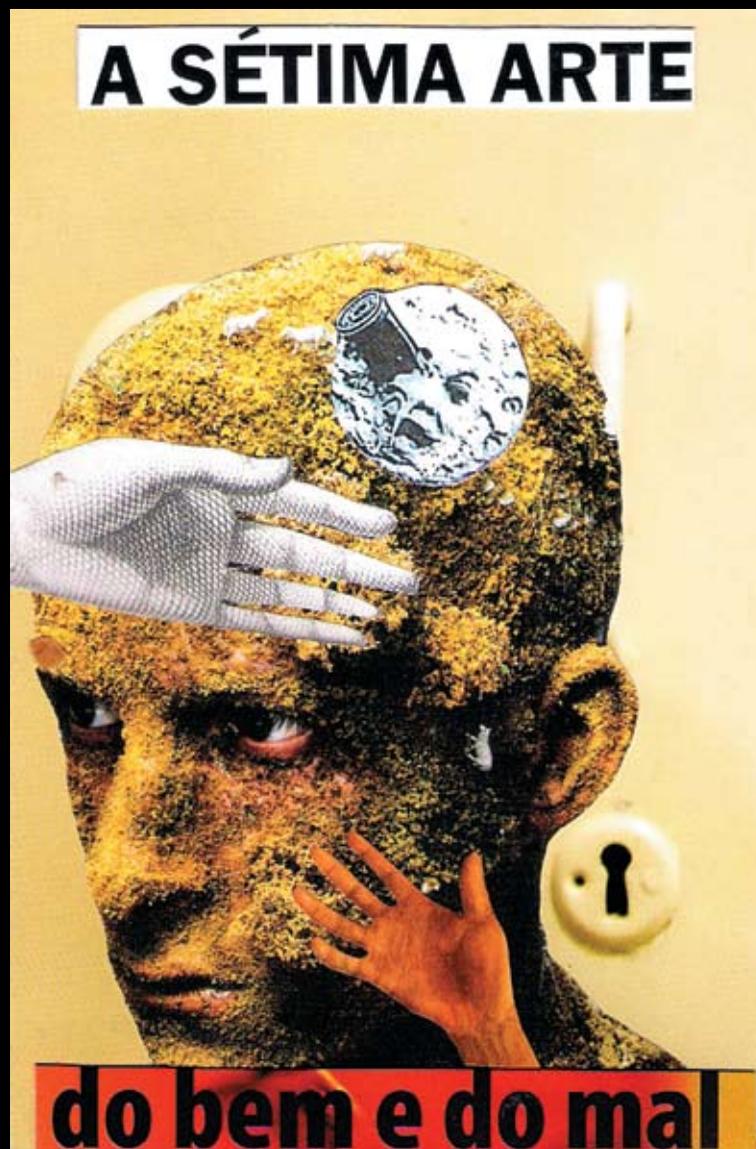
CADERNO DE CINEMA ▶ cadernodecinema.com.br/blog

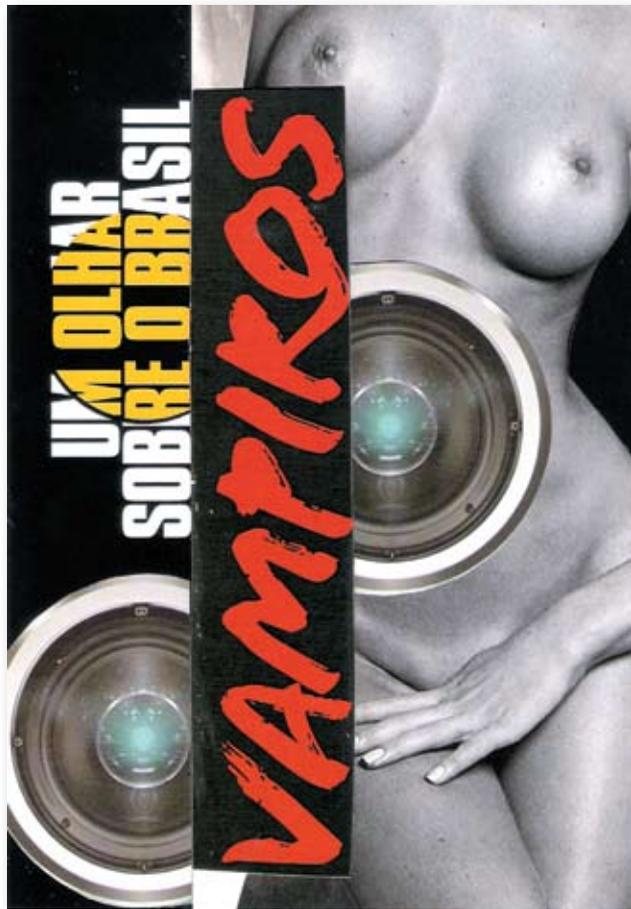
O compositor e cineasta baiano Jorge Alfredo Guimarães (*Samba Riachão*) criou em 2012 esse ancoradouro para reflexões espertas sobre o cinema brasileiro de um ponto de vista majoritariamente baiano e nordestino. Fazia falta. Onde mais encontrar, por exemplo, o manifesto Grana Away de Edgard Navarro, uma longa entrevista de Sylvie Debs com Rosemberg Cariry ou um sucinto perfil de Luiz Carlos Barreto por Sérgio Santeiro?

O Caderno de Cinema propicia uma tranquila navegação em mosaicos e apresenta um índice geral que muito facilita a pesquisa. O *site* pretende ser também um polo de conversa sobre o cinema baiano. Lá estão projetos locais, inclusive os do próprio Jorge Alfredo, como o documentário *Cinema na província* e a Mostra Guido Araújo, com que homenageia o criador das memoráveis Jornadas Internacionais de Cinema da Bahia.

Mas nem tudo se resume à terra de Glauber. Há também espaço para, entre muitas outras coisas, textos sobre o recente fenômeno cearense *Cine Holliúdy*, filmes e assuntos de Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro e do Sul do país. Um ato de puro amor pelo cinema brasileiro.

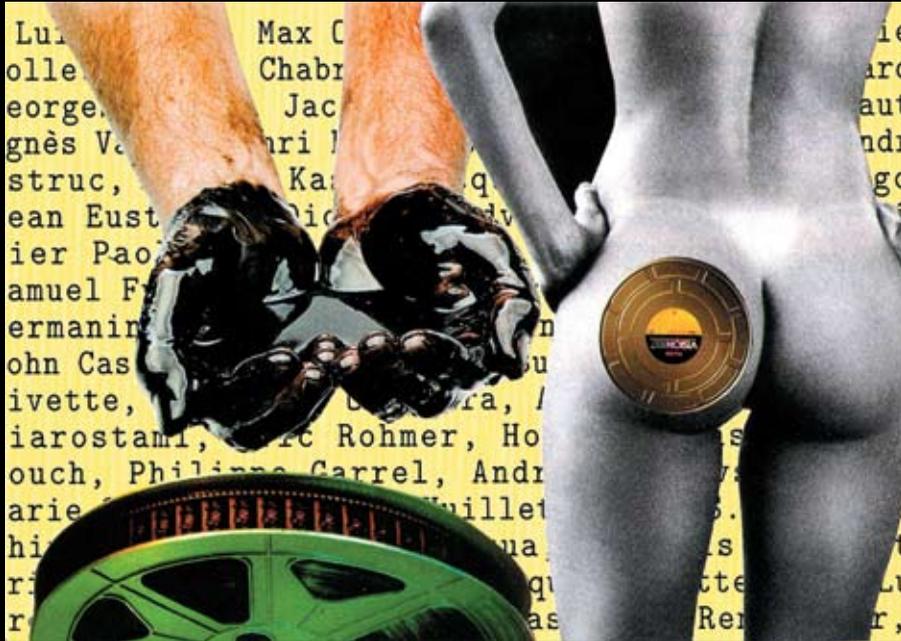
LUIZ COLAGENS ROSENBERG FILHO





Filme de terror





Mercado e cinema



A máfia no cinema



Homenagem ao casal Antonioni





Homenagem a Fritz Lang



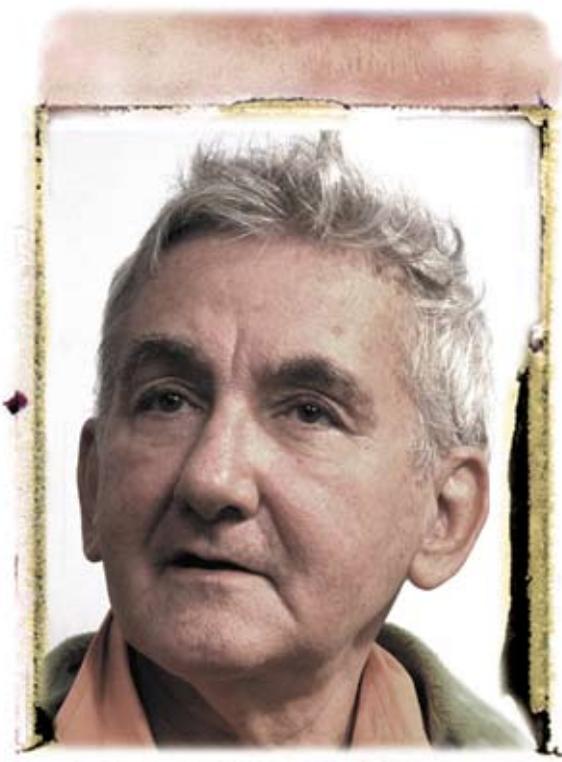
Cinema e kapital

ALBERTO SALVÁ EM OITO FALAS

“Eu sou catalão, Áries, Tigre e Xangô!”

Assim se apresentava informal e jocosamente Alberto José Bernardo Salvá Contel. Filho de Mathias, natural de Palma de Maiorca, e da catalã Josefa, Alberto Salvá veio ao mundo em 13 de abril de 1938, em plena Guerra Civil Espanhola. Numa Barcelona fustigada por bombardeios, Alberto nasceu com o cordão umbilical enroscado ao pescoço, e sua mãe teve o leite empedrado pelo estresse. Descobrimo-se grávida, Josefa tricou um pé de sapatinho de bebê e o enviou junto com a correspondência destinada ao marido, que, feito soldado à revelia, àquela altura se encontrava em algum ponto da Espanha ainda acessível pelos correios. Diante da mensagem, Mathias desertou. Depois de inúmeros percalços, finalmente chegou em casa, onde permaneceu escondido por um ano inteiro, sob o risco de ser descoberto e fuzilado.

Nesse período, a falta de calefação levava as famílias a buscarem abrigo no cinema, que passava sessões contínuas de filmes americanos, provendo à população alguma diversão e troca literal de calor humano. Essa experiência de ida à sala de cinema desde tão tenra idade marcou o início de um encantamento de Salvá pela tela grande que jamais se desfez. Ele assistia a filmes na televisão, em VHS e em DVD; porém, sempre priorizou a sala escura, onde se sentia absolutamente resguardado. A sexta-feira, virada do circuito carioca, era um dia especial. Acordava excitado, quase eufórico, e comprava o jornal bem cedo, a fim de exercitar sua relação de amor e ódio com os “bonequinhos”, que culminava com a ida à sessão que mais lhe apetecesse segundo seus próprios critérios. Dependendo do resultado da escolha, a birra era transferida para o diretor do filme; ou, no caso de satisfação total ou parcial, passava a experimentar uma sensação de preenchimento que transbordava em análises e conversas com os mais chegados que podiam atravessar dias, semanas, e até meses. Sempre atualizado, mantinha a reverência por Bergman, Kubrick, Buñuel, Fellini, Cassavetes e David Lean (seu favorito), e farejava talentos promissores como Paul Thomas Anderson e Ang Lee. Costumava acertar em cheio.



Como vai, vai bem?



“Padre, se eu sou apenas uma criança inocente, como posso já ter nascido com um pecado?”

Os primeiros anos do menino Alberto corriam a reboque das necessidades de sobrevivência da família. Aos nove, ganhou seu único irmão, Carlos. Relativamente estabilizada a situação da Espanha, sob o regime franquista, o casal proletário nutria o desejo de ter seu primogênito estudando num bom colégio de padres. Mediante algum sacrifício, realizaram o sonho bem-intencionado.

Porém, começava bem cedo a manifestar-se o espírito questionador que acompanharia Salvá ao longo de sua vida. O preço pago pela pergunta inocente foi um safanão que o lançou contra um vidro de janela. Expulso, de braço cortado, Alberto continuou seus estudos básicos em outro colégio, menos rígido, destacando-se em Matemática e matérias que exigissem raciocínio rápido. Ainda criança, apaixonou-se por uma menina ainda mais pobre, rejeitada por todos por ter a cabeça coberta de piolhos – seu primeiro amor, por compaixão. Na vida adulta, esse tipo de amor foi sendo transferido em boa parte às crianças muito pequenas, aos cachorros e eventualmente a mulheres algo fragilizadas.

“Eu sou filho de uma Europa muito antiga.”

A Barcelona de meados dos anos 1940 já permitia à família Salvá ir ao cinema de maneira normal. Musicais e dramalhões hollywoodianos eram apreciados pelo pequeno Alberto, que ouvia atentamente os comentários dos pais depois das sessões. Barcelona às vezes lhe metia algum medo, e os passeios ao Parque Güell o faziam temer secretamente a escultura orgânica de Gaudí. Apaixonado pela cidade, à qual voltaria uma vez já adulto, reconhecia que aquele berço fazia cócegas em sua memória atávica, misturando em sua mente histórias de família com a própria História da Espanha, que estudava com verdadeiro interesse. De fato, suas raízes eram profundas; a certa altura de sua vida, já sofrendo algumas falhas de memória, Salvá vez por outra sonhava em catalão. Não coincidentemente, um de seus filmes favoritos era *A teta e a lua*, de Bigas Luna. Vicente Aranda era outro colega e conterrâneo que Salvá também apreciava muito. Sentia um prazer especial em ouvir atores

falando o seu catalão nativo. Salvá registrou suas memórias de infância, adolescência e juventude no livro de contos *Menino antigo*, ainda inédito.

“O primeiro cheiro forte que senti no Brasil foi o das frutas.”

As agruras do pós-guerra na Europa motivaram inúmeros europeus a buscarem outras terras. A América do Sul começava a despontar como uma boa opção. Um tio de Salvá tomou a dianteira e veio para o Brasil, seguido depois pelo irmão Mathias e mais tarde pelo resto da família. Morando em Higienópolis, subúrbio do Rio, o adolescente Salvá foi matriculado imediatamente na escola, enquanto trabalhava com o pai em obras e, mais à frente, como seu assistente de fotografia de grupos escolares dos subúrbios ao redor. Começava então a aguçar ainda mais seu olho de lince míope; idem, o gosto pelo trabalho de revelação, no estúdio doméstico improvisado. Vendedor da dupla, ia de casa em casa oferecer os retratos. Trabalhou ainda nas indústrias de papel higiênico e de cigarros.

A ligação com Josefa, muito forte, levava os dois ao cinema nos finais de semana. O subúrbio era farto em salas, e a dupla deleitava-se, mais uma vez, com os sucessos do cinema americano. Salvá gostava de programas de rádio e de revistas de fofocas sobre astros e estrelas de cinema, e assim começava a aumentar sua curiosidade acerca de um universo com o qual ainda apenas ainda sonhava, à distância. Porém, uma ida solitária ao cinema para assistir a *A doce vida* (Federico Fellini, 1960) transformou-se num divisor de águas: chegou em casa perturbado, com febre, e passou a madrugada inteira conversando com os pais a respeito do filme. Começava aí a necessidade visceral de fazer parte do cinema, não mais como plateia. Foi então que prestou exame para o curso de Arne Sucksdorff. Um ano só de cinema: caminho sem volta. O primeiro curta, *Paixão de Aleijadinho* (1965), lhe conferia a primeira premiação.

“Eu aprendi português como gringo; por isso falo e escrevo desse jeito.”

O jeito de Salvá falar era corretíssimo, e seu vocabulário vastíssimo – resultado do hábito compulsivo da leitura, adquirido muito cedo. Como autodidata, buscava

Da esquerda para a direita:

A menina do lado,

Ana, a libertina,

Um homem sem importância

e As quatro chaves mágicas



informação, arte e cultura nos livros e revistas. Lia no banheiro, antes de dormir, no metrô ou em qualquer local onde o tempo improdutivo testasse sua paciência – como as filas de banco, que detestava. Na poesia, Borges era seu favorito, e sua leitura dos clássicos, com o tempo, passava a dar lugar a contos e crônicas. A Antropologia e os livros de cinema faziam parte de um certo rigor autoimposto, uma vez que uma vida universitária nunca chegou a ser vislumbrada por si. Seu sotaque puxando pelo “x” no lugar do “s” virou uma piada da qual ele mesmo ria. Era também como gringo aclimatado que se referia a Copacabana, seu bairro predileto no Rio.

“Eu sou um casador serial.”

Assim como seus filmes, seus casamentos. Até mesmo no período de amargo jejum entre seus dois últimos longas – *A menina do lado* (1987) e *Na carne e na alma* (2008) –, Salvá via-se unido a alguém com quem trabalhava, direta ou indiretamente, no setor do audiovisual. Contabilizando, segundo seus critérios, 10 casamentos ao longo de sua vida (não necessariamente sob o mesmo teto), Salvá dizia-se “uma moça de família”. De fato, ele assumia cada relação e, naturalmente, a família da mulher como sua família “da vez”.

Casado no civil e na Igreja Católica com a jornalista Valquíria da Paz, mãe de sua filha Melanie, trabalhou com Thomaz Farkas na fotografia do média *Nossa escola de samba* (Manuel Giménez, 1965) e dirigiu três episódios da comédia de costumes *Como vai, vai bem?* (1968) – na qual a mulher dirigiu um dos episódios. O Grupo Câmara, organizado por Salvá e amigos, era totalmente independente e corria paralelo ao Cinema Novo.

Desquitado de Valquíria, uniu-se a Dita Corte-Real, a companheira com quem realizou o autobiográfico neorealista *Um homem sem importância* (1971), detentor de uma cobiçada Coruja de Ouro, e o infantojuvenil *As quatro chaves mágicas* (1972). Em ambos, Dita foi sua atriz. Ao mesmo tempo, compartilharam uma vida hippie à moda

da época: as experiências com drogas lisérgicas, ioga e espiritualidade. Eram os ventos do início dos anos 1970 chegando ao Brasil, e Salvá trocava então a correria da polícia nas ruas do Rio pelas “viagens” que o levaram a aumentar seu interesse por assuntos transcendentais. Foi um dos primeiros alunos do Mestre DeRose, começou a se interessar fortemente por Osho e viria a descobrir, um pouco mais tarde, o psicodrama, com Norma Jatobá.

Nos anos 70, Salvá fez balé clássico, acampou pelado em Ponta Negra e filmou com muita garra. Ainda numa onda meio hippie, uma vez separado de Dita, uniu-se a Tereza Trautman, com quem passou a viver em Teresópolis, tendo como vizinhos os amigos Domingos Oliveira e Joaquim Assis. Nessa fase de relativo isolamento, surgiram, a partir de uma espécie de confraria, produções mais domésticas e, novamente, coletivas, como *Os maníacos eróticos* (1976).

Começava ali um mal-entendido que viria a incomodar Salvá diuturnamente: a fama de pornógrafo, que ele sempre repudiou veementemente. O título “Os maníacos” – episódios em torno de um carteiro que, de bicicleta, entregava correspondência a pessoas diversas, cada qual com sua mania – ganhou o adjetivo “eróticos” por iniciativa de um membro da equipe encarregado do registro.

O título do filme que Teresa dirigiu e Salvá fotografou – *Os homens que eu tive* (1973) – também não ajudou, ficando na geladeira da censura por alguns anos. O mesmo vale para *Ana, a libertina* (1975), história policial com Marília Pêra e José Wilker. Não era fácil explicar, naquele tempo, que seus temas eram realistas e fortemente inspirados pelo seu interesse pela antropologia de gênero. Georges Bataille, em particular, começava a influenciar Salvá, que em seus filmes priorizava as relações humanas e os conflitos de casais, em detrimento da política e das questões sociais, que apenas faziam pano de fundo a seus dramas ou comédias.

Bem mais à frente, em 2007, a questão dos títulos viria a repetir-se, dessa vez com a lição aprendida: *Na carne e na alma* foi o resultado de um exaustivo *brainstorming*



em torno do título original do romance adaptado, *Deusa cadela*, de André Abi-Ramia. Salvá deu-se por satisfeito com o novo título, que acreditava traduzir com fidelidade a essência da estória. Era um processo de conciliação entre o autoral e o comercial, que vinha tomando forma desde o também premiado *A menina do lado*. Casado com a produtora e diretora Elisa Tolomelli, parceira em seu maior sucesso comercial, Salvá experimentou seus dias mais tranquilos em termos financeiros e afetivos após a união desfeita com a mãe de seu filho Gabriel.

Depois dessa fase afortunada, os curtas-metragens passaram a ser uma alternativa. *O vendedor*, feito com sobras de negativos, exaustivamente ensaiado e milimetricamente montado, rendeu a Salvá um Kikito em Gramado. Já *O bailarino e a contorcionista*, também feito com amigos, seu último trabalho em película, não repercutiu como esperado.

“Se não posso filmar, então escrevo.”

Escrever e lecionar: essas foram as rotas de fuga das restrições impostas pelo mercado a Salvá e outros colegas seus a partir dos anos 1990. A vida fora da televisão, que havia abandonado para filmar *A menina do lado*, não era muito fácil. Uma das vantagens de dar aulas, para quem não se conformava em ver os anos passarem longe de uma câmera – ele vendeu suas duas Arriflex blimpadas em 2003 –, era o fato de poder urdir, junto com a turma, ao menos um curta-metragem de final de curso. A produtora Sonia Machado, penúltima companheira de Salvá, sua ex-colega de trabalho na Multirio, onde ele trabalhou por dois anos, foi grande incentivadora e facilitadora de cursos nos quais ele brilhava. A certa altura, esgotado das aulas básicas de roteiro e imprimindo sua marca à sistemática desenvolvida por Christopher Vogler para a construção de estórias, Salvá passou a lecionar Dramaturgia para Cinema, o que o diferenciava no mercado de cursos e arrebatava seus alunos pela forma dinâmica como conduzia suas aulas – sem abrir mão de um rigor tipicamente europeu.

Os roteiros, sua especialidade como escritor, quando não destinados a terceiros, por encomenda, eram absolutamente autorais. Colocados em editais, ainda lhe rendiam eventuais premiações, como *O senhor das nuvens*, pela SAV-MinC. Esse e mais sete roteiros de longas metragens Salvá deixou inéditos e irretocáveis, incluindo a cinebiografia musical *Elymar – guerreiro sonhador*. Elymar Santos, de quem Salvá ficou amigo ao descobrirem pontos em comum da juventude suburbana, interrompeu o projeto em função de sua campanha política.

“Saulo, me traz uma boa notícia, por favor.”

A boa notícia que Salvá esperava, em outubro de 2011, já em fase terminal de um câncer de fígado, tinha a ver com a distribuição de *Na carne e na alma*, filmado em sistema de cooperativa em 2008. Finalizado, o filme não encontrava distribuidor. Com a doença, Salvá teve que deixar de lado suas atividades, mas continuou escrevendo contos enquanto pôde. Sob os cuidados diretos da filha, contando com o apoio de seu produtor, Saulo Moretzsohn, e de muitos amigos, passou os últimos oito meses de vida cuidando da saúde extremamente fragilizada. No hospital, na fase final de muitas internações, assistia a filmes antigos e séries. Com a promessa da boa notícia para breve, relaxou e passou a sonhar com o pai e outros membros da família – em catalão, naturalmente.

No dia 13 de outubro de 2011, morreu Alberto Salvá, no Rio de Janeiro, ao som de *Un pont de Mar Blava*, poema de Miquel Martí i Pol musicado por Lluís Llach. Espiritualista, teve respeitada sua vontade de ter seu corpo cremado. Na despedida final, depois da leitura de um texto de Osho, ouviu-se uma salva de palmas de amigos e parentes para seu querido pai, amigo, mestre e mentor. A cidade estava em pleno Festival do Rio. ■

Olga Pereira Costa é roteirista/*script doctor*. Última companheira de Alberto Salvá, foi sua aluna e trabalhou diretamente com o cineasta de novembro de 2001 a julho de 2010.

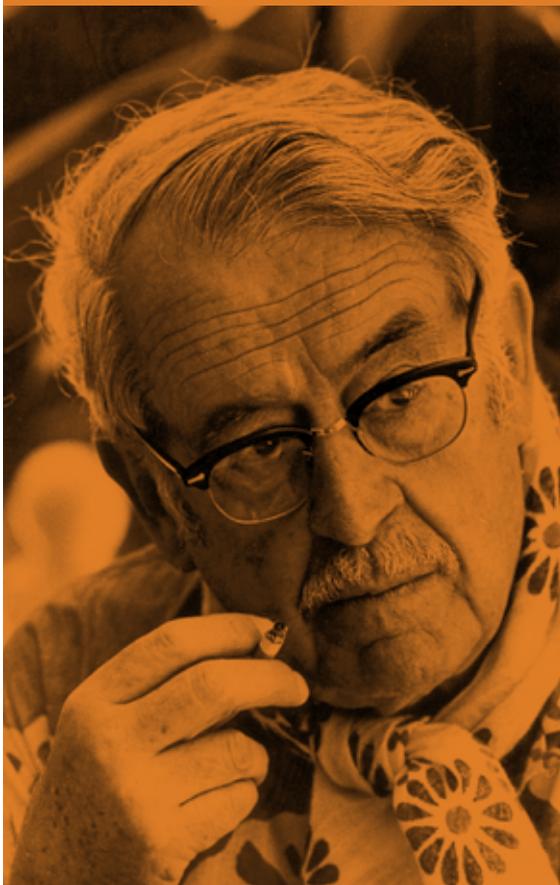
A DUPLA FACE DE ALBERTO CAVALCANTI

“Citar é ressus-citar”, Jean-Luc Godard

Não há talvez na história do cinema um diretor que tenha experimentado com tamanha intensidade o trânsito incontinenti entre a arte e a indústria, tendo produzido, escrito e dirigido filmes que atingiram ao mesmo tempo a radicalidade do chamado cinema de autor e o pleno domínio das regras do jogo do cinema de gênero.

Depois de trabalhar com Marcel L’Herbier e Louis Delluc, Cavalcanti foi um dos protagonistas da primeira vanguarda francesa, no início do século passado, com *Rien que les heures* (1926), filme precursor de sinfonias urbanas como *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. Antes, porém, tentara estreiar no longa-metragem com uma adaptação quase convencional do romance de Louis Delluc (teórico da escola impressionista), intitulada *Le train sans yeux*, mas os negativos do filme são retidos num estúdio alemão até que os produtores pagassem o aluguel vencido. Enquanto isso, escreve um roteiro de improviso e, “para não perder o inverno”, reúne os amigos e penetra no *bas-fond* parisiense com apenas 35 mil francos de orçamento para realizar sua obra-prima, autodefinida como “feliz acidente”. *Rien que les heures* repercute mundo afora a ponto de Akira Kurosawa identificar em sua autobiografia o manifesto *sociossurrealista* de AC como uma das influências seminais em sua carreira.

Na onda da repercussão de *Rien*, o autor atravessa os sete mares do audiovisual oscilando entre o ímpeto inovador e a utopia de erigir uma indústria na qual os autores orquestrariam o espetáculo em total lua de mel com os produtores. Aos olhos do colega, o poeta-cineasta Jean Cocteau, este foi o grande equívoco do artista brasileiro, de quem admirava a coragem, condenava as concessões ao “próspero” cinema de prosa e reconhecia, contudo, sua maestria em levar poesia às massas, sem sucumbir ao gosto médio.



Na solidão da noite, episódio: O ventríloquo



Nas vésperas do cinema sonoro, no final dos anos 1920, Alberto se aproxima de Jean Renoir e de sua esposa, a atriz Catherine Hessling, que atuará em *En rade*, *La p'tite Lili* e *Le petit chaperon rouge*, seu primeiro filme falado. Em meio a paródicos experimentos, a musa da era silenciosa instaura um clima de rivalidade entre os dois cineastas, que se afastam por atalhos diversos. Fechando a fase muda de modo mais narrativo, adapta em 1927 as obras de Guy de Maupassant e Théophile Gautier, realizando respectivamente *Yvette* e *Le Capitaine Fracasse*.

O cinema falado se afirma nos anos 30 e Cavalcanti se emprega nos estúdios da companhia americana Paramount, que, instalada em Paris, produz em linha de montagem versões europeias para seus dramas e comédias de maior sucesso. Assinando as versões francesas, ele dirige também *A canção do berço* (1930), direcionado ao países lusófonos e com atores brasileiros. Nos quatro anos dedicados à indústria franco-americana, assimila a carpintaria comercial e, sobretudo, os segredos do som que comporão sua principal marca autoral. Em meados daquela década, cansado de “diálogos e *boulevards*”, surge o pretexto que lhe faltava: arranja um atestado médico falso, abandona o emprego e vai à Inglaterra assumir o posto de Robert Flaherty na Film Unity do GPO (General Post Office), a convite de John Grierson. Tornava-se assim o mentor de um grupo de jovens realizadores como Humphrey Jennings, Basil Wright e Len Lye, ávidos por suas ideias sonoras.

Bastam sete anos para Cavalcanti revolucionar o documentário social, embora detestasse essa nomenclatura adotada por Grierson, preconizando um “neorrealismo”, como chamava – antes mesmo deste se tornar o célebre movimento italiano do pós-guerra.

Na sua primeira fase inglesa (1935-45), dirige o clássico *Coal face* (1935) com trilha musical de Benjamin Britten, *Pett and Pott* (1934), além de supervisionar e conceber o som de *Night mail*, *Song of Ceylon* e um conjunto de 20 títulos que perseguiram, para ele, os três níveis fundamentais da gramática fílmica: o técnico, o social e o poético. A palavra de ordem era evitar generalizações: “Você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta”, diz uma máxima sua.

Com *Filme e realidade*, produzido em 1939 pelo British Film Institute, monta uma antologia contendo trechos de 59 obras, desde registros dos Irmãos Lumière até documentários emblemáticos, com evocações de seus próprios filmes, inclusive os de ficção. O estilo irreverente do ensaio desagrada os colegas britânicos, como Paul Rotha.

Em 1941, no apogeu da Segunda Guerra, recusa a nacionalidade inglesa para continuar frente à GPO. Rompe com Grierson e se transfere para os estúdios Ealing, conjugando sensibilidade social com a ficção solene na formação de novos quadros. Nesse período, alia-se aos esforços de guerra da sociedade inglesa e realiza o profético anarco-manifesto *Yellow Caesar* (1941), filme de montagem que satiriza a figura de Mussolini e se torna um poderoso instrumento de luta antifascista, a exemplo de *O grande ditador* de Chaplin. No ano seguinte dirige *48 horas!* (*Went the day well?*), uma ficção antinazista de natureza pacifista.

Alcança em 1945 seu maior sucesso de público com *Na solidão da noite* (*Dead of night*), filme de episódios coordenado por ele, no qual seu esquete *O ventríloquo* (*The ventriloquist's dummy*), estrelado por Michael Redgrave, ressuscita, entre o suspense e o terror, segundo o crítico Almeida Salles, “a eterna luta da criatura com o criador”.



Simão, o caolho

No ano seguinte, dá uma pausa na Ealing e, em coprodução com a Warner Bros, mergulha no gênero *noir*, com *Nas garras da fatalidade* (*They made me a fugitive*), que traz imagens em meios tons e luz recortada sob uma atmosfera nublada, para contar a vida de um ex-combatente, Trevor Howard, que na tentativa de se readaptar à vida civil se envolve com um bando de contrabandistas no Soho.

Na chave das superproduções de época, dirige o melodrama musical *Champagne Charlie* (1944) e *As vidas e aventuras de Nicholas Nickleby* (1947), uma competente adaptação de Charles Dickens que obtém excelente bilheteria nos EUA, sendo exibido até hoje na TV.

Com a suspensão do projeto de *Sparkenbroke*, uma adaptação do romance de Charles Morgan, Cavalcanti aceita o chamado de Assis Chateaubriand para ministrar palestras em 1949 no MASP em São Paulo. Na condição de “nosso cineasta mais internacional”, aterrissa no Brasil após 30 anos no exterior e é convidado pelo empresário do TBC, o italiano Franco Zampari, para o cargo de produtor geral dos Estúdios Vera Cruz em São Bernardo do Campo (SP).

A chance efetiva de aplicar o *savoir faire* na implantação do sonhado parque industrial nacional transforma-se aos poucos em uma traumática aventura, pois a estratégia da empresa estava predefinida e ele sequer pôde desenhar os interiores dos estúdios, assim como interferir na escolha de equipamentos básicos.

Desaprova a feitura dos primeiros filmes da companhia por diretores inexperientes, protegidos por Zampari, e mesmo assim submete-se às escolhas, contratando técnicos renomados como os fotógrafos Chick Fowle e Ray Sturgess, e o montador Oswald Haffenrichter, entre outros, na esperança

de capacitar profissionais de ponta para as futuras empreitadas. Mas uma sucessão de fatores extracampo abortam seus planos: sua cinebiografia sobre Noel Rosa é rejeitada, ele é afastado do comando do filme *Ângela*, sofre acusações de ser comunista e ataques pelas posições libertárias e opção sexual declarada, tudo somado ao conhecido temperamento “irascível”. Ao incentivar os documentários de Lima Barreto *Painel* (1950) e *Santuário* (1951), cria condições para o autor filmar *O cangaceiro* e conquistar Cannes em 1953.

Mesmo abalado, retorna à direção quatro anos depois através dos Estúdios Maristela, com *Simão, o caolho* (1952), comédia de tom neorrealista que ironiza o desenvolvimento da Pauliceia. No Rio, a produtora Kinofilmes, em relação tensa com Cavalcanti, produz *O canto do mar* (refilmagem em Recife de *En rade*), premiado no Festival de Karlov Vary e portador de indícios de Cinema Novo – e *Mulher de verdade*, sua segunda comédia no país. Fotografado por Edgar Brazil, este filme ridiculariza os limites da sexualidade, com destaque para o *show* de um travesti sob direção musical de Claudio Santoro.

Antes de regressar à Europa publica o livro *Filme e realidade*, que analisa sua trajetória, expõe seu ideário sobre o documentário e os elementos centrais da linguagem ficcional. Além disso, aceita a missão atribuída por Getúlio Vargas para a elaboração do anteprojeto do Instituto Nacional de Cinema (INC).

Simpatizante da causa socialista, Cavalcanti é convocado pelo amigo Joris Ivens para supervisionar na Alemanha Oriental (DDR) a produção de *Rosa dos ventos*, um longametrage coletivo, cujo episódio brasileiro, *Ana*, é rodado por Alex Viany a partir de um argumento de Jorge Amado e roteiro escrito com Trigueirinho Neto. No prólogo, Helene Weigel, atriz e companheira de Brecht, esclarece a proposta do filme aos espectadores.

Na fase engajada, encontra-se com Brecht em Berlim, que aprova a adaptação de *Senhor Puntilla e seu criado Matti*, produção austríaca com trilha musical de Hanns Eisler, colaborador de Fritz Lang. A comédia épico-didática faz sucesso mas é proibida pelo dramaturgo de circular na Alemanha, embora tenha apreciado o resultado. Na DDR,



O canto do mar

Cavalcanti vive com certas regalias, possui um passaporte de livre acesso ao lado Ocidental de Berlim e tem sua primeira retrospectiva organizada pelo assistente Wolfgang Klauke, apresentada no Festival de Leipzig de 1962.

O aceno da Cinétel-Era, empresa franco-italiana, para realizar *A primeira noite* (1959) com Claudia Cardinale e Vittorio De Sica (um de seus cineastas preferidos) no elenco o fez trocar Berlim por Veneza. Com roteiro baseado na novela *As noites venezianas*, de Abel Hermant, o filme seria renegado por Cavalcanti, que se desentendeu com a atriz. Na sequência, retorna a Londres para sua primeira incursão no cinema de animação, *The monster of Highgate Ponds* (1961), média com toques de terror infantojuvenil, em que um bebê-monstro é ajudado por três crianças a escapar de um circo.

Em 1967, por conta de uma encomenda de produtores franceses, pausa aos 80 anos de idade em Israel para realizar o didático documentário de média-metragem intitulado *Ainsi parlait Theodor Herzl*, sobre o fundador do sionismo. De volta à França, interpreta um astrônomo em *Lettres de Stalingrad* (1969), docudrama de Gilles Katz. No teatro, encena a peça *La nuit*, de Jeannine Worms, sua quarta direção cênica, que estreia em 1970 em Paris.

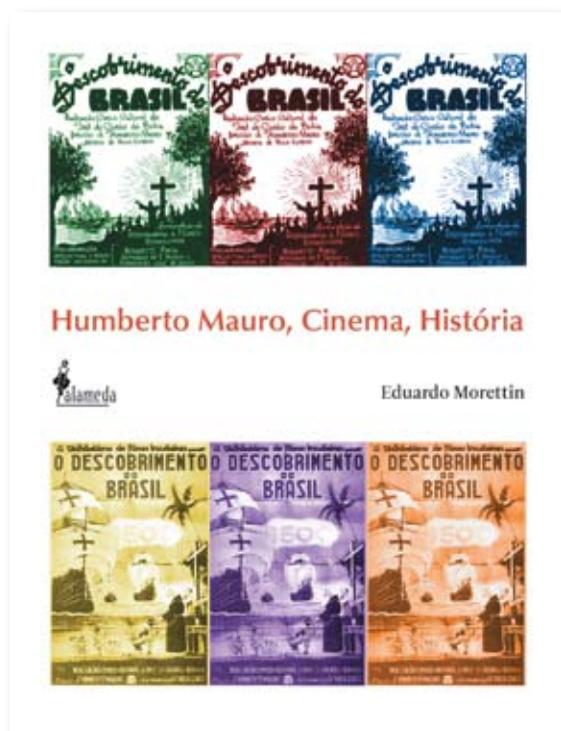
Em busca de recursos para filmar *Dr. Judeu*, embarca seis anos depois para sua última viagem ao Brasil. Perambula

em vão pelos corredores da Embrafilme e, sem respaldo para viabilizar a saga de Antonio José da Silva, o Judeu (morto pela Inquisição), consegue contudo verba para o documentário *Um homem e o cinema*, uma antologia com sequências de filmes de que participou ou influenciaram sua poética. Produzido em 1976 por Jom Tob Azulay, que filmaria o roteiro de *Dr. Judeu*, após a morte de AC, *Um homem e o cinema* é o filme-testamento de um autor deslocado, entre a prática frustrada de um cinema idealizado e a abertura de horizontes inaugurais, que mais tarde abarcariam também a linguagem da TV (teleteatro e telefilmes no Brasil e na França).

A utópica equação entre arte e indústria resultou numa trajetória pendular com feitos aparentemente inconciliáveis: o prestígio de um artista rigoroso e o profissionalismo de um técnico aberto a voos clássico-narrativos coexistem na crença permanente da consolidação de um mercado diverso e generoso. Eterno estrangeiro, conforme Henri Langlois, Alberto Cavalcanti encontrou no cinema a sua pátria. Por necessidade, nela percorreu não apenas seus *banlieues*; bateu à porta dos edifícios industriais, às vezes chegando só até a entrada da garagem, comprimido entre a cultura e a arte, a regra e a exceção. ■

Joel Pizzini é cineasta, autor de *Olho nu*, *Mr. Sganzerla*, *500 almas*, *Glauces* e *Elogio da Graça*, entre outros. Trabalha atualmente no *filmen-saio* CAV, sobre o cinema de Alberto Cavalcanti.

OS QUASE ÉPICOS DE HUMBERTO MAURO



Humberto Mauro, Cinema, História

Alameda

Eduardo Morettin

A obra de Humberto Mauro teve a sorte de ser abordada em profundidade por grandes pesquisadores como Paulo Emilio Salles Gomes, Alex Viány e Sheila Schwartzman, para citar somente os que publicaram ou organizaram livros a respeito. As diversas fases do seu cinema – Cataguases, Cinédia, INCE/Instituto Nacional de Cinema Educativo, Rancho Alegre – suscitaram abordagens diferenciadas do trabalho de um realizador que personifica boa parte das transformações ocorridas no cinema brasileiro na primeira metade do século passado.

Em *Humberto Mauro, cinema, história* (Alameda, SP, 2013), o professor e pesquisador Eduardo Morettin debruça-se sobre um recorte muito específico do trabalho de Mauro: apenas dois filmes históricos que ele realizou em fins dos anos 1930: o longa *O descobrimento do Brasil* (1937), produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia com apoio do INCE, e o média *Bandeirantes* (1939, referido no livro como “Os Bandeirantes”), já integralmente produzido pelo instituto.

A imersão vertical da pesquisa de Morettin na gênese e na produção desses filmes vai gerar alguns efeitos bastante curiosos. Primeiro, o de inverter o movimento usual desse tipo de investigação, que é no sentido da História para o filme. O pesquisador geralmente vai colher na História os subsídios para uma análise mais aprofundada da obra cinematográfica, que é seu objeto e alvo. Morettin, ao contrário, parte dos filmes para esquadriñar a História, que é seu horizonte. Assim, o processo de concepção e realização dos filmes vai atrair os documentos e as ideias que caracterizavam um momento histórico, a que os filmes pretendiam servir.

O outro efeito é o de fazer a figura de Humberto Mauro esmaecer um pouco em vista da magnitude do projeto ideológico que regia a implantação de um cinema



Bandeirantes

educativo durante o Estado Novo. Tanto *O descobrimento do Brasil* quanto *Bandeirantes* contaram com a pesquisa e a orientação do historiador Affonso de Taunay, diretor do Museu Paulista, e do antropólogo Edgar Roquette-Pinto, intelectuais plenamente identificados com a recuperação e monumentalização do passado empreendidas pelo governo Vargas no rumo da construção de um “nacionalismo de massas”. Mauro, portanto, embora assinasse como diretor, vai ser solicitado a atuar mais como técnico cinematográfico, alguém capaz de converter em imagens as propostas da “intelectualidade dominante”.

Apesar dessa evidência, Morettin vai buscar, numa análise fílmica pormenorizada, as opções e também as insuficiências que subverteram, aqui e ali, o cumprimento da encomenda pelo cineasta. Para tanto, ele se debruça sobre os textos e as demandas dos educadores que fomentaram os pressupostos ideológicos dessa apropriação da arte pela educação cívica e pela cristalização de uma História oficial. Localiza os documentos que identificam a intenção de criar, em *O descobrimento*, um padrão “limpo” e “fidedigno” de filme histórico; e em *Bandeirantes*, um veículo audiovisual para o projeto da “Marcha para o Oeste”, criado por Vargas para ocupar vazios demográficos à base de idealismo e sacrifícios.

Um dos elementos que mais impressionam nesse livro de quase 500 páginas, com mancha gráfica mais larga que a média, são as 23 páginas de referências bibliográficas. O escopo da pesquisa é realmente extraordinário e inclui arquivos históricos e institucionais, livros didáticos e um sem-número de quadros, gravuras e desenhos.

Os parâmetros de legitimação do filme histórico estavam principalmente em documentos (como a Carta de Pero Vaz de Caminha) e nas artes plásticas, o que Morettin vai examinar com lupa de investigador. E aqui não se trata apenas de apontar inspirações, mas também de detectar as diferenças que torcem o sentido para adaptá-lo às conveniências do momento. Especialmente interessante é o apagamento de todo sinal de violência e imposição dos portugueses sobre os índios, em troca de uma dramaturgia da harmonia, da cordialidade e da submissão espontânea. O mesmo se verifica em relação a *Bandeirantes*. Nesse



caso, havia mesmo indicações de batalhas sangrentas no roteiro original de Mauro, mas que não chegaram a ser encenadas. A escravidão e a dizimação dos índios não têm lugar no filme, diluídas em imagens de colaboração inter-racial – perfeito modelo para o ideal de servir à Pátria com disciplina, trabalho coletivo e alegria.

A tenacidade do autor o leva a analisar desde as motivações da trilha musical de Villa-Lobos para *O descobrimento* até as relações entre a decoração do Museu Paulista e a configuração estética de *Bandeirantes*. Tudo, porém, navega na direção final de Humberto Mauro. Morettin utiliza o conceito de “pluralidade de canais”, cunhado por seu orientador Ismail Xavier, para examinar a contribuição específica do diretor, vale dizer seu grau de autoria. A conclusão mais evidente diz respeito a uma certa incompatibilidade de Mauro com a linguagem do épico. Daí sua preferência pelo registro da melancolia, do cansaço e do sacrifício do bandeirante, isto sem falar na tradição de precariedade do próprio cinema brasileiro que redundava em aventuras sem exaltação, erros de continuidade e inadequações na direção de atores. Um aspecto, porém, é destacado como clara opção pela imagem antiépica: o plano final de *O descobrimento*, que enfoca dois degredados deixados no Brasil após a partida da esquadra de Cabral.

Descontadas algumas reiterações típicas da exposição acadêmica, mas que até ajudam a preservar as linhas de raciocínio em trabalho de tal fôlego, *Humberto Mauro, cinema, história* é um texto de rara fluência e poder sugestivo. É provável que nenhum filme brasileiro tenha sido objeto de empreitada semelhante à que dissecou esse dois quase épicos que, para Morettin, representam “um interregno na carreira de Mauro”. Um interregno de (relativa) obediência a Roquette-Pinto. ■

ESSE AMOR QUE NOS CONSUME

de ALLAN RIBEIRO

por CARLOS ALBERTO MATTOS

& ILANA FELDMAN

DESPACHO DE CINEMA

por Carlos Alberto Mattos

Um filme pode ser tantas coisas. Pode ser uma obra de arte, um testemunho e mesmo um empreendimento de energia poética em torno de um desejo. *Esse amor que nos consome* é tudo isso, junto e ao mesmo tempo.

Muito além de apresentar a Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança, o filme de Allan Ribeiro se oferece como mais uma forma de apropriação de uma casa no Centro do Rio pelos diretores do grupo, Rubens Barbot e Gatto Larsen. Eu poderia mesmo afirmar que o filme incorpora uma função quase mística na conquista daquele espaço.

A cena de abertura é um jogo de búzios em que a vidente (em *off*) garante que a casa será deles, conforme o mando de lansã, o orixá de Barbot. A cena final é bastante conclusiva: a fachada da casa coberta por uma colcha imensa de retalhos – que tapava a placa de “vende-se” – e uma figuração de Exu fumando na janela. Nesse jogo de arte divinatória e performance religiosa, a obra cinematográfica clama para si um papel de oferta votiva, uma paráfrase do “trabalho” de candomblé, cujo ciclo se abre com a consulta e se fecha com o atendimento.

O aspecto um tanto mágico se estendeu à estreia do filme na Semana dos Realizadores de 2012, quando estava presente o proprietário do imóvel. Dois dias depois da emocionada sessão, ele anunciou que retiraria a casa de venda e a deixaria com o grupo, que lá permanecia instalado pelo menos até setembro de 2013.

Eflúvios, quem sabe, de um filme costurado praticamente a seis mãos pelo diretor e seus personagens centrais. Percebe-se ali uma tal identidade de propósitos, uma parceria tão



íntegra que faz as cenas brotarem, com burilada simplicidade, da vivência do casal. A casa é seu “terreiro”, como Larsen chama, num primor de duplo sentido. Não à toa, antes de ter seu título definitivo, o filme se chamava *Territórios*.

A dança, por mais aérea que seja, necessita de um chão onde o pé se apoie firmemente para cada salto ou rodopio. Da mesma forma, a arte precisa de uma moradia, um endereço fixo de onde possa sair pela cidade e retornar quando a noite encerra sua faina. *Esse amor que nos consome* acompanha a ocupação da casa em diversas fases: a entrada de utensílios, a identificação de utilidades, a arrumação e a limpeza, o teste do chão e dos espaços pelos bailarinos, as primeiras visitas de amigos. Ao mesmo tempo, vemos Rubens e Gatto impregnarem o lugar com a energia de sua presença. O banho de caneca, a cama repartida, os hábitos comuns. O filme está ali com eles, colaborando nessa impregnação.

O interesse pelo cotidiano instrui a câmera, sem nenhuma intenção aparente de criar pautas informativas ou sínteses narrativas que se prestem a definir quem está diante dela ou o que fazem. Não há nada de especial a ser afirmado, além do essencial que emerge das conversas simples à mesa das refeições, da informal troca de ideias a propósito dos próximos espetáculos, tudo à base de observação e cenas combinadas em regime de sutileza e familiaridade. Exatamente como acontecia no curta *Ensaio de cinema*, que primeiro reuniu o mesmo trio.

O habitual rege também algumas cenas de rua, sobretudo as conversas de Rubens com outros frequentadores das redondezas – o que ecoa outro curta do diretor, *A dama do Peixoto*. A cidade é o campo de expansão dessa mistura de arte sofisticada e vida simples. É lugar de passagem e de paisagem, onde o corpo se assume como centro do universo. Daí que vez por outra a cena se descole do naturalismo e embarque num fragmento de dança ou num esboço de performance. A vida cotidiana é o chão, o terreiro de onde emana a arte e que também a inspira.

Ser um grupo de dança com poucos recursos, sem patrocínio certo, impõe como tarefa diária a superação da necessidade e o empenho no ato de criar a partir do pouco que se tem à mão. Compreendemos essa rotina por referências esparsas como a falta de dinheiro para comprar camarão ou o pedido de licença do bailarino para ganhar um dinheirinho em outro emprego. Afora, é claro, a questão da casa à venda, o que os fazia sentir-se frequentemente ameaçados com a visita de possíveis interessados. Era quando Exu entrava em vigília para afastar o perigo.

O tema da carência financeira, porém, não leva a mais um episódio de lamentação em torno do artista pobre. A leveza com que isso é abordado, e com que as pessoas dentro do filme reagem à necessidade, informa não apenas sobre o caráter dos personagens, mas também sobre as intenções desse particularíssimo documentário. Trata-se de um trabalho (aqui não mais entre aspas) de afirmação de resistência mediante o pensamento mágico, o vínculo coletivo e o respeito à diversidade.



Tal como aparece na tela, a Companhia Rubens Barbot é um laboratório de construções híbridas, onde se fundem o masculino e o feminino, o maduro e o jovem, o clássico e o popular, o urbano contemporâneo e as tradições africanas. Um exemplo dessas “pontes” aparece durante o processo de criação de uma versão de *Otelo*, quando Gatto Larsen intui a semelhança entre o personagem de Shakespeare e Ogum, a divindade guerreira do candomblé. Esse tipo de aproximação/apropriação se dá em vários níveis. Uma porta demolida pode virar cenário de ensaios, um resto de material pode se converter num vistoso adereço de cabeça. Há uma constante operação de alquimia entre vida e ação criativa, moradia e produção de arte, intimidade respeitosa e exposição afetuosa.

Com calma e parcimônia, numa teia de momentos que evidencia um rigor muito grande na seleção e montagem (Ricardo Pretti) do material filmado, Allan Ribeiro combina o flagrante e a encenação do real. Articula os espaços da casa e os espaços do Centro da cidade num belo diálogo que flui através das janelas, portas e caminhadas. O comentário poético de Gatto, com amplas citações do *Poema sujo* de Ferreira Gullar, cria uma suave alternância com os diálogos, que também se mantêm no limite do usual, sem jamais evidenciar intenções de retórica.

A iluminação de Pedro Faerstein dá uma contribuição fundamental a essa atmosfera de intimismo, reforçando e aquecendo os vetores da luz natural e diegética nos interiores. Quando sai à rua, o filme potencializa as luzes da cidade e procura tirar daí o sentimento predominante nas cenas de coreografia em exteriores. É um trabalho requintado sem ser lustrosamente ostensivo como de hábito no planeta HD.

Por mais que se trate de arte e habitação, não há como minimizar o teor político desse gesto de apropriação que o filme registra e adensa. A cidade é aqui um organismo vivo em fase de ocupação. A região central do Rio de Janeiro tem sido palco de uma variada disputa entre iniciativas governamentais e da sociedade civil pela ressignificação de áreas decadentes ou ociosas. O sobrado em que o grupo se aloja, assim como seu entorno, surgem como exemplos do apoderamento não oficial. O que fazem Barbot e sua turma é transformar casa e rua em equipamentos produtores de afetividade, canteiros de obras sensíveis em diálogo constante com a geografia da cidade.

E o que faz o filme? Não é um documentário sobre a companhia nem “sob” ela (como gosta de dizer Joel Pizzini a respeito de alguns de seus trabalhos). *Esse amor que nos consome* coloca o aparato cinematográfico em sintonia fina com o funcionamento do grupo. Há coisas ali que só existem como tal no filme, e basta citar o *pas de deux* à beira da baía e a dança dos garotos de programa na madrugada. Em momentos como esses, a rigidez do plano ou a dinâmica da montagem ditam uma maneira especial de ver uma coreografia que existiria diferente longe das câmeras. Isso pode soar um tanto óbvio, mas na verdade exemplifica a delicada transformação que o filme opera o tempo inteiro. Em lugar de voyeurismo ou busca de síntese, temos uma visão dos artistas que se quer assim mesmo fragmentada, discretamente colocada em cena, a meio caminho entre o naturalismo e a performance.

E o que mais pode um filme? Pode acumpliciar-se de tal modo ao seu objeto que é capaz de surtir efeitos sobre ele. Do jogo dos búzios à cobertura da placa de venda no final, desenrola-se um filme-invocação, um despacho artístico cujo personagem principal talvez seja não Rubens nem Gatto, mas Exu. ■



RENASCER A PARTIR DO RESTO QUE SE PRESERVOU

por Ilana Feldman

Longa-metragem de estreia de Allan Ribeiro, *Esse amor que nos consome* vem dar continuidade à marca principal dos curtas-metragens realizados anteriormente pelo jovem cineasta: o privilégio do espaço. Isto é, o privilégio dos corpos (em geral das classes médias ou medianamente adequadas) nos espaços e dos espaços no corpo da cidade (sempre a do Rio de Janeiro). Esse é o universo concreto em torno do qual gravitam os curtas *Depois das nove* (2008), *Com vista para o céu* (2011), *Ensaio de cinema* (2009) e *A dama do Peixoto* (2011), mas é *Ensaio de cinema* que, explicitamente, serve de ensaio e de semente para o desenvolvimento de *Esse amor que nos consome*, finalizado em 2012.

Acompanhando a rotina de ensaios da companhia de dança de Gatto Larsen e Rubens Barbot, a partir do momento em que esses dois estrangeiros (Gatto tem forte sotaque hispânico e Barbot traz um acento gaúcho) se instalam em um casarão abandonado no Centro do Rio de Janeiro, *Esse amor que nos consome* faz parte de um momento extremamente instigante e potente do cinema brasileiro recente. Nem ficção propriamente dita, nem documentário, no sentido consensual do termo, o filme de Allan Ribeiro é um híbrido de ficção documental, ou documentário cênico, mais próximo à noção de filme ensaio: “gênero” sempre inadequado e indeterminado, desprovido de substancialidade normativa, lugar de transição, espaço de crise e de criação.

Na obra, três camadas narrativas se articulam: o acompanhamento da instalação de Gatto e Barbot no casarão, que aos poucos vai sendo habitado, e a rotina de ensaios nesse espaço; a encenação das coreografias no espaço fechado da casa e em espaços públicos da cidade; e momentos de deriva dos corpos dos dois protagonistas no espaço da cidade, por meio da narração em *off* de Gatto (cujo texto é belamente inspirado no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar) ou pelas saborosas conversas de Barbot com assíduos frequentadores (moradores?) de uma praça – tudo isso em meio a um cenário de especulação imobiliária da cidade. O abandonado casarão da *Belle Époque* carioca em questão, cedido à companhia para que ela possa lá ensaiar, em realidade estava à venda por irreal um milhão de reais.



Em *Esse amor que nos consome*, espécie de psicogeografia existencial de uma cidade por meio de seus personagens, a performance, esse conceito tão em voga e em moda, não precisa ser esfregada no rosto do espectador. Se grande parte das situações são performadas para a câmera, todas as passagens entre uma camada narrativa e outra, entre uma velocidade e outra, são sutis, delicadas. Os ensaios são interrompidos por visitas de um corretor imobiliário que mostra o casarão a futuros investidores, como uma possível dona de casa noturna com seu marido gringo ou um marqueteiro à procura de uma nova sede para um partido político. Uma das coreografias, inspirada em Shakespeare, assim como uma música operística, são entrelaçadas ao universo afro-brasileiro das sonoridades e das danças dos orixás. Otelo é Ogum. Handel é cercado por batuques. E um bailarino, depois de precisar abandonar a companhia (então sem patrocínio) para um trabalho temporário como operador de telemarketing, chega ao ensaio já cansado da viagem no trem abarrotado.

Nessa dramaturgia do limiar, cuja câmera é quase sempre estável e sóbria, sem fetichizar uma excessiva duração dos planos nem promover sínteses sociais na fragmentação da experiência, tudo é passagem entre as distintas velocidades que movem a cidade e as vidas. “Cidade que me escolheu para viver / É impossível saber em quantas velocidades ela se move / Ferreira Gullar já dizia: há muitas velocidades num só dia”, narra a voz de Gatto Larsen sobre imagens documentais do Centro do Rio, nas quais a heterogeneidade da arquitetura, dos tempos, dos ruídos e dos silêncios se acumulam. Se tais imagens abrigam camadas diversas de tempos e sentidos, e não apenas um conjunto de informações sobre determinada realidade, é porque, junto com o filósofo Georges Didi-Huberman, podemos dizer que a imagem é sempre fruto de uma extraordinária montagem de temporalidades e velocidades heterogêneas.

Em meio a essas velocidades se encontra uma casa. Casa fixada pelo tempo, prestes à ruína e ao desmoronamento – apesar de ostentar permanentemente uma placa de “Vende-se” –, mas que resiste junto a seus novos moradores. Nesse sentido, de um modo muito particular, *Esse amor que nos consome* faz parte de uma constelação de filmes brasileiros contemporâneos atravessados, de maneiras distintas, pela ausência, pela iminência da ruína e pelo “fracasso”, seja do próprio filme, das relações com o outro filmado ou do movimento da história, como vemos em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *O céu sobre os ombros* (Sergio Borges, 2010), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) e *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2013), esses dois últimos, um documentário autobiográfico e uma ficção “alterbiográfica”, ainda inéditos em circuito comercial.



Isso porque na contramão da permanente demanda por sucesso e otimização da performance que pautam nossas vidas, o fracasso no cinema pode também operar como um exitoso modo de criação e produção. Se essa espécie de negatividade constitutiva – já que a linguagem, assim como a imagem, é sempre testemunho de sua própria ausência – possui uma dimensão produtiva, é porque as obras em questão fazem de seus limites, ruínas, desabamentos e impotências a condição de possibilidade de suas vigorosas existências. Para esses filmes, “poder fracassar” significa se abrir ao erro, ao desconhecimento, ao desencontro, ao não entendimento. Significa a possibilidade de abrigar, em sua própria escritura, a potência de ser e de não ser, isto é, a potência de poder a própria impotência, tal como nos versos da poetisa Wisława Szymborska, no poema *Autotomia*: “Morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida / Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou”.

Escrever, filmar, dançar, em suma, criar, é sempre procurar por uma casa. Se em *Esse amor que nos consome* não há propriamente um “êxito do fracasso”, apesar de o filme, como seus contemporâneos, também lidar com a iminência da falta, da desapropriação e da ruína, é porque, para os personagens de Gatto e Barbot, a casa primeira é a própria crença encarnada – afinal, como está lá na primeira sequência do filme, os búzios sentenciaram positivamente. A casa é o próprio corpo. Já para o cinema, a casa são as imagens. Em *Esse amor que nos consome*, para além do corpo, para além das imagens, a casa é também um umbral, borda ou fronteira que, ao aparentemente separar o dentro e o fora, o privado e o público, a identidade e a alteridade, o poético e político, torna-se a condição mesma de toda relação. A casa, aqui porosa, fissurada, com telhas e janelas quebradas, ou seja, atravessada pelo lado de fora, é a crença, o corpo, as imagens e, sobretudo, o espaço da cidade.

“A gente tem o que a gente tem, até o dia em que não tem mais. Mas aí, nesse dia, a gente já terá outra coisa”, diz Gatto Larsen a um amigo, em uma conversa pelo computador. A casa vive. Morre apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida. Renasce o tanto preciso, a partir do resto que se preservou. De suas ruínas e de seu abandono a arte se apropria, e então algo se transforma, se cria. Ao final, após refazer gestos de Penélopes de ébano, em uma coreografia coletiva, a companhia de dança sai às janelas e encobre a placa de “Vende-se” com metros e mais metros de retalhos de panos coloridos costurados por Barbot e seus bailarinos. Eles já não precisam mais esperar. Eles já não precisam mais esperar ter. ■

Ilana Feldman é doutora em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, pós-doutoranda em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP e coordenadora do curso de Documentário da Academia Internacional de Cinema de São Paulo.



E agora, José? ▶ De que maneira você vê o seu percurso em relação aos outros cineastas que foram seus companheiros de geração?

José Mojica Marins Eu sou filho de um toureiro com uma dança-rina de tango. Meu pai fazia touradas no Largo do Arouche, isso acontecia quando eu era criança – não era tão comum no Sul, mas na Bahia também faziam touradas. E eu era levado por eles para essas apresentações, porque era filho único e eles tinham que cuidar de mim, não tinham com quem deixar. Depois, quando resolvi fazer cinema, comecei sendo um elemento estranho no Brasil, principalmente depois que fiz *À meia-noite levarei sua alma* e criei o personagem do Zé do Caixão, um louco violento que sonha encontrar a mulher perfeita para ter filhos. Ninguém havia feito filmes de horror no Brasil até então, e até hoje a produção é muito pequena, quase não existe. Já tentaram até fazer coproduções internacionais, mas nunca dá certo, nunca deslança. É uma pena, porque a cultura tem muitas lendas que poderiam ser aproveitadas nos filmes. O caso é que para fazer filme de horror bom tem que gostar de verdade do gênero, não é uma questão de fazer comércio. E eu sempre gostei. Desde adolescente, bem jovem, eu lia muitas revistas de terror, como *Sexta-feira 13* e *Terror Negro*, e queria fazer filmes daquele gênero. Depois, muitos críticos associaram meus filmes aos de diretores que me admiravam e que eu considero muito bons, como o Rogério Sganzerla, o Luiz Sérgio Person, o Ozualdo Candeias, o Carlão Reichenbach. O Jairo Ferreira falou isso naquele livro dele, *Cinema de invenção*, do qual até hoje eu ainda quero conseguir um exemplar. Fiquei muito amigo do Jairo, do Sganzerla. Eles me ajudaram muito quando fiz *O despertar da besta*, muita gente me deu negativos de graça para conseguir fazer o filme.

Após finalizar a trilogia do Zé do Caixão, que precisou de quatro décadas para poder ser terminada, como você vê a repercussão do seu trabalho nas novas gerações?

Existem vários jovens cineastas tentando fazer seus filmes, e sempre costumam mostrar muito interesse pelos meus trabalhos nos festivais. Apesar de ainda não termos uma produção grande, eles podem ter condições melhores do que as que eu tive em quase todos os filmes. Aqui no Brasil a gente sempre teve dificuldade para continuar a produção, o que dava certo mesmo era pornochanchada. Eu mesmo tive que fazer filmes pornográficos em certo momento para poder trabalhar, e aí fiz os filmes mais

escatológicos que podia. *O despertar da besta* ficou interdito durante 20 anos pela censura – imagina como eu fui prejudicado por isso! E ele sempre foi meu filme favorito entre os que fiz, junto com *Finis hominis*. De todos os filmes que eu fiz, só dois tiveram um custo de produção mais alto: *Exorcismo negro*, produzido pelo Aníbal Massaini, e *Encarnação do demônio*, meu filme mais recente. No caso do *Exorcismo*, eu ainda consegui filmar tudo na metade do cronograma que o Massaini costumava seguir. Esse é um filme de que eu gosto muito, queria ter uma cópia dele, já até pedi à empresa do Massaini.

E quais são seus próximos projetos?

Agora estou envolvido com a preparação das filmagens de *Maldito*, um filme que vai ser feito com base na biografia que o André Barcinski e o Ivan Finotti publicaram anos atrás sobre mim. Eu estou colaborando no roteiro, que vai contar com relatos de coisas que eu vi, que eu mesmo presenciei. Além da minha infância, eu quero contar de quando eu trabalhei num jornal como especialista em casos sobrenaturais. Muitas vezes eles me levavam para acompanhar casos que rendiam semanas e mais semanas de reportagens de capa, como nos casos mais conhecidos do bebê diabo e do vampiro de Osasco. Ou seja, vai ser um filme sobre a minha vida, a do cineasta José Mojica Marins, mas também vai mostrar o mundo segundo a minha visão. O Barcinski prevê que vamos filmar tudo até o final do ano.

Os filmes-faróis de José Mojica Marins

1. **A torre de Londres** (Rowland V. Lee, 1939)

É um filme com o Boris Karloff. Eu assisti quando era bastante jovem e tinha cenas que nunca saíram da minha memória. Tem um momento em que uma criança enfia a mão por baixo de um portão, aí o Karloff vê a mão e pisa nela com força. Era muito forte. Isso me inspirou em muitas cenas, a crueldade do Zé do Caixão vem daí.

2... **Eu o vento levou** (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939)

É uma obra-prima, um filme da época em que se faziam grandes produções. Eu sempre gostei de mergulhar nesse mundo fantástico que o cinema trazia.

3. **O bebê de Rosemary** (Roman Polanski, 1968)

É um terror violento, marcou muito aquela época. É uma pena que o Polanski nunca mais tenha feito outro filme no mesmo nível.

4. **Festim diabólico** (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948)

É um filme fabuloso, tudo é mostrado como se fosse num plano só - a câmera fica rodando a sala, vai para cima e para baixo sem cortar. É muito criativo, tudo feito artesanalmente, só com imaginação. No *Encarnação do demônio* a gente fez assim, não tinha quase nenhum efeito, foi muito artesanal.

5. **Psicose** (Alfred Hitchcock, 1960)

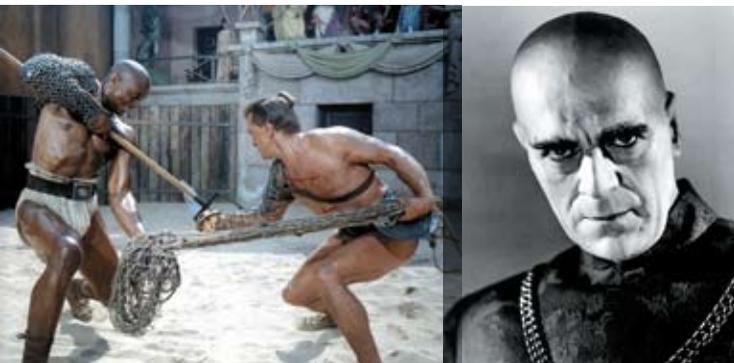
Foi uma fita que marcou muito. Até hoje todo mundo lembra dela quando vai ao banheiro e olha para as cortinas do chuveiro.

6. **O mágico de Oz** (Victor Fleming, 1939)

Esse foi outro filme que eu vi ainda jovem, e trazia uma alegria interna muito grande quando eu era adolescente.

7. **A bela da tarde** (Luis Buñuel, 1967)

Aí já é um filme que entra mais no meu gênero, filme sem trucagem, só a vida cotidiana. E aquilo é uma história que pode acontecer com qualquer mulher, não é mesmo?



Encarnação do demônio

8. **Os pássaros** (Alfred Hitchcock, 1963)

Outro filme do Hitchcock, esse porque é um terror feito só com pássaros – ele conseguiu deixar todo mundo com medo de passarinho. Eu lembro que, quando eu era escoteiro, fui com vários amigos ver o filme no cinema. Todo mundo ficou morrendo de medo, menos eu. Eu já tinha visto mais filmes, então fiquei fascinado com tudo aquilo.

9. **Os brutos também amam** (*Shane*, George Stevens, 1953)

Lembro muito da relação do caubói com a criança. Esse é um faroeste que mexe com o lado humano, não é só ação.

10. **Spartacus** (Stanley Kubrick, 1960)

Eu sempre gostei de fitas históricas, e essa era incrível, com romanos, escravos... Era uma época tremenda. É uma fita muito dramática, com aquela imagem inesquecível do Kirk Douglas crucificado. Aparece ele e mais um grupo de gente na cruz, mas ele que era o grande galã, então era muito forte.

À esquerda, *Spartacus*,

à direita, *A torre de Londres*

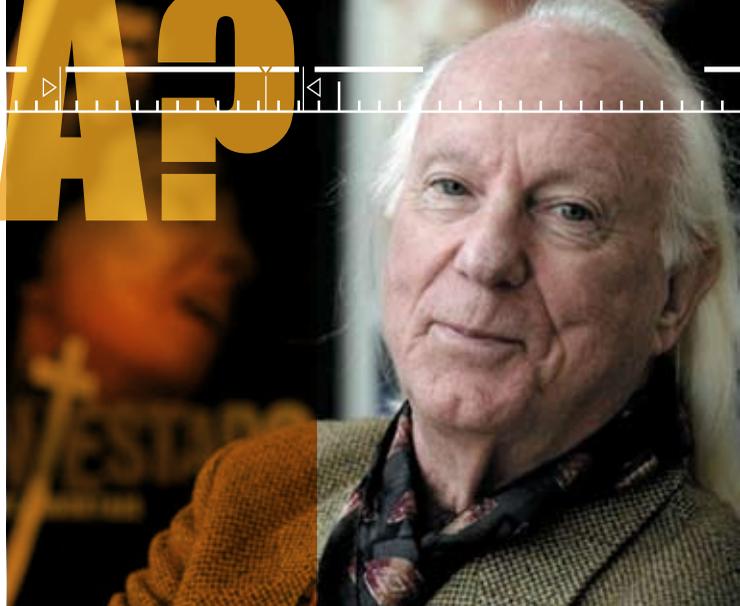
E AGORA?

E agora, Sylvio? ▶ Você já abordou a Guerra do Contestado em ficção e documentário. Ainda pretende voltar ao tema?

Sylvio Back Completando uma não premeditada trilogia sobre a Guerra do Contestado (1912-1916), que começou no longa de ficção *A guerra dos Pelados* (1971), e à qual retornei em 2010 com o documentário *O Contestado – Restos mortais*, decidi pela realização de uma minissérie para TV intitulada *Contestado ao vivo*. Ora em produção e edição para ir ao ar em 2014, são 10 capítulos de 25 minutos cada, atualizando este que é o maior conflito armado pela posse e contra a usurpação da terra no século XX, sob a ótica e a temperatura do aqui e agora. A série retoma a indignação moral lançada em *O Contestado – Restos mortais*, em cujo corpo eu contradito o vezo idílico e romântico do meu próprio filme *A guerra dos Pelados*, de que a Guerra do Contestado, utópica na origem (sob a capa de um catolicismo rupestre, a luta dos caboclos pela terra e contra a presença do capital estrangeiro), acabou se transformando numa impensada revolta bélica de fundo e forma terroristas.

Como vê o panorama dos documentários brasileiros atualmente?

Sim, é truísmo afirmar que da quantidade nasceria qualidade. Infelizmente, ainda que cada vez mais frequente nas telas e telinhas, a fatura cinemática do documentário, com as raras e ralas exceções que confirmam a regra, carece de invenção, surpresa temática e ousadia autoral. Portanto, não é de admirar com que impunidade personagens e conteúdos são transportados e convertidos em algo que parece cinema, mas é, tão somente, um pastiche do pior jornalismo televisivo. Bastaria enunciar a enxurrada de filmes hagiográficos e/ou turísticos em cartaz, que elidem o contraditório para ungir os eleitos de santidade, e unívocos, os temas. Na verdade, cada vez mais hegemônico, trata-se do execrável cinema “chapa branca”, agenciado tanto pelo patrocínio, quanto pela própria subserviência moral dos seus fautores, munidos de olhar contaminado por *parti-pris* intelectual e/ou político-ideológico a serviço de ideias servis.



O que distingue seu filme sobre Graciliano Ramos da média das cinebiografias recentes?

Estou convicto de que o documentário deve mostrar cada vez menos, na contramão do que o facilitário do digital tem produzido a mancheias. Por não me considerar um documentarista *lato sensu*, *O universo Graciliano* é o que venho chancelando como antidoc, um cinema nitidamente desideologizado, a exemplo da maioria de meus docudramas (*mix* de doc & fic), que não procura fundar verdade alguma, nem levar o espectador pela mão. Ao contrário, quero deixá-lo desarvorado pelo estranhamento. Faço um cinema que desconfia. O melhor cinema de hoje (e de sempre, diga-se) se caracteriza por uma fuga à imagem reiterativa e da palavra ao léu. Nenhum personagem melhor do que Graciliano Ramos, ainda que já eu ensaiara tamanho “disparate” narrativo em *A babel da luz*, *Yndio do Brasil* e no recente *O Contestado – Restos mortais*. Com sua polêmica biografia pela primeira vez filmada, *O universo Graciliano* recria a aura vivencial do autor, incorporando recordações, história e obra, na ânsia de poder desvendar a alma do criador e suas múltiplas criaturas. Diante desses vestígios, que a oitava de uma vintena de depoentes contemporâneos a ele escancara, há como que uma permanente sensação de “futuro do pretérito” nas imagens, falas e na própria “ausência” icônica do personagem, referência a algo que seria ou poderia ter acontecido. Como se o futuro do pretérito, tão caro à escritura de Graciliano em *Vidas secas* e em *Angústia* fosse ao mesmo tempo mantra e bênção.



JAIRO FERREIRA

Quais os seus próximos projetos além da minissérie?

Três projetos imbricam-se em fases diferentes para se tornarem realidade nos próximos dois anos: 1 – a ficção *A história é teimosa*, adaptação do meu conto-novela, *O filme da mente*, publicado no livro *Guerra do Brasil* (Topbooks, RJ, 2010), que discute os engenhos de como produzir um filme sobre a Guerra do Paraguai nos dias atuais; 2 – o docudrama *O glorioso alvinegro*, que, além de uma declaração de amor ao Botafogo, retrata ficcionalmente com nasceu essa minha paixão há exatamente 65 anos, em 1948, ano em que o Botafogo foi campeão carioca; 3 – concluo a reescritura do longa de ficção, *El Tigre Royal*, roteiro original de 1984 que teve censurado o financiamento pela Embrafilme por seu conteúdo político e erótico, e é um mergulho existencial e moral no cotidiano de um jornalista almejando liberdade entre os acenos da luta armada e as ameaças da ditadura militar. Finalmente, haja vista a condição, digamos, anfíbia, de cineasta e poeta (11 títulos publicados), cuja mais notória faceta do meu fabro é o poema de extrato fesceninino, encontra-se no prelo da Topbooks, para lançamento até o fim deste ano, *Quermesse*, que é a obra reunida nesse registro, trazendo os livros anteriores: *O caderno erótico de Sylvio Back* (1986), *A vinha do desejo* (1994), *boudoir* (1999) e *As mulheres gozam pelo ouvido* (2007). Com os 56 inéditos de *Quermesse*, o florilégio engloba quase 250 poemas.

Os filmes-faróis de Sylvio Back

1. **Apocalypse now** (1979), de Francis Ford Coppola
Brilhante simbiose entre história, militarismo, reflexão e poesia: talvez o maior filme de guerra de todos os tempos. Obra limite e premonitória.
2. **Corações e mentes** (1974), de Peter Davis
A melhor síntese entre cinema e jornalismo jamais realizada. E inigualável como libelo sobre o horror à guerra.



3. **Cantando na chuva** (1952), de Stanley Donen e Gene Kelly
A cultura dos Estados Unidos em estado bruto e lapidado, ao mesmo tempo: uma obra-prima do filme musical e sobre o cinema de Hollywood e seu *star system*.

4. **Hitler, um filme da Alemanha** (1977), de Hans-Jürgen Syberberg
Original *mix* entre cinema, rádio, música, teatro, marionetes, sem narrador, o doc desvela as raízes ideológicas e estéticas do nazi-fascismo. Exemplar único e seminal do cinema de colagem/bricolagem.

5. **É tudo verdade** (1942), de Orson Welles
Depois deste tristemente belo *It's all true*, filme selvagem, mas cheio de inocência e humanidade, Welles nunca mais foi o mesmo. Mas ali deitou as sementes do moderno cinema brasileiro.

6. **A doce vida** (1960), de Federico Fellini
Notável baixo-relevo de uma crise existencial. Um angustiante *road movie* moral, com nítida conotação autobiográfica, através da solidão e da náusea do homem moderno.

7. **Le chagrin et la pitié** (1970), de Marcel Ophüls
Polêmico filme que põe de joelhos uma nação inteira: antológica expiação pública através dos mil olhos e vozes do cinema.

8. **Morangos silvestres** (1957), de Ingmar Bergman
Sobrepondo memória, sonhos, volições, a fugacidade do aqui e do agora, o filme é de uma força dramática e imagética única. Além de magistral como mergulho na antessala da morte.

9. **Noite e neblina** (1955), de Alain Resnais
Toda a genialidade que Resnais acaba revelando depois na ficção (em *Hiroshima meu amor* e *O ano passado em Marienbad*) nasce com esta brilhante, ainda que cruel, metáfora sobre o esquecimento.

10. **O império dos sentidos** (1976), de Nagisa Oshima
As sapequices de Eros flagradas na mais alta amperagem visual da história do cinema. Um filme deflagrador pela ousadia temática, sensualidade explícita e por sua coragem ética.

O império dos sentidos

DOCE AMIANTO UM FILME FEÉRICO

O enredo é simples: Amianto, a jovem sentimental que dá nome ao filme, interpretada pelo ator Deynne Augusto, é abandonada por seu amado e cai em desespero; nessa hora de sofrimento, ela é consolada por sua fada madrinha, fantasma de um amigo morto, que procura fazê-la ver que a perda de um amor não é o fim do mundo, seja contando fábulas ou convencendo-a a passear numa boate. No final da contas, Amianto tem nova chance de amar. Se assim apresentado o enredo parece simples, o filme sabe encontrar a potência desses sentimentos envolvidos, construindo uma atmosfera visual e sonora bastante elaborada, sem pudor de buscar o artificialismo, o efeito encantatório.

Espécie de reinvenção estilizada dos contos de fadas, *Doce Amianto* (Brasil, 2013, 70 minutos), escrito, dirigido e montado em parceria por Guto Parente e Uirá dos Reis, é um filme surpreendente no cenário atual do cinema brasileiro. Mas é bem possível que continuasse sendo surpreendente em qualquer outro cenário pelo mundo afora. Essa talvez seja então a mais evidente qualidade que se apresenta no filme: a capacidade de ser espantoso, raro. Em certo momento, torna-se inevitável tentar associá-lo a precursores imaginários, como uma maneira de tentar investigar como é que surgiu um fruto tão estranho lá pelas bandas do Ceará. A escolha que Amianto faz por um universo de paixão delirante é plenamente consciente, e o filme apresenta isso de maneira bastante estilizada, com cores fortes e um ambiente sonoro que parece remeter a muitos lugares e nenhum específico. Esse conto de fadas hipercolorido e transformista assume a inspiração da literatura de Charles Bukowski, como revelam os créditos finais – e em certos instantes faz pensar num cruzamento tropical entre os filmes de Douglas Sirk e os de Kenneth Anger, ou o encontro possível entre os filmes mais marcantes de David Lynch e Pedro Almodóvar.



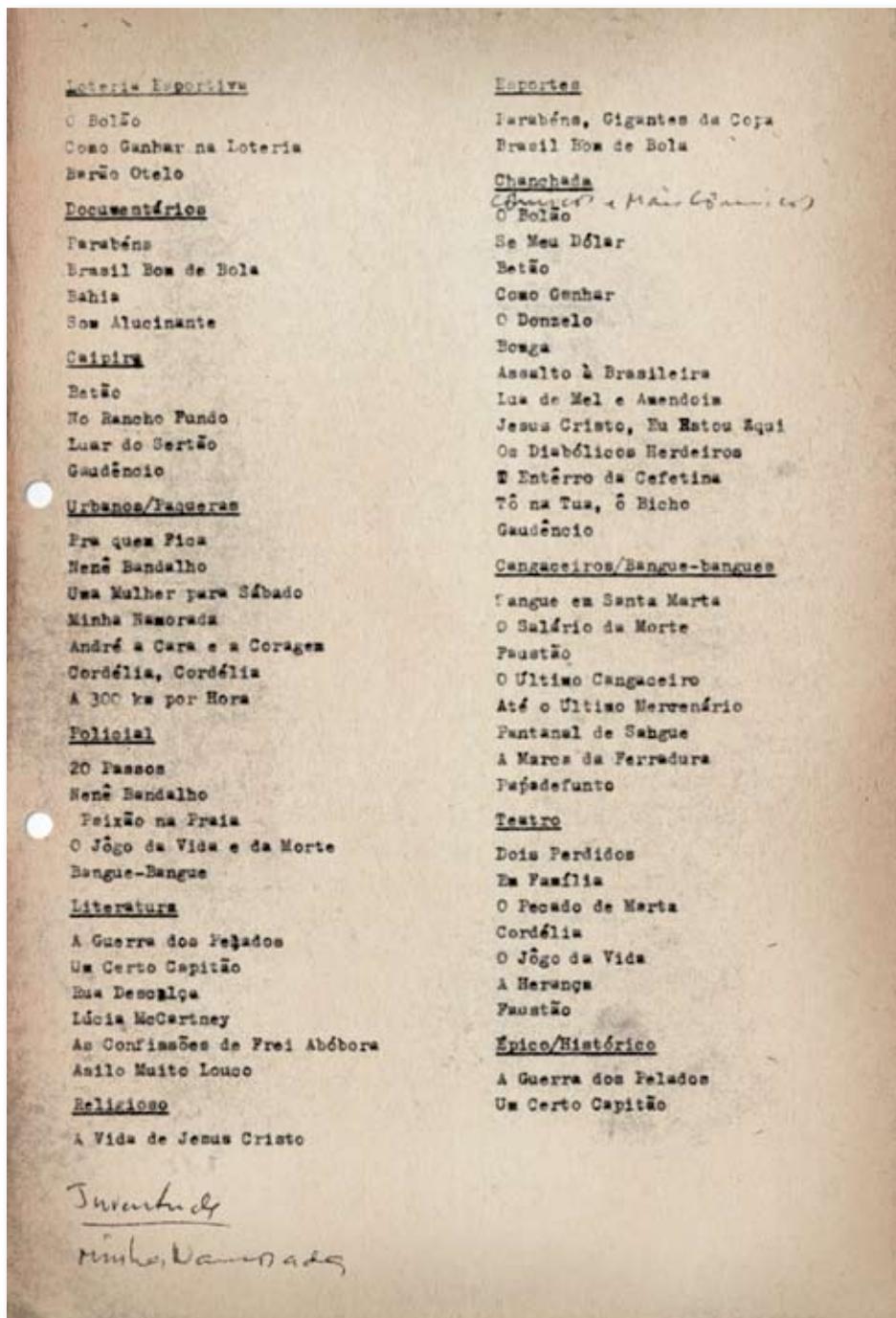


De toda maneira, uma trilha de supostas referências, embora possa ser justa e esclarecer certas origens, não dá conta da surpresa estética que o filme provoca. Por mais que se mostre constantemente disposto a ser ousado e debochado, ele faz uso dessa disposição como uma estratégia, um modo de proceder que serve diretamente à disposição de, pouco a pouco, dar veracidade afetiva àquele universo onírico. Não é por acaso que, marcado por um tom farsescamente romântico nas cenas da protagonista, a apaixonada Amianto, em certo momento o filme inclui uma fábula hiper-realista sobre marginalidade: é quando é apresentada a história da morte de uma pessoa que se vê expurgada da sociedade. A doçura de Amianto, princesa travesti, frágil e arrasada pela perda de um amor, consolada pela presença da sua fada madrinha, é contraposta ali a um universo de medo, repulsa e violência. Assim, pouco a pouco torna-se claro para Amianto e para o filme que a escolha pelo universo de cores e ambientes estilizados representa um afastamento consciente de um mundo boçal, agressivo, ao qual a personagem procura contrapor uma existência gloriosa.

Comentei que este filme chega como um corpo estranho no panorama da produção contemporânea brasileira, mas isso é uma verdade parcial. Tem sido dito que a maior parte

dos trabalhos mais juvenis e vigorosos da cinematografia brasileira recente é composta por produções dirigidas por cineastas veteranos. Já *Doce Amianto*, dirigido por dois cineastas da geração “novíssima” (Guto Parente, componente da produtora-coletivo Alubrimento, e Uirá dos Reis, poeta e músico que assina aqui seu primeiro longa-metragem, em que trabalha também como ator), apresenta tanto na sua composição visual e sonora como na sua narrativa um grau de segurança e de consciência raro de se encontrar. E essas características mais raras do filme não impedem que ele sinalize – por sua própria existência (assim como ocorre com a sua protagonista) e graças ao desconcerto que provoca – novas trilhas para tornar mais complexo e interessante o cenário cinematográfico de que passa a fazer parte. Se o cinema esteticamente mais ambicioso feito no país, na maior parte das vezes, se caracterizou por um apelo ao realismo, em diversos graus, ou pelo menos a uma certa crueza desencantada e antirromântica, *Doce Amianto* vem se juntar à parcela de filmes que, sem perder o encanto e a entrega sentimental, procura se construir em imagens e sons com um alto nível de elaboração e o uso escrachado de artifícios. Filme de personalidade forte, que marca seu lugar com estilo feérico, esse estranho *Doce Amianto* acaba abrindo um belo caminho para uma cinematografia que às vezes parece estar acomodada em sua alegada “diversidade”. ■





ACERVO ALEX VIANY - WWW.ALEXVIANY.COM.BR

Lista de filmes brasileiros divididos por gêneros, elaborada por Alex Viany em 1972.

OSWALDO MASSAINI apresenta um filme de CARLOS COIMBRA



O signo de Escorpião



Colorido

Kate Lyra - Rodolfo Mayer - Maria Della Costa - Carlos Lyra - Wanda Kosmo
Sebastião Campos - Sandro Polonio participação especial de Omar Cardoso

Um FANTÁSTICO filme de MISTÉRIO



CP Produções Cinematográficas Ltda.





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



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



AmiCTAv

Secretaria do Ministério da
Audiovisual Cultura



CENTRO TÉCNICO AUDIOVISUAL

